

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**LUPICÍNIO RODRIGUES:**

**A CIDADE, A MÚSICA, OS AMIGOS**

**MÁRCIA RAMOS DE OLIVEIRA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA  
ORIENTADORA: PROFa. DRa. HELGA I. L. PICCOLO**

Ao Johnson.  
À alma boêmia de meu pai.

## AGRADECIMENTOS

Ao realizar um trabalho sobre memória, ou as várias memórias, inevitavelmente teria que me confrontar com as minhas próprias impressões. E é neste momento de finalização que os sentimentos brotam de nossas lembranças e traem uma tentativa mais racional de enumerar todo o auxílio e atenção dispensado ao longo da trajetória desta dissertação. Espero, então, contar com a compreensão de todos aqueles que sabendo de sua importância neste trabalho tenham sido omitidos nesta rápida homenagem.

Passando às pessoas e instituições que possibilitaram esta dissertação não poderia deixar de agradecer:

À minha mãe e irmãos, junto a um pedido de desculpas pelas ausências prolongadas que o desenvolvimento da pesquisa causou. E, especialmente à Aline, minha irmã, pelo apoio no momento decisivo.

Aos amigos próximos, colegas de estudo e de profissão, que ouviram meses a fio minhas angústias e incertezas acerca da pesquisa e fora dela. Não podia deixar de citar a grande paciência da Cris, e, o estímulo que me apresentou Mozart, no interdisciplinar campo da informática. E, especialmente ao Tom, pela importância que representou na construção de minha formação acadêmica.

À cada um dos entrevistados, sem os quais este trabalho não seria possível.

À contribuição importantíssima de Roberto Campos e a abertura com que me recebeu.

À equipe do Museu Joaquim José Felizardo, especialmente à Zita, ao Ivo e ao Sérgio. À equipe do Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa. À Memória RBS.

À Secretaria Municipal de Cultura pelo grande trabalho que tem feito junto aos músicos de Porto Alegre, principalmente pelos espaços abertos aos "velhos" boêmios da cidade. Especialmente a Carlos Branco.

Ao conjunto dos professores do CPG em História da UFRGS, que acompanharam minha trajetória desde a Graduação deste mesmo Curso. Especialmente à minha orientadora, Helga Piccolo, que suportou pacientemente os muitos devaneios que surgiram ao longo da pesquisa.

À FAPERS, que me dispensou a Bolsa de Mestrado, custeando grande parte da pesquisa.

Finalmente, a todas as pessoas que me proporcionaram ajuda material e humana recebam meu mais sincero reconhecimento. Por serem muitas, cairei novamente no

erro de não mencionar seus nomes, para evitar outro erro maior, por omissão não intencional.

## ÍNDICE

**INTRODUÇÃO..... 007**

..

**PRIMEIRA PARTE - FORMAÇÃO E INTERAÇÃO DO SUJEITO LUPICÍNIO 023**

**RODRIGUES.....**

Uma rápida apreciação das biografias sobre Lupicínio Rodrigues..... 023

A história dos pais..... 025

Porto Alegre e os Rodrigues..... 029

Lupicínio e a Ilhota (1914-35)..... 045

O contato com o disco e a rádio (1935-40)..... 067

De volta da capital federal (1940-50)..... 085

A consagração e o esquecimento (1950-70)..... 116

A redescoberta do poeta da Ilhota (1970-... )..... 141

**SEGUNDA PARTE - A MÚSICA NA VISÃO DOS SUJEITOS E NA CONSTRUÇÃO DO SEU 147**

**COTIDIANO.....**

A trajetória dos entrevistados..... 147

Johnson..... 148

..

Rubens..... 152

Santos.....

Demóstenes..... 160

Gonzalez.....

Paulo..... 167

Sarmento.....



## **RESUMO**

Este trabalho é resultado de uma pesquisa sobre a vida e obra do compositor Lupicínio Rodrigues, associada a experiência de vida de um grupo de pessoas ligadas à boemia de Porto Alegre. Constituiu-se numa retomada do gênero biográfico sob uma perspectiva historiográfica, estabelecendo relações entre este tipo de abordagem e as histórias de vida, história social da música e história do cotidiano.

## **ABSTRACT**

This paper is on the results of a research about life and work of the composer Lupicínio Rodrigues, associated with the life experience of a bohemian group of people in Porto Alegre. It consisted of a retaking of the biographical branch under a historiographic scope establishing relations between that approach and life history, social history of the music and daily history.

## INTRODUÇÃO

A escolha de uma biografia como temática a ser desenvolvida em uma dissertação de mestrado na área de História causou um enorme espanto ao ser anunciada. A surpresa duplicou ao declarar-se que o alvo da biografia seria um compositor popular.

Os motivos que levaram a esta exclamação geral não são difíceis de serem apontados. O gênero biográfico, apesar de muito difundido, confunde-se facilmente com a literatura ficcional. A vida de um compositor, ou sua expressão musical, tem endereço certo como objeto de estudo nos trabalhos sobre a estética ou representação dos *signos* musicais, desenvolvidos por especialistas nestas áreas.

Então, fica a pergunta.

Por que o interesse em desenvolver como tema desta dissertação a vida de Lupicínio Rodrigues ?

A resposta encontra-se desdobrada em muitas outras e segue uma controvertida construção de pesquisa devido ao inusitado objeto em questão.

**Por que uma biografia ?**

**Por que Lupicínio Rodrigues?**

A historiografia tem mostrado uma grande diversificação de temas e escolhas metodológicas na última década. Do questionamento às grandes teorias enquanto forma de análise - a exemplo do marxismo - , a aproximação de outras áreas de conhecimento, como tentativa de estender sua visão, vem implementando novos métodos de pesquisa ampliando ainda mais as transformações.

Posso dizer que esta dissertação é representativa desta fase de auto-crítica, renovação e experimentação.

Tendo ingressado no Curso de Graduação em História no ano de 1984, convivi durante quase toda a minha formação com as certezas que o marxismo proporcionava à pesquisa histórica. Os textos discutidos ofereciam um determinado número de conceitos e esquemas explicativos que seguiam esta ótica de interpretação ao apresentar qualquer período histórico, região ou assunto estudado. Fosse o surgimento de uma obra de arte ou a implantação de um complexo industrial, a explicação para o fato seguia os ditados do materialismo histórico e as promessas de liberdade na visão de Marx.



Longe de criticar este processo de aprendizagem, exponho aqui as certezas que tal postura orientava, o que explica a forma homogênea dos trabalhos historiográficos de então.

Ao final do curso, por volta de 1988 e 89 pôde-se perceber uma clara mudança na bibliografia que chegava às livrarias da cidade, e conseqüentemente, atendia a demanda que se formara nas salas de aula. Escritos produzidos pela História Nova, História Cultural, História do Cotidiano, entre outros, servem para ilustrar a inovação que se apresentava. Os próprios teóricos marxistas flexibilizavam seu discurso e sua prática de pesquisa, encontrando nesta vertente teórica inumeráveis formas de perceber a realidade que até então achava-se indissociada pela cegueira de afirmações dogmatizadas. Somam-se a estes escritos a bombástica crítica desenvolvida por Michel Foucault,<sup>1</sup> a quem tive acesso apenas no Pós-Graduação(1992), aliada ao questionamento do racionalismo e da própria história enquanto saber científico. A crise de paradigmas e a busca de novos modelos e concepções geraram uma grande instabilidade nos grupos de pesquisa que refletiu-se na continuidade da produção histórica. Expressões a exemplo de "o fim da História" provocaram muita gastrite nos meios universitários, além de historiadores desarvorados aos montes. Buscas foram feitas à exaustão no sentido de demonstrar a importância do conhecimento histórico e sua continuidade.

A grande diversidade dos trabalhos historiográficos que se constatou frente a toda esta tormenta pode ser explicada pelas inúmeras tendências que se expandiam, agarradas pelos historiadores como tábuas de salvação. No entanto, toda esta efervescência trouxe resultados positivos para a história enquanto conhecimento. Multiplicaram-se as questões em proporções crescentes às teorias que surgiam. A dura prova enfrentada pelos historiadores de ofício teve como conseqüência um aprofundamento da visão e do sentido em fazer história.

Só a partir de tudo isso posso explicar minha escolha de um tema. Como outros colegas de profissão, procuro insistentemente encontrar o sujeito na história. Como eles, também tento decifrar esta inusitada realidade. Faço parte desta ampla gama de investigadores que se atirou a procura dos mais diversos objetos, em manifestações até então pouco interessantes aos estudiosos que nos antecederam. Mudam os temas, alteram-se os cenários. No fundo buscamos respostas a perguntas idênticas. Perguntas como as formalizadas por Agnes Heller(1982:14), " de dónde venimos, quiénes somos, adónde vamos?". Somos fruto de nossa contemporaneidade. Formulamos as perguntas permitidas por nossa própria e única experiência.

---

1 Somente como exemplo da crítica levada a efeito por este autor:

"(...) a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar as perturbações da continuidade, enquanto que a história propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos."

(FOUCAULT, 1987:6)

*"... hemos nacido historiadores, teóricos, filósofos de la historia. Esta es la razón de que existan la historiografía, la teoría, la filosofía de la historia: expresan, formulan y satisfacen nuestras necesidades. Si acusamos a estas objetivaciones de torpezas y defectos, la acusación se vuelve contra nosotros. Sean buenas o malas, venturosas o desastrosas sus consecuencias, somos nosotros - todos nosotros - los que cargamos con la responsabilidad."*  
(HELLER, 1982:71)

A pesquisa biográfica já foi alvo de interesse dos historiadores, principalmente aqueles identificados com a prática positivista. Tais estudos consistiam numa extensa coleta de dados sobre a vida de uma pessoa que, acreditava-se, tinha qualidades a serem destacadas e por isso eram representativas da espécie humana.<sup>2</sup>

Estudos como estes foram abandonados exatamente sob a alegação de que não representavam o ser humano, ou o próprio sujeito, visto consistirem numa construção ideológica do historiador. Mais do que sujeitos históricos eram super-homens ou heróis.

Como saída para este impasse, muitos historiadores se voltaram para o estudo dos grupos humanos procurando encontrar neles as manifestações e os sinais da existência dos mesmos sujeitos. Como exemplo, pode-se citar o estudo das classes sociais, desenvolvido amplamente nos trabalhos de orientação marxista, onde a vontade do grupo compreendia também a vontade individual. Novamente a tentativa é questionada, apesar do grande volume de produção, na medida em que a atuação do sujeito pode ser percebida, mas o mesmo encontra-se diluído nesta multidão.

Neste sentido, o leque de opções abre-se novamente. Na multiplicidade de escolhas que se apresenta, retornei à biografia como tentativa de perceber o sujeito histórico. Como HELLER(1982:44), acho que é possível compreender uma parcela da realidade através da busca do sujeito e, nele, do próprio ser humano:

*"Había una vez un hombre. Era cuando nosotros no eramos. Y nosotros no seremos cuando otros cuentem **nuestra** historia que tuvo lugar 'una vez'. Nuestro principio y nuestro fin, igual que nuestro pasado y nuestro futuro, nuestro pasado e nuestro presente, se relacionan siempre con los **demás**. Nuestro pasado es el futuro de otros, y nuestro presente es el pasado de otros. Somos los otros. La historicidad es la historia."*

---

<sup>2</sup> HELLER(1982:214) definiu este tipo de biografia como a busca do sujeito "histórico-universal", e sobre tal forma de encarar a questão declara "... los sujetos histórico-universales se identifican con los prgonistas (sic) históricos *más poderosos*, aunque el poder se considere sólo uno de los prrrequisitos de la grandeza. Los únicos sujetos considerados individuos histórico-universales son los que han usado su poder para dar un nuevo giro a la historia: los grandes conquistadores y los grandes estadistas. Esta es la filosofía de la 'veneración de los héroes'.

Durante o Pós-Graduação tive contato com professores que haviam trabalhado com a documentação oral, com histórias de vida. Foram apresentadas algumas amostras de como aconteciam estes trabalhos e seus resultados. Minha atenção voltou-se quase de imediato para o confronto que se exibia entre as fontes de pesquisa, enquanto objeto de estudo que eram, e as afirmativas que traziam os historiadores. Era fascinante "ouvir" o documento de uma outra maneira, assim como, construir com ele o resultado da pesquisa. Sujeito histórico e objeto de pesquisa confundiam-se. Era a prática historiográfica posta à prova.

Pareceu-me, então, o procedimento adequado para a realização de uma pesquisa biográfica. A oportunidade de realizar entrevistas possibilitaria conhecer os relatos e histórias de cada indivíduo entrevistado particularmente, assim como, revelaria dados da vida do biografado vivenciados na experiência cotidiana dos mesmos depoentes. Tratava-se de unir duas maneiras de trabalhar os documentos orais: a história de vida e a biografia.

No caso específico da biografia de Lupicínio, estes depoimentos tornaram-se imprescindíveis, na medida em que muito pouco material escrito havia sobre ele. Sobravam páginas e páginas na imprensa que acabavam por se repetir seguidamente.

Passei a considerar como parte destes documentos orais aqueles escritos que relatavam uma experiência de vida. Neste caso, posso citar como exemplo, as crônicas de Lupicínio, nas quais contava fatos de sua vida. Outro exemplo disso são as memórias de Demóstenes Gonzalez, sobre sua vida e a de Lupi, que acabaram reunidas num livro considerado "biográfico".<sup>3</sup>

Optei por trabalhar com as memórias individuais dos entrevistados, associadas ao que mais pudesse ser obtido, escrito ou oralmente, sobre Lupicínio Rodrigues. PRINS(1992:191), em defesa destes depoimentos como fonte documental para o historiador, acrescenta

*"No caso da reminiscência geral da vida do informante, estruturada pelo que ele acredita ser importante, podemos ter o que é comprovadamente o tipo mais puro de registro."*

A pesquisa biográfica, a partir desta maneira de conduzir o trabalho, pode ser melhor definida nas palavras de Maria Isaura de Queiroz(1987:277)

*"A biografia (...) é a história de um indivíduo redigida por outro; existe aqui a dupla intermediação que a aproxima da história de vida,*

---

<sup>3</sup> Sobre a utilização de documentos orais equivalentes a escritos, e vice-versa, Gwyn Prins(1992:189) exemplifica sobre a tendência cada vez maior em que documentos orais venham a tornar-se fontes documentais escritas, principalmente no que se refere a um tipo de história voltada para uma temática política, em grandes centros de poder.

*consubstanciada na presença do pesquisador e no relato escrito que sucede as entrevistas."*

Entre os trabalhos biográficos que consultei, praticamente nenhum foi baseado em pressupostos históricos ao ser produzido. Apenas encontrei textos que colocavam o gênero biográfico como alternativa à construção do conhecimento histórico, pouco mais acrescentando quanto a forma de fazê-lo. A metodologia empregada na realização desta pesquisa foi sendo construída de acordo com as necessidades que se apresentavam. A alternativa em utilizar desta maneira os depoimentos orais e escritos surgiu da necessidade de fontes documentais e da própria compreensão do tema escolhido. Diante das dificuldades que enfrentei ao definir como conduziria a pesquisa, visto a amplitude do tema e dos poucos trabalhos realizados segundo tal perspectiva, confortei-me nas palavras de Edgar Morin(1977:24 e 25).

*"O que aprende a aprender é o método.*

*Eu não trago o método nem parto à procura do método. Não parto com o método, parto com a recusa, plenamente consciente, da simplificação. A simplificação é a disjunção entre entidades separadas e fechadas, a redução a um elemento simples, a expulsão daquilo que não cabe no esquema linear. (...)*

*Na origem, a palavra 'método' significava caminho. Aqui temos de aceitar caminhar sem caminho, fazer o caminho não caminhar. O que dizia Machado: **Caminante no hay camino, se hace camino al andar.** O método só pode formar-se durante a investigação; só pode desprender-se e formular-se depois, no momento em que o termo se torna um novo ponto de partida, desta vez dotado de método. Nietzsche sabia-o: 'Os métodos vêm no fim' (O Anticristo)."*

## **Os boêmios e a cidade**

A escolha de um músico a ser biografado também correspondeu a expectativas que tinha quanto a diversidade de temas não contemplados pela historiografia. Chamava-me a atenção que, dos inúmeros trabalhos com que havia tido contato acerca de manifestações culturais e artísticas, praticamente inexistia o olhar do historiador sobre a produção musical. Falava-se tanto em relações cotidianas e deixava-se de lado um aspecto tão importante quanto a música nesta forma de encarar a realidade histórica.

Na medida em que aprofundei minhas leituras a respeito, deparei-me com a crítica e auto-crítica feita por historiadores como Henry Raynor e Arnaldo Contier.<sup>4</sup> Pode-se afirmar que ambos reclamavam o procedimento inverso, ou seja, que a produção musical deixasse de ser objeto apenas dos especialistas nas manifestações artísticas musicais, para ser interpretada na visão do historiador. Reclamavam mais especificamente que tais estudos tratavam a música como algo fora da realidade, desconsiderando suas reais condições de existência. De qualquer forma, exigiam com veemência a presença dos historiadores nestes estudos.

Lupicínio Rodrigues surgiu como um presente neste processo. Poderia trabalhar com os relatos orais que envolvessem a sua presença, assim como podia estender minha área de interesse à música. Seria possível então trabalhar com várias vertentes da historiografia que enriqueceriam o gênero biográfico enquanto expressão da pesquisa histórica. O objetivo deste trabalho aos poucos delineava-se. A biografia de Lupicínio Rodrigues instrumentaria a busca do sujeito histórico, disperso nas relações cotidianas que ganhavam voz nas manifestações culturais, a exemplo da música.

Percebi que, através desta biografia, poderia detectar a ação de um ou vários sujeitos. A ação de Lupicínio ou daqueles que com ele se identificaram. Poderia falar da história destas pessoas e, por meio delas, chegar a cidade que formou o mesmo Lupicínio. HELLER (1982:34), ao descrever o vínculo que existe entre o indivíduo e sua relação com o mundo, cita a Marx ao explicitar esta questão.

*"(...)Como dice Marx, a diferencia del animal, el hombre se relaciona con el mundo. Esa relación incluye el proceso de apropiación, así como la objetivación, y la expresión de sí mismo. Mejor dicho, apropiación, objetivación y expresión del yo son diversos aspectos del mismo proceso."*

E, segundo sua própria concepção, HELLER (1982:218 e 14) afirma novamente:

*"(...)Todo ser humano se convierte en miembro de una auténtica comunidad de la comunicación mediante su proceso de socialización."*

*"(...) La historicidad de un hombre comprende la historicidad de la humanidad. El plural tiene prioridad respecto al singular: yo soy, si nosotros somos, y no soy si no somos."*

---

<sup>4</sup> As obras e textos destes historiadores serão devidamente citadas, assim como suas idéias melhor apresentadas ao longo desta dissertação.

Sintetizando todas estas afirmações, poderia-se chegar a perceber uma determinada realidade e sua construção a partir da formação dos sujeitos que a integram.

Desta maneira delimito minha linha de ação. Procurei localizar e entrevistar diversas pessoas que, a exemplo de Lupicínio, integraram e construíram a vida boêmia de Porto Alegre, no contato que tiveram com o compositor. Representam, sob tal ponto de vista, a personificação de um momento da vida de Porto Alegre que não poderia desaparecer pelo esquecimento.

Constatei que agira acertadamente ao remeter-me a este tipo de fonte, tal a importância que estas pessoas adquiriram quanto ao entendimento do período trabalhado, além do aprofundamento das questões levantadas nesta pesquisa.

Os depoimentos tomaram vulto a medida que evidenciavam-se como imprescindíveis à compreensão dos demais documentos consultados. Revelavam, por sua vez, um interminável número de informações absolutamente sem registro em qualquer outro tipo de documento, pois retiravam-nas de sua própria experiência pessoal, intransferível. Em sua maneira de ver, sentir, revelavam aspectos totalmente desapercibidos nos demais documentos consultados.

Juan José Mouriño Mosquera(1986:65), concordando com HELLER, aponta para a necessidade da existência de uma "historiografia compreensiva", ressaltando o valor da história oral e o respeito aos depoimentos colhidos:

*"Estas idéias nos desafiam a entender que os **testemunhos de vida**, além de possuírem um sentido em si, servem como moldura a uma compreensão mais ampla de uma época, problemática ou sentido valorativo.(...)  
Para Heller (1982) a **leitura** dos testemunhos é a pedra angular de todas as dimensões históricas e de vida. Implica em que se indague o sentido das afirmações, o significado do **signo** e dos **símbolos**. Devemos ter em mente que os **testemunhos** tem uma aspiração cognitiva à verdade. Como conclusão, quando os **testemunhos** são lidos devem, momentaneamente, suspender-se as explicações. O fato de compreender é mais profundo."*

O mundo de sensações que a música veio a despertar nas pessoas que vivenciaram este processo não poderia ter melhores intérpretes que estes depoentes.

O trabalho de pesquisa acelerou-se visto que várias pessoas a ser entrevistadas encontravam-se já na faixa dos 80 a 90 anos, e tinham sua memória as vezes traída pela idade ou pela debilidade física. Exatamente destas pessoas era importante ouvir o relato devido a maior proximidade que tiveram dos acontecimentos e da própria figura de Lupicínio Rodrigues.

Mas, permanece ainda a pergunta. Por que a escolha de Lupicínio Rodrigues? Por que não outro compositor?

Basta mencionar o nome "Lupicínio Rodrigues", ou mesmo "Lupi", para perceber uma imediata reação nas pessoas, sejam elas nascidas, ou não, em Porto Alegre. A identificação quase sempre é imediata. Quando isso não ocorre, cantarola-se um trechinho de uma de suas composições e recebe-se de pronto nova exclamação de reconhecimento.

Particularmente intrigava-me o fato de pessoas da minha geração (nascidas a partir de 1965), terem um contato tão próximo com suas músicas, identificando-as facilmente. Como explicar tamanha aproximação junto a um compositor que tivera suas melodias divulgadas entre as décadas de 30 e 50 ? Como alguém que nascera em 1914 podia dizer coisas que seriam compreendidas e aceitas pela geração que as ouvia nas décadas de 80 e 90?

O contato que tive com a música de Lupicínio, e de compositores seus contemporâneos, veio em muito das preferências de meu pai e seu grupo de amigos. Percebia também, a medida que crescia, muitas regravações sendo feitas por intérpretes das mais diferentes tendências.<sup>5</sup> Mas, como explicar que das músicas então executadas e repetidas tantas vezes, algumas permanecessem tão claras em minha memória, enquanto outras simplesmente se diluíam? Por que Lupicínio estava entre os compositores que as criavam? Por que outras pessoas também não o esqueceram? Por que outras foram indiferentes a ele?

Perguntas como estas serviram-me de motivação quando optei por este assunto na pesquisa. Razões para tal escolha não faltavam.

Lupicínio Rodrigues é uma referência para muitas pessoas que o percebem de diferentes maneiras. Vem a ser confundido com a história de uma Porto Alegre que supostamente não existe mais, fora da lembrança de seus habitantes. É constantemente relacionado a um momento da vida das pessoas, preservado em suas individualidades. Personificou-se na "dor-de-cotovelo" quando sua imagem é uma associação imediata com a dor de um amor perdido.

Quando decidi trabalhar com esta temática, e eventualmente a comentava com alguém que vivesse em Porto Alegre, logo ouvia sugestões, conselhos, referências documentais. A cidade está impregnada de Lupi. As pessoas aparentemente apreciam estar auxiliando numa tarefa sobre sua vida. Muitos relatos ouvi, desta maneira, de experiências comuns de pessoas que viveram fora do ambiente musical, mas que tinham uma passagem a contar sobre Lupicínio.

No entanto, as lembranças associadas à Lupi podem ser divididas em duas perspectivas diferentes: a pessoa e o mito. Aqui coloca-se uma das primeiras diferenças quanto ao tratamento dado a esta biografia. Apesar de admirar o compositor

---

<sup>5</sup> Apenas a título de exemplo, pode-se citar: Caetano Veloso, Elis Regina, Jamelão, Gal Costa, Rita Lee e, mais recentemente, Joana. Muitos outros cantores gravaram Lupicínio. Tais gravações e regravações serão citadas ao longo do trabalho.

e reconhecer qualidades manifestas, procuro chegar à sua pessoa. A imagem construída sobre Lupicínio confunde aspectos reais de sua vida com idealizações fantasiosas que mascaram muitos dos acontecimentos vivenciados por ele. Busco em Lupicínio não a estrela da Música Popular Brasileira, mas a pessoa que tornou isso possível. Procurarei, na medida do possível, distanciar estes dois aspectos ao longo da biografia.

As questões que pretendo levar adiante neste trabalho vinculam-se diretamente à compreensão de como se formou o sujeito Lupicínio. Quando e onde nasceu, mas em que circunstâncias. Onde cresceu e que oportunidades teve de se construir como pessoa e músico. Como explicar sua formação enquanto compositor? Em que se diferencia das demais pessoas? Como sua trajetória de vida confunde-se com a delas? Se é do homem que estamos falando, precisamos entendê-lo na sua relação cotidiana. Apenas na sua experiência de vida podemos buscar respostas para entender o sujeito.

A isto se propõe esta pesquisa. Investigar como aconteceu a formação do sujeito Lupicínio Rodrigues, estabelecendo as condições de sua existência. Amplia-se ainda mais tal ênfase ao declarar a música do compositor como um resultado direto de sua vivência e condições de vida.

*"(...) a música não é escrita nem pode existir no vácuo. O compositor, reconheça ou não o fato, vive em certo relacionamento com o seu tempo e certa comunidade, pois até mesmo a mais inacessível das torres de marfim não passa de um relacionamento negativo com o seu tempo e sua comunidade. Ele é também, quer aceite ou rejeite a música dos seus predecessores, influenciado por toda a música que lhe é acessível."*  
(RAYNOR, 1986: 13 e 14)

O maior contato com o tema determinou a impossibilidade de separar a pessoa de Lupicínio Rodrigues do compositor. O próprio entendimento de sua criação musical e a repercussão que tivera só vem a ser compreendida dentro de um contexto determinado, assim como relacionada ao público ouvinte e pessoas com ela envolvidas. No momento em que se manifesta no trabalho a interação entre estes dois níveis, individual e social, na reconstituição do sujeito Lupicínio, a interpretação desta pesquisa encontra-se orientada simultaneamente pela História Social da Música - na visão de RAYNOR e CONTIER -, e História do Cotidiano - na visão de HELLER -.

Este trabalho, portanto, não se constitui numa dissertação sobre a música ou a teoria musical. A partir de uma perspectiva histórica, procura entender a importância da música frente a uma dada realidade social, enquanto componente desta mesma realidade. Reafirmo minha formação como historiadora, ao realizar incursões em áreas diversas do conhecimento. Não vi razão para deixar de "aventurar-me" num campo de estudo diferente do meu, acreditando estar contribuindo para a construção de uma



visão voltada à interdisciplinariedade dentro da historiografia. Acrescentaria que este trabalho tem pretensões de estar também inserido numa visão transdisciplinar, na medida em que não pretende apenas "beber" do conhecimento produzido por outras áreas, mas procurará evidenciar a aproximação que existe entre elas. Na perspectiva de MORIN(1989:35),

*"O que me interessa não é uma síntese, mas um pensamento transdisciplinar, um pensamento que não se quebre nas fronteiras entre as disciplinas. O que me interessa é o fenômeno multidimensional, e não a disciplina que recorta uma dimensão nesse fenômeno. Tudo o que é humano é ao mesmo tempo psíquico, sociológico, econômico, histórico, demográfico. É importante que estes aspectos não sejam separados, mas sim que concorram para uma visão poliocular. O que me estimula é a preocupação de ocultar o menos possível a complexidade do real."*

Na visão deste epistemologista impõe-se a necessidade de uma postura multidimensional em relação ao conhecimento. A grande dispersão na produção de conhecimento, visto o grande e crescente volume de seus resultados, aliada a contínua especialização de cada área, vem produzindo, em sua opinião, um "novo obscurantismo".

*"(...) o mesmo processo que efectua as mais altas proezas jamais realizadas na ordem do conhecimento, e que ao mesmo tempo produz novas ignorâncias, um novo obscurantismo, uma nova patologia do saber, um poder incontrolado. Este fenômeno de duplo rosto põe-nos um problema de civilização crucial e vital. Começamos a compreender que, sendo totalmente dependente das interações entre os espíritos humanos, o conhecimento escapa-lhes e constitui um poder que se torna estranho e ameaçador. Hoje o edifício do saber contemporâneo eleva-se como uma Torre de Babel, que nos domina mais do que nós a dominamos."*  
(MORIN, 1986:17)

Neste sentido, MORIN(1986:28) afirma que é preciso "conhecer o conhecimento".

*"(...) o conhecimento do conhecimento não poderia constituir um domínio privilegiado para pensadores privilegiados, uma competência de peritos, um luxo especulativo para filósofos: é uma tarefa histórica para cada qual e para todos. A epistemologia complexa deveria descer, senão às ruas, pelo menos às cabeças, mais isso exige sem dúvida uma revolução dentro das cabeças."*

De certa forma a perspectiva deste autor pode ser percebida na atuação dos entrevistados e do próprio biografado. Muitos deles não tinham um conhecimento mais

aprofundado dentro da área da música. No entanto partiram da própria necessidade ao buscá-lo, mesmo sendo questionados pela interferência num saber que se dizia especializado. Não se esquivaram em deixar sua participação na forma da criação e execução de muitas peças musicais. O papel que exerceram foi valioso. Não tenho a pretensão de atingir o mesmo sucesso que obtiveram, mas iguálo-me na ousadia. Percebi, desta maneira, minha própria inserção dentro de uma sociedade cercada e constituída pela música.

### **Por que a escolha de um compositor popular?**

Lupicínio é freqüentemente lembrado por sua "absoluta ignorância" quanto a leitura de partituras ou habilidade com qualquer instrumento musical. A ausência de um melhor conhecimento nesta área já foi atribuída as poucas posses de sua família que não poderia custear tais estudos. Talvez fosse até possível atribuir a este fato o fraco desempenho de Lupi neste aspecto. No entanto, como explicar os inúmeros instrumentistas contemporâneos a ele, e também de tão poucos recursos, que deixaram boquiabertos os meios mais eruditos com a maestria de seus recitais?

A forma mais banalizada de explicar a "falha" de nosso biografado é atribuir ao motivo de que só compunha música popular. Mas, novamente, a questão inquieta. Como pessoas mais pobres tinham acesso às formas mais "complexas" de fazer música? Por que compositores de rígida formação musical voltavam-se para o "popular" em suas composições? Por que a própria música popular tendia, muitas vezes, a "complexificar-se" em arranjos e instrumentos mais arrojados e de difícil execução?

A difícil compartimentação da música em determinado ambiente ou grupo social empresta às manifestações culturais um portal de acesso às diferentes estruturas que compõem esta mesma sociedade. A música, como fonte de expressão, vem a revelar um tipo de compreensão atada ao *signo musical*. Gino Stefani(1987:13), comentando este aspecto declara:

*"Vivemos mergulhados em um oceano de sons. Mergulhados em sons. E em música. Em todo lugar, a qualquer hora. Respiramos música, sem nos darmos conta disso."*

O mesmo autor segue esclarecendo melhor a questão:

*"(...) a música pode ser entendida em muitos níveis (...): códigos gerais de percepção, práticas sociais, técnicas musicais, estilo, obra. E isso não só*

*quando escutamos concentradamente, mas também quando se canta, se toca, se inventa, se joga, se dança ou se estuda com a música. Isto significa que devemos pensar nesses níveis todas as vezes que nos defrontamos com a música? Certamente que não. Apenas quando acharmos que não entendemos realmente nada de uma música ou de um discurso sobre a música, ou então pela curiosidade de explicar por que um evento sonoro funciona para mim de um modo e para outros diferentemente; aí então será útil pensar que nós, homens, somos capazes, com os sons, de produzir sentidos em diversos níveis." (STEFANI, 1987:18 e 19)*

O compositor segue a extensão deste caminho.

O compositor erudito, de certa forma, já encontra-se inserido num determinado meio que pressupõe uma forma mais elitizada de perceber o mundo, ao menos do ponto de vista do conhecimento, musical especializado, que dispõe. Mesmo que seja de origem humilde, sua escolha pré-determinou o meio com o qual vai conviver em função de seu ofício.

O compositor popular encontra-se entre estes dois pólos. Transita entre os meios mais elitizados, cultural ou economicamente, sem que sua escolha o limite a optar por um deles.

Não pretendo fazer nenhum juízo de valor ao dizer isso ou a condicionar a ação de qualquer músico ao meu ponto de vista. Apenas menciono o fato, pois considero o caso do compositor popular, um estudo interessante, passível de ser contemplado sob um ponto de vista semelhante ao abordado por Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, quando analisou a obra de François Rabelais tendo como referencial a análise da cultura cômica popular contraposta à uma cultura "oficial". Através de uma abordagem que envolvia a quebra de muitas das fronteiras existentes nesta dualidade de visões de mundo, BAKHTIN(1987:417 e 418) vem a colocar uma idéia de "circularidade cultural", onde formas de expressão as mais diferentes e antagônicas acabavam por influenciar-se.

*"Examinamos todos os aspectos mais importantes da obra rabelaisiana - na nossa opinião - e esforçamo-nos por demonstrar que sua excepcional originalidade é determinada pela cultura cômica popular do passado, cujos poderosos contornos se desenhavam por trás de todas as imagens de Rabelais.*

*(...) tentamos nesta obra compreender Rabelais na corrente da cultura popular que sempre, em todas as suas etapas, se opôs à cultura oficial das classes dominantes elaborou o seu ponto de vista pessoal sobre o mundo, suas formas especiais e suas imagens.*

*(...) Rabelais é o herdeiro, o coroamento de vários milênios de riso popular. A sua obra é a chave insubstituível que dá acesso à inteligência*

*da cultura popular nas suas manifestações mais poderosas, profundas e originais."*

Mais especificamente, ao referir-se à expressão literária do Renascimento reafirma,

*"As fronteiras entre as literatura oficial e não-oficial deviam fatalmente cair nessa época, em parte porque essas fronteiras, delimitando os setores-chave da ideologia, atravessavam a linha de divisão das línguas: latim e línguas vulgares. A adoção das línguas vulgares pela literatura e certos setores da ideologia devia temporariamente destruir ou pelo menos diminuir essas fronteiras.*

*Toda uma série de outros fatores, resultantes da decomposição do regime feudal e teocrático da Idade Média, contribuiu igualmente para essa fusão, essa mistura do oficial com o não-oficial. A cultura cômica popular que, durante séculos, formara-se e defendera sua vida nas formas não-oficiais da criação popular - espetaculares e verbais - e na vida corrente não-oficial, içou-se aos cimos da literatura e da ideologia a fim de fecundá-las e, em seguida, à medida que se estabilizava o absolutismo e se instaurava um novo regime oficial, tornou a descer aos lugares inferiores da hierarquia dos gêneros, destacando-se, separando-se em grande parte das raízes populares, restringindo-se e, finalmente, degenerando."*

*(BAKHTIN, 1987:62)*

De certa forma, a comunicação existente entre as várias maneiras de fazer música, aliado aos diversos condicionantes sociais e históricos dos quais emergiu, pode também associar-se a visão deste autor ao ser estudada. Este ponto de vista acompanha a investigação que se propõe nesta pesquisa, ao analisar o contato de Lupicínio Rodrigues com todo um novo universo a que teve acesso através de sua música. A ampliação deste mesmo universo, através do rádio e da indústria do disco, torna ainda mais complexa e estimulante a questão.

## **Periodização e Fontes**

"Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos" surge como uma pesquisa que se destina a falar do personagem/sujeito Lupicínio Rodrigues e sua interação frente ao meio do qual emergiu. A cidade -Porto Alegre-, aparece como o espaço de atuação deste sujeito, modificando-se e estruturando-se a exemplo do próprio compositor. A música surge como elemento integrante de sua personalidade e de sua

sociabilidade. É a partir da música que Lupicínio se relaciona consigo, com a cidade, com seus amigos. Tão importante quanto a música e o espaço em que ela emerge são as pessoas que nela se representam e são representadas: como os amigos, ocupados em compartilhar, criar e divulgar a música junto a Lupicínio Rodrigues.

Os dados apresentados para o entendimento deste trabalho não estão sujeitos a um corte temporal muito definido. A pesquisa tem início no período compreendido entre o nascimento e a morte de Lupicínio, entre 1914 e 1974. No entanto, não identifiquei a necessidade de limitar-me a tal restrição de tempo ou a esgotar a compreensão de tal período. O objetivo desta pesquisa encontra-se associado à cotidianidade do sujeito biografado e não é extensivo a uma explicação estrutural e global da realidade em questão. Da mesma forma os limites espaciais serão contemplados. Boa parte da investigação reserva-se à cidade de Porto Alegre, aos locais por onde transitou Lupicínio. Não pretende explicar a formação e o destino desta cidade.

Lupicínio Rodrigues tem um duplo papel nesta dissertação. Ao mesmo tempo que é seu objeto de estudo, serve como "aglutinador" das fontes e práticas de pesquisa neste trabalho. Dito de outra maneira: os cortes temporal e espacial são ditados pela vida do compositor, assim como, a orientação à investigação das fontes também. Este critério foi fundamental na escolha dos depoentes que compuseram o grupo de entrevistados: apenas pessoas que tiveram um contato em vida com Lupicínio.

Os depoentes, como já foi dito, foram crescendo em importância dentro do trabalho, ao ponto de se constituírem também alvo de estudo, contrapondo-se a função de simples fontes. Muitos dos questionamentos colocados à biografia de Lupicínio são aplicados como questões às biografias dos próprios entrevistados. Entretanto, como fonte documental, sobre a investigação das experiências de vida destas pessoas, repete-se a utilização dos mesmos depoimentos, bibliografia e discografia que servem de apoio à biografia de Lupicínio Rodrigues.

Quanto ao conjunto de fontes documentais deste trabalho pode ser dividido em :

- a) textos biográficos sobre Lupicínio Rodrigues;
- b) textos jornalísticos de comentários sobre a vida e obra de Lupicínio Rodrigues;
- c) textos de punho do próprio Lupicínio Rodrigues e entrevistas fornecidas pelo mesmo;
- d) discografia envolvendo as composições de Lupicínio Rodrigues, gravadas por ele ou por outros intérpretes;
- e) coletânea de letras de músicas de Lupicínio Rodrigues, entre conhecidas e inéditas;
- f) depoimentos do grupo entrevistado - Rubens Santos, Johnson, Jorge Machado, Jaime Lubianca, Paulo Sarmiento, Zilá Machado, Plauto Cruz, Demóstenes Gonzalez, Hardy Vedana e Lourdes Rodrigues - ;

g) bibliografia de apoio sobre a cidade de Porto Alegre e suas manifestações artísticas e culturais - história sobre a formação e desaparecimento da Ilhota junto ao bairro Cidade Baixa, história sobre o surgimento de grupos musicais na cidade, história do carnaval na cidade -;

h) bibliografia de apoio sobre a história da Música Popular Brasileira e a inserção da música de Lupicínio Rodrigues em sua formação.

O acesso às fontes deu-se de várias formas. A partir de um estudo prévio sobre as biografias conhecidas de Lupicínio Rodrigues e sobre a história da MPB(Música Popular Brasileira), mapeei o acesso às demais fontes. A medida que a pesquisa prosseguia tinha contato com os diferentes estudiosos da música e da história de Porto Alegre. Desta maneira muitas indicações foram feitas por tais pesquisadores, assim como pelo grupo de entrevistados. A pesquisa do material jornalístico foi realizada basicamente no Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa e no Memória RBS(Rede Brasil Sul), do mesmo grupo.<sup>6</sup>

O contato com os depoentes foi realizado por pessoas próximas, amizades antigas, que quebraram o gelo inicial. No entanto, tal aproximação foi possível graças a muitos dos eventos promovidos pela Coordenação de Música/Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, que deu novo sopro de vida à muitos destes músicos que encontravam-se pouco valorizados em sua cidade. Através deste trabalho pude contactar e desenvolver as entrevistas iniciais.<sup>7</sup> A medida então, que iam acontecendo as entrevistas, os próprios depoentes indicavam outras pessoas e forneciam sua localização.

Foi de grande auxílio a aproximação que tive com o pesquisador Roberto Campos,<sup>8</sup> que há muito tempo tem desenvolvido um trabalho importante sobre Lupicínio e a música na cidade. É dele o mérito de admiravelmente ter levantado a coletânea de composições de Lupi, que atinge até 155 composições, tarefa que muitos julgariam impossível tal a quantidade e dispersão destas letras e músicas. Solidarizo-me com ele, quanto a necessidade de formar um centro de memória, destinado a armazenar documentação escrita e oral, além da discografia e material fotográfico, sobre os músicos gaúchos e sua produção, segundo uma perspectiva similar aos Museu da Imagem e do Som existentes no Rio de Janeiro e em São Paulo. A memória

---

6 A Rede Brasil Sul de comunicações, está sediada em Porto Alegre. Inclui, entre suas atividades no Estado, um jornal (*Zero Hora*) e uma rede de televisão, com sucursais em várias cidades do interior. Dispõe ainda, em sua sede administrativa em Porto Alegre um acervo histórico sobre a sua própria trajetória no ramo das comunicações, junto a material microfilmado de vários momentos da imprensa gaúcha.

7 Acrescenta-se ao trabalho da Secretaria Municipal de Cultura as publicações envolvendo a pesquisa sobre a história de Porto Alegre -bairros- e a história do carnaval nesta cidade.

8 A relevância de seu trabalho foi motivo de uma matéria publicada pela Zero Hora, por ocasião dos dez anos da morte de Lupicínio Rodrigues, assinada por Danilo Ucha. Não disponho da data e página deste material que me foi cedido pelo Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues. Agradeço a ajuda prestada pela Profa. Dra. Luiza Kliemann, que me colocou em contato com este pesquisador.

musical de Porto Alegre e do Estado tende a desaparecer caso uma iniciativa deste tipo não venha a ser tomada.

Destaco também a atuação de dois depoentes, extremamente envolvidos com a pesquisa, de estilo totalmente diverso de trabalho: Hardy Vedana, preocupado com as origens da música em Porto Alegre; e, Demóstenes Gonzalez, pelo desenvolvimento da biografia sobre seu amigo Lupicínio.<sup>9</sup>

Quanto a discografia trabalhada foi conseguida com o auxílio de amigos e também ouvintes do mesmo biografado. O levantamento de discos que foi realizado é significativo quanto aos vários momentos das gravações e regravações das composições de Lupicínio Rodrigues, mas nem se aproxima da totalidade de LPs e compactos lançados. Uma melhor descrição das fontes e materiais utilizados aparecerão ao longo do trabalho, nas circunstâncias específicas em que foram mais detidamente consultados.

### **As partes do trabalho**

Esta dissertação encontra-se dividida em duas partes. A primeira, define-se por um longo levantamento de dados existentes sobre a história de Lupicínio Rodrigues, a partir dos escritos que já existiam sobre ele. Neste amplo levantamento misturam-se dados ficcionais e reais, ressaltando-se a tênue linha divisória entre o mito e o sujeito Lupicínio. Junto ao histórico do biografado aliam-se dados sobre a história da própria cidade e dos movimentos culturais associados ao desenvolvimento musical popular neste espaço. A contextualização dos acontecimentos da vida de Lupicínio demonstram a sua inequívoca inserção nas transformações que envolvem a música e o desenvolvimento da cidade.

A segunda parte envolve mais diretamente os depoimentos e impressões daqueles que vivenciaram a música na cidade, junto a Lupicínio. Destina-se a complementar a abordagem anterior, demonstrando o sujeito e sua relação com a música de uma maneira mais íntima e próxima dos acontecimentos na perspectiva dos entrevistados.

---

<sup>9</sup> Vedana publicou em 1987 o livro "Jazz em Porto Alegre" e dispõe em seu acervo particular de uma série ilimitada de documentos entre fotos e partituras originais das mais diversas manifestações de música na cidade, utilizando-se deles para outros projetos, a exemplo do recente lançamento pela Secretaria Municipal de Cultura, do segundo volume da coleção sobre a música em Porto Alegre, "As Origens", editado recentemente (Janeiro/95).

Demóstenes Gonzalez publicou o livro "Roteiro de um Boêmio" onde relata a vida de Lupicínio Rodrigues de maneira bastante próxima, como companheiro que foi, num estilo muito peculiar de escrever, recheado de anedotas e pequenas e grandes histórias. Representou uma primeira sistematização da vida e obra de Lupicínio até aquele momento. Reuniu dados e interpretações fundamentais para a realização desta dissertação.

Pretende-se, neste sentido, evidenciar a importância da atividade musical na vida de Lupicínio Rodrigues e do grupo de entrevistados. A música surge então, como mais um dos elementos que compõe o cotidiano destas pessoas. O sujeito Lupicínio vem a ser conhecido na sua aproximação com cada um dos entrevistados e companheiros de serenata, na mesma medida que a história de cada um deles se constrói também no vínculo que estabeleceram com o compositor. A música que surge deste grupo pode ser então percebida e integrada à construção do cotidiano na cidade. A boemia emerge como um aspecto significativo do dia-a-dia de Porto Alegre.



## PRIMEIRA PARTE

### BIOGRAFIA DE LUPICÍNIO RODRIGUES

**Formação e interação do sujeito: família, espaço e comunidade, música**

#### Uma rápida apreciação das biografias sobre Lupicínio Rodrigues

*"Fazia já duas semanas que chovia incessantemente sobre Porto Alegre. A Ilhota tinha sido destituída de sua condição de ilhota porque as transbordantes águas do arroio Dilúvio haviam transformado suas ruas num lago de águas turvas, onde as canoas e os caíques cruzavam. No interior da casa n. 97 da Travessa Batista a apreensão era geral. E todos que lá estavam nem sequer notaram que as águas, subindo sempre, já começavam a lambem ameaçadoramente os degraus da porta da frente. O motivo da apreensão no 97 não era absolutamente a enchente tradicional. E pelo menos umas dez vezes o dono da casa - Francisco Rodrigues - caminhando no corredor repetiu nervoso a pergunta:*

*- Como é ? Mas afinal, a dona Júlia vem ou não vem ? (...)*

*Dona Júlia Garcia - era assim que se chamava a senhora que vinha no caíque - entrou no 97 e 45 minutos após seu Francisco Rodrigues começou a receber os abraços de felicitações. Era então pai pela quarta vez. A folhinha, na parede, marcava a data de 16 de setembro de 1914."*  
*(Hamilton Chaves, Revista do Globo, n.564, 12/7/1952:30)*

Hamilton Chaves relata, no trecho citado, como teria sido o nascimento de Lupicínio Rodrigues. Descreve a cena enquanto resultado de mais uma inundação na Ilhota, junto ao pouco caso que fazia disso Francisco Rodrigues, o pai de Lupicínio. Toda a atenção estava voltada para a chegada da parteira, dona Júlia que, segundo a tradição nesta zona alagada, vinha num "caíque".

Praticamente todos os textos que envolvem a biografia de Lupicínio descrevem desta forma o seu nascimento. Assim como repetem quase da mesma maneira este episódio, relatam os diversos acontecimentos sobre a vida de Lupi baseando-se neste autor e, praticamente, quase nada acrescentando de novo.

A pequena biografia feita por Hamilton Chaves era, de fato, uma reportagem apresentada na seqüência de três números da *Revista do Globo*, no ano de 1952. Tratava-se de esclarecer ao público e aos recém-conquistados fãs sobre o compositor que, naquele momento, atingira notoriedade nacional. Esta tarefa foi muito bem aceita por Hamilton que, amigo próximo de Lupicínio, empenhou-se numa narrativa bastante elogiável de sua vida, marcada por um estilo romântico e poético. E, foi assim que a memória sobre Lupicínio se perpetuou.

Todos os demais biógrafos "beberam" deste texto, sem maiores preocupações em detalhar ou apontar novos acontecimentos, ou mesmo, situá-los melhor cronológica ou espacialmente.

Durante muito tempo as únicas referências que existiram sobre Lupicínio, além da citada, resumiam-se a textos jornalísticos, de poucas linhas, comemorativos aos aniversários de nascimento ou morte, além de outras homenagens póstumas. Ocupavam também matérias sobre a história da Música Popular Brasileira, onde Lupicínio assumira seu lugar de direito.<sup>10</sup>

Demosthenes Gonzalez, também amigo de Lupicínio, optou por uma outra forma de falar sobre ele. Por algum tempo manteve uma coluna no antigo *Correio do Povo*, onde dedicou diversas crônicas aos acontecimentos vivenciados por Lupi, ou junto a ele, ao longo de sua amizade. Tais crônicas foram mais tarde reunidas e formaram o livro "Roteiro de um Boêmio". Alguns novos e preciosos dados foram acrescentados, mas o texto ainda reservava muito da parcialidade que um companheirismo de tantos anos constituía.<sup>11</sup>

Uma última biografia foi escrita, reunindo os textos de Hamilton e Demosthenes. Trata-se do livro de Mário Goulart, da *Coleção Esses Gaúchos*, que juntou aos trabalhos já conhecidos uma aproximação com as fontes documentais existentes sobre Lupi. O autor, em questão, destaca textos da própria voz de Lupicínio : a coluna redigida por ele, sob o título "Roteiro de um Boêmio", no jornal *Última Hora*, ao longo de 1963;<sup>12</sup> o depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, em 1968, no Rio de Janeiro; e, a entrevista dada ao *Pasquim* em 1973. Além destas importantes

---

<sup>10</sup> Como exemplo destacados destes escritos estão: Nova História da Música Popular, São Paulo, Abril Cultural, 1a. edição em 1970; e, História da Música Popular Brasileira, 1982, São Paulo, Abril Cultural, 1982. As duas publicações são coletâneas sobre músicos significativos da música popular no país, e dedicam um volume a cada grande compositor. Nele se encontram uma breve biografia associada à análise da obra do músico, junto a um disco destacando os vários momentos de sua produção.

Outros textos foram escritos, em livros sobre a História da Música Popular Brasileira, nos quais Lupicínio destaca-se pela diferença de estilo que caracterizou sua música, ficando mais conhecido como o "poeta da dor-de-cotovelo".

<sup>11</sup> Demósthene Gonzalez é um dos entrevistados nesta dissertação devido a grande aproximação que teve, em vida, com Lupicínio Rodrigues. Seu depoimento foi apreendido através das entrevistas concedidas, assim como, pelos textos que produziu sobre sua própria vida e a de Lupi.

<sup>12</sup> Durante o período em que Lupicínio Rodrigues manteve sua coluna neste jornal, os dados de seu editorial eram: Ano IV, Sede: 7 de Setembro, n. 738, Diretor Presidente: Samuel Wainer, Diretor Responsável em Porto Alegre: Ary de Carvalho, editado pela Companhia Paulista Editora e de Jornais S.A.

falas do compositor, acrescenta outras, obtidas através de depoimentos, de pessoas que conviveram com Lupi em Porto Alegre.

Pouco acrescentarei aos dados já levantados sobre a vida de Lupicínio, a partir destas biografias. A pesquisa realizada pouco inovou quanto a este aspecto. Praticamente as "novas" informações surgiram de depoimentos colhidos de colegas e companheiros de Lupi. Como foi ressaltado, em termos de fontes documentais escritas, a repetição é a regra. Desta forma, o acréscimo que esta pesquisa reserva está associado diretamente a contextualização da pesquisa biográfica. Os acontecimentos da vida do compositor serão apresentados enquanto resultantes da relação com o meio social e com a época em que ocorreram.

### **A história dos pais**

Francisco e Abigail foram os pais de Lupicínio Rodrigues. Casaram-se a 19 de Novembro de 1908. A cerimônia aconteceu na Igreja do Rosário, por volta das cinco e meia da tarde. Segundo a certidão de casamento, tinham na ocasião 28 e 18 anos, respectivamente.<sup>13</sup>

Francisco era filho de João Antonio da Silva e Caetana Leonor da Silva. Com o passar dos anos atendia também por "velho Chico".<sup>14</sup>

Não encontrei justificativa para a diferença de sobrenome de Francisco em relação a seus pais. A informação de que estes fossem seus pais é mencionada na certidão de casamento e repetida no registro de óbito.<sup>15</sup> Nenhuma menção é feita pelos biógrafos quanto a ele ter sido adotado por este casal. No registro de nascimento de Lupicínio, consta como seu ascendente paterno apenas o nome de Caetana. O fato é que Francisco manteve o nome "Rodrigues" como identificação para sua descendência.

De cor escura bastante acentuada, permanecem dúvidas quanto à sua origem étnica. Alguns depoimentos mencionam traços físicos associados ao tipo indígena, como os olhos puxados e o cabelo muito liso.<sup>16</sup> O atestado de óbito o caracteriza

---

<sup>13</sup> Livro de Registros de Casamento da Igreja do Rosário, folha 87, data: 19/Novembro/ 1908; apresenta junto a filiação do casal. Localizado no Arquivo da Cúria Metropolitana.

<sup>14</sup> GONZALEZ, (1986:10).

<sup>15</sup> Registro de Óbito n. 36.091, obtido na 2a. Zona do Município de Porto Alegre, folha 41 verso, livro n. C-39 (talão n. 177, p. 85). Deste registro contam as seguintes informações: Francisco Rodrigues, falecido a 26/julho/1949, às 0,20, na Ilhota, n.97, sexo masculino, cor preta, profissão funcionário público, natural deste Estado, residente nesta Capital, 69 anos, viúvo, filho de João Antônio da Silva (falecido) e Caetana Leonor Silva (falecida). Foi declarante Francisco Alverne Rodrigues, sendo o atestado firmado pelo Dr. Carneiro Becker, que deu como causa da morte insuficiência cardíaca renal (primária) e asistolia (secundária). O sepultamento foi realizado no cemitério da Santa Casa. Data do registro: 26/julho/1949.

<sup>16</sup> Depoimentos de Demóstenes Gonzalez e Júlio César Hatsek, este último, neto de Lupicínio Rodrigues.

como "preto". Nas fotografias publicadas pela *Revista do Globo*(1952), surge com bigode, cabelo aparado rente, o que dá, ainda, a impressão de uma calva. A semelhança física entre ele e Lupicínio aparece no formato do rosto e da cabeça, assim como no cabelo liso. Veste-se com bastante sobriedade e, a exemplo dos demais, mostra-se muito sisudo.

Abigail era filha de Adeodato Antunes de Oliveira e Honorina Ennes de Oliveira. Era mulata, de cor "mista", como a define o atestado de óbito.<sup>17</sup> Os cabelos eram usados, na fotografia da mesma revista, presos atrás. Segundo Gonzalez (1986:10), era "chamada carinhosamente de 'Bêga', era linda, terna".

Apesar de não haver maiores informações sobre o pai de Abigail, este encontra-se mencionado em seu registro de casamento e como avô materno de Lupicínio, na certidão de nascimento do mesmo.<sup>18</sup> Ao contrário, Honorina, mãe de Abigail, é freqüentemente citada pelos biógrafos, assim como pelo próprio Lupicínio.

*"(...) E conta a minha Vovózinha, que ainda é viva graças a Deus, que eu fui uma criança igual às outras, brincava, pulava, fazia arte, só com uma diferença, tudo que eu fazia, era cantando."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 25/5/63, p.14) 19*

Honorina acompanhou sempre a família, mesmo depois da morte de Abigail e Francisco, tendo vivido por muitos anos. Na crônica em que foi citada por Lupicínio, deveria ter por volta de 90 anos. Sempre lembrada com muito afeto, nos diversos relatos em que foi mencionada.

*"Dona Honorina, avó de Lupe, do alto da experiência que os anos asseguravam, dava conselhos ao neto;*

*- Menino, assim sem emprego você não pode casar... Eu sei que vocês se gostam... mas isto não é tudo !*

*Lupe entristecia desviava os olhos e respondia sem vontade:*

---

<sup>17</sup> Registro de Óbito n.18.888, obtido na 2a. Zona do Município de Porto Alegre, 195 verso, livro n. C-19 (Talão n. 91, p. 80). Deste registro constam as seguintes informações: Abigail Rodrigues faleceu a 29/Outubro/1940, às 5,20 , na Travessa Batista, 57, sexo feminino, cor mista, profissão doméstica, natural desta capital, com 50 anos, casada, filha de "pai ignorado", falecido e de Honorina Rodrigues (profissão doméstica, natural deste Estado, residente nesta Capital); foi declarante Salustiano Camargo, sendo o óbito firmado pelo Dr. Júlio César da Silveira, que deu como causa da morte insuficiência cardíaca; o sepultamento feito no cemitério da Santa Casa. Data do registro: 29/Outubro/1940.

<sup>18</sup> O registro de nascimento de Lupicínio Rodrigues foi obtido na 4a. Zona da cidade de Porto Alegre, folha 143, Livro A-96, sob número de ordem 2.217. Este documento traz informações sobre os pais e avós, além do próprio Lupicínio. Atesta o nascimento de Lupycinio de Oliveira Rodrigues, do sexo masculino, nascido nesta Capital , na Rua Lobo da Costa, n. 145, às 21:30, no dia 16/Setembro/1914, filho de Francisco Rodrigues e Abegail Rodrigues, ambos naturais deste Estado, neto de Caetana Leonor da Silva e, de Adeodato de Oliveira e de Honorina Ennes de Oliveira; registro lavrado em 17/Setembro/1914, sendo declarante o pai.

<sup>19</sup> A coluna que Lupicínio Rodrigues assinou no jornal *Última Hora*, no ano de 1963, recebeu também o título de "Roteiro de um Boêmio". Para evitar possíveis confusões será sempre citada desta maneira: nome da coluna junto à data da publicação da crônica.

*- Deixa Vó... que quando Deus quer dá um jeito..."*  
(CHAVES, Revista do Globo, n. 564, 12/7/1952:74)

*"Dona Honorina (80 anos), avó materna de Lupe, contou-nos coisas sobre o neto que nós nos permitimos divulgar. Diante da máquina em que ela fazia o enxoval das netas, fomos perguntando. Agradecemos-lhe e nos penitenciamos por alguma indiscrição."*  
(CHAVES, Revista do Globo, n. 566, 9/8/1952:63)

Quanto aos registros de nascimento de Francisco e Abigail, não foram encontrados pela pesquisa. Nem mesmo os registros de casamento de seus pais.

O sobrenome de Abigail, "Oliveira", acompanha o nome dos filhos, a exemplo do registro de nascimento e batismo de Lupicínio, que é declarado "Oliveira Rodrigues".

Francisco era funcionário público. Trabalhava como porteiro na Faculdade de Comércio e possuía boa instrução, pois fora criado pelo Desembargador André da Rocha.<sup>20</sup> Aparentemente a família contava com certo "compadrio" da parte deste magistrado, que mais tarde arranjará para Lupicínio a mesma ocupação do pai.<sup>21</sup>

Abigail dedicava-se aos encargos domésticos e, segundo depoimentos, também auxiliava nas despesas da casa prestando serviços como lavadeira.

O casal é descrito pelos biógrafos e amigos como pessoas amáveis, que teriam com isso contribuído para o desenvolvimento da extrema sensibilidade de Lupicínio.

*"Seu Chico tocava violão. Dona Abigail era toda ternura e suavidade. Foi com certeza esta herança o que forjou em Lupicínio o temperamento de compositor e poeta."*  
(CHAVES, Revista do Globo, n.564, 12/6/1952:32)

*"A casa estava cheia de parentes e vizinhos, porque era tempo de enchente e no lar de Chico e Abigail, sempre havia lugar para mais um. (...) Dona Abigail (...) gostava de uma cervejinha **Continental**, fabricada por Bopp, Sassen & Ritter, os precursores da **Antarctica** e da **Brahma**. Ambos - Chico e Dona Bêga - adoravam gente e festas. A casa era grande, no fundo do quintal, uma parreira imensa. Quando chegava o tempo, seu Chico enchia latas e latas de uvas e saía a distribuir pela vizinhança, alegremente. Nos fundos da moradia, havia um imenso galpão, que Dona Bêga apelidou de 'Sacumba'. Dia de festa (e era sempre) quando alguém estava embiritado ou com sono, ela dizia:*

*- Vai dormir na Sacumba !*

*Francisco Rodrigues, o velho Chico, às vezes quebrava sua sobriedade com brincadeiras originais. Certa vez comprou um urinol de louça 'águida' (ágata), encheu-o de cachaça com butiá e saiu oferecendo a todos, sob risos e tragos gerais."*

---

20 GONZALEZ (1986:11) e GOULART(1984:26).

21 CHAVES, Revista do Globo, n. 565, 26/7/1952:52.

(GONZALEZ, 1986:10 e 11)

Abigail e Francisco foram pais de muitos filhos. O próprio Lupicínio declara,

*"(...) eu sou o quarto de 21 filhos. Primeiro minha mãe teve três filhas mulheres, e o meu pai havia prometido que, se o quarto nascesse mulher, ele iria enforcar. Por felicidade nasci eu, e ele não me enforcou. Por ser o primeiro filho homem, me criei como a criança mais mimada da família."*  
(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)

As fotografias que acompanham a edição da *Revista do Globo* (1952) confirmam esta narrativa. Lado a lado dispõe-se uma "escadinha" onde aparecem três meninas de pé, mais velhas, um bebê no colo de Abigail, um menino sentado, ao centro da foto, e preguiçosamente recostado ao pai, Lupicínio. Outra fotografia mostra Lupi com três anos, ao lado da irmã mais velha. O cuidado com que as crianças são apresentadas nas fotografias, em meio a detalhes nos cabelos e chapéus, além do apanhado das roupas, demonstra o envolvimento do casal com os filhos, além da preocupação com a imagem da família, mesmo à custa do salário de um funcionário público.

Por ocasião da morte de Abigail, em outubro de 1940, os registros no cartório em que foi realizado o atestado de óbito, a revelam mãe de apenas 8: Aírta (30 anos), Julcemina (26 anos), Lupicínio (25 anos), Bolívar (22 anos), Francisco (21 anos), Honorina (14 anos), Reni (10 anos) e José (6 anos). Ao noticiar o falecimento de Lupicínio, *Zero Hora* registrava como seus irmãos, ainda vivos: Francisco, José Joaquim, Robinson, Onorina, Bolívar e Gerotildes.<sup>22</sup>

De qualquer maneira, outros filhos existiram além dos citados. Através da pesquisa não foi possível chegar aos demais. Fica a dúvida, também, quanto a serem todos filhos do mesmo casal, pois na documentação consultada constam praticamente os mesmos nomes, como irmãos de Lupicínio, não acrescentando outras denominações. Os depoimentos revelaram que Francisco Rodrigues tivera vários filhos fora do casamento. Provavelmente assim tenha se completado o total de 21 filhos mencionado nas biografias.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Zero Hora*, 28/8/74, página central. Durante a realização de uma das entrevistas (6/1/94), soube da morte de Honorina, quando o entrevistado foi comunicado por telefone.

<sup>23</sup> Algumas pessoas, que não gravaram depoimentos para esta pesquisa, apontaram o fato de que Francisco Rodrigues teria sido pai, por várias vezes, fora do casamento com Abigail. Referenciando esta questão, encontra-se o depoimento de Júlio César Hatsek que, ao mencionar os tios, cita apenas os nomes já conhecidos na documentação, enquanto filhos de Abigail, concordando com as afirmações sobre os outros filhos de Francisco Rodrigues.

GONZALEZ(1986:75) e GOULART(1984:25).

## Porto Alegre e os Rodrigues

O ano de 1914 marca, além do nascimento de Lupicínio Rodrigues, o surgimento do primeiro plano de reurbanização de Porto Alegre. Mas, o que teria o referido plano a ver com o nascimento de Lupicínio? Com o personagem quase nada. Com o sujeito, nascido na Ilhota, muito.

Ao estabelecer um elo de ligação entre o nascimento de uma criança e o local em que ocorreu, procuro evidenciar a conexão que existe entre a formação de um sujeito como socialmente condicionado pelo meio que lhe possibilitou a existência. No caso de Lupicínio, sua formação enquanto sujeito estará intimamente relacionada com seu local de nascimento, a Ilhota, onde passou grande parte de sua vida. Neste local vivia uma comunidade que forjou, aos poucos, um referencial de valores que veio a orientar Lupicínio mesmo após sua saída desta região.

Na perspectiva de HELLER, o ser humano apenas se torna um representante de sua espécie na medida em que convive socialmente. Dito de outra forma, este ser apenas se constitui enquanto tal na medida em que convive com outros seres da mesma espécie numa coletividade. Somente a bagagem genética, diferentemente de outros animais, não o instrumentaliza a assumir-se como ser humano. Necessita do convívio em qualquer circunstância para tornar-se um homem, um sujeito.

Ao referir-se a "antinomia básica" com que nasce o ser humano, HELLER(1982:32 e 33) está definindo esta existência como dotada de duas características indissociáveis: o homem em sua individualidade, enquanto um sistema orgânico, portador de uma mente e escolhas múltiplas, e por isso individual; e, enquanto parte integrante de sua espécie, visto como produto de uma coletividade.

*"El hombre nace sin mente. No puede haber en él más conciencia que la conciencia socialmente condicionada. No hay un lenguaje privado, ni un sistema privado de conceptos, no existe un sistema privado de manipulación."*

Segundo uma aproximação com o pensamento desta autora, procurei apresentar o sujeito Lupicínio inserido no tempo e no espaço que o originou. Neste sentido, uma digressão sobre a história da Ilhota, do bairro Cidade Baixa, assim como da própria Porto Alegre se fez necessária. Procurarei evidenciar nestes locais as diversas ações que os formaram e transformaram. Acredito que muitas das evidências colhidas sobre a construção destes espaços possibilitem uma melhor compreensão da formação do sujeito Lupicínio.

Quando falo na construção de espaço, não estou me referindo apenas as modificações físicas e geográficas ocorridas na região.<sup>24</sup> Procuro, na medida do possível, identificar a transformação humana nestes espaços. Entre os aspectos apreendidos na pesquisa, destaco as diversas manifestações culturais, assim como descrições literárias ou outros dados que permitam perceber como eram vista e se viam as pessoas que ali habitavam. Pretendo identificar assim o próprio Lupicínio e sua família, como emergentes e representantes de um dado local, a partir de determinado contexto histórico. Portanto, o nascimento de Lupi no ano de 1914 não pode ser tratado como mais uma coincidência ao ser associado ao surgimento do primeiro grande planejamento de reformulação urbana que a cidade de Porto Alegre conheceu.

Os projetos de reurbanização assinalaram uma nova fase de desenvolvimento e expansão da cidade. Não que eles tenham vindo a se constituir como tal desenvolvimento, mas passaram a direcioná-lo segundo novas bases e perspectivas. A forma desordenada com que a população definia a ocupação deste espaço cedeu lugar a instituições de novas regras e vontades de administradores. Redefinem-se interesses e uma "outra" cidade é construída.

A Cidade Baixa e, em especial, a Ilhota são ótimos exemplos de demonstração desta nova política urbanizadora e seus resultados.

Por ocasião da Abolição da Escravatura, pouco antes ou depois, a ocupação de espaços em Porto Alegre atingia contornos definidos por uma nova estratificação social. A zona central, que abrigava os poderes públicos constituídos, assim como a área mais antiga de povoamento, situava-se na parte mais "alta" do território ocupado. Tal situação revelava-se privilegiada frente as zonas mais "baixas", que freqüentemente eram vítimas das inundações periódicas, que a aproximação com o rio ocasionava. Desta maneira uma distinção inicial já existia: a valorização das áreas mais altas, ocupadas apenas por quem podia pagar ali sua moradia, contrastando com as mais baixas ocupadas por pessoas de menor renda. Outras variáveis se colocavam na valorização dos terrenos, como a proximidade dos centros de comércio e do poder público da, então, capital da província. O momento da abolição veio a acirrar ainda mais a disputa pelo espaço.

Os negros recém-libertados tinham poucas escolhas: avolumavam o já densamente povoado centro da cidade, morando precariamente em habitações cada vez mais condenadas pelas nascentes autoridades sanitárias ou, deslocavam-se para a periferia, na época, os arredores da cidade alta.

---

<sup>24</sup> A noção de espaço a que me refiro já foi adotada por pesquisas de historiografia. Trata-se de uma definição de espaço que associa as transformações na paisagem e no meio físico como fruto da ação humana, e não mais apenas como fenômenos da natureza. Como exemplo da utilização deste conceito, na perspectiva do historiador, destaca-se a dissertação de mestrado "Apropriação da Terra no Rio Grande de São Pedro e a Formação do Espaço Platino", defendida por Helen Osório, no Curso de Pós-Graduação em História/IFCH/UFRGS, no ano de 1990.



A Cidade Baixa e a Ilhota, junto a outras áreas que "circulavam" o centro da cidade, foram um dos locais escolhidos por esta população migrante. Representavam não apenas opção de moradia, mas possibilidades de trabalho.

Denise Fagundes Jardim(1991) ao definir os limites territoriais da Cidade Baixa, apresenta um excelente histórico sobre a formação do bairro e a expansão da cidade.

A urbanização de Porto Alegre teria começado no atual centro da cidade, por volta de 1740.<sup>25</sup> Ainda como uma cidade do Império, fora projetada como uma fortificação, o que restringia os seus caminhos de acesso, que resumiam-se a três: a Estrada da Aldeia dos Anjos (atual av. Voluntários da Pátria), o Caminho Novo (atual av. Oswaldo Aranha) e o Caminho da Azenha (atual av. João Pessoa). Durante a Revolução Farroupilha, a partir de 1835, a cidade teve seus limites ampliados, visando incorporar uma área rural que garantisse o seu abastecimento durante o conflito. Esta seria a primeira delimitação da área conhecida posteriormente como Cidade Baixa.

Até o momento de sofrer esta primeira incorporação aos limites da cidade, a zona era conhecida como um local de emboscadas a escravos fugitivos. Fazia parte de toda a área circundante de Porto Alegre, conhecida por "Colônia Africana".

E mais especificamente, na fala do cronista Ary Veiga Sanhudo, citado por JARDIM(1991:71), apresenta-se o surgimento do bairro,

*"Era uma vasta região, onde havia algumas casas, que o povo batizara de Cidade-Baixa, para contrastar com a outra parte da cidade lá do alto, polvilhada de residência e já recortada de ruas e becos, que o oficialismo consagrara como a zona urbana da cidade."*

A função de abastecimento à cidade, que caracterizou a região conhecida por Cidade Baixa, determinou sua rápida incorporação aos limites da cidade. O bairro é fisicamente incorporado à região central (ao que era a cidade de Porto Alegre, então) em 1848, com a construção da Ponte de Pedra sobre o Arroio ou Riacho Dilúvio.<sup>26</sup> Com a construção desta ponte efetuou-se o loteamento do Areal da Baronesa e a região foi oficialmente considerada parte integrante da cidade, portanto, sujeita à mesmas práticas administrativas.

Muitas das atividades desenvolvidas na Cidade Baixa e Ilhota garantiam a sobrevivência da região central de Porto Alegre. Entre as atividades desenvolvidas nesta região pode-se citar, além da produção agrícola, o matadouro (localizado onde hoje é a Praça Garibaldi), os fornos de incinerar lixo, as fábricas de telhas, além do próprio ofício das lavadeiras.<sup>27</sup>

---

25 Apenas para informação do leitor, existem controvérsias acerca desta data, nos textos sobre a formação da cidade, quanto ao início do processo de urbanização de Porto Alegre.

26 *Zero Hora*, Suplemento Especial, 21/3/94:36)

27 JARDIM, 1991:71.

Quanto a este aspecto vale ressaltar que a Cidade Baixa e a Ilhota mantiveram durante muito tempo o papel de prestação de serviços em relação a parte central da cidade. É bastante conhecida a comunidade de lavadeiras que se formou neste local, a exemplo da mãe de Lupicínio Rodrigues que também exercia esta ocupação. Depoimentos como o de Zilá Machado<sup>28</sup>, reforçam esta idéia. Filha de uma lavadeira, teve seu sustento e estudo custeados pelo trabalho da mãe, que orgulhava-se de fazer parte daquela comunidade. O mesmo Lupicínio veio a dedicar uma música, mencionando este grupo de mulheres, enamorado que estava por uma delas.

*"Havia na Ilhota uma avenida denominada Bento Inácio, que se constituía de uma porção de casebres reunidos. Ali morava muita mulata boa e, entre elas, havia a Izabel, que todos os dias vinha lavar a roupa numa tina à entrada da avenida. A mulata era uma verdadeira "chave de cadeia"; além de ser bonita, era de briga. Na taquara que ela fazia de calha para encher a tina, ninguém botava a mão, com medo de apanhar. Foi de tanto ouvir falar mal desta mulata, que resolvi um dia conhecê-la melhor. Nos enamoramos e, um dia, ela se mudou para Rio Grande. Aí, eu fiz este samba, que o Francisco Egídio gravou em Lp, recentemente. Esta música me faz recordar muita coisa. Além das cabrochas da Ilhota, as grandes enchentes que ocorriam ali. "*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 21/9/63, p.14)*

A letra da música identifica este grupo de mulheres, assim como dá uma boa idéia da importância atribuída a elas neste espaço.

### *Bairro de Pobre*

### *Samba de Lupicínio Rodrigues*

#### *I*

*Foi num bairro de pobreza  
Aonde se afasta a tristeza  
Comentando o que se faz  
Num centro de lavadeiras  
Uma das mais faladeiras  
Trouxe teu nome em cartaz  
Enquanto algumas meninas  
Corriam enchendo as tinas  
Para a mãezinha lavar  
Foi que saiu a conversa  
Que eras a mais perversa  
Mulher daquele lugar*

---

<sup>28</sup> Zilá Machado faz parte do grupo de entrevistados nesta dissertação. É cantora, nascida na Ilhota, tendo lá conhecido a Lupicínio Rodrigues, numa amizade que se estendeu pelos anos.

## II

*Disserem-me até que eras  
A mais horrível das feras  
Que um homem pode encontrar  
Que atraías amizade  
Pra dar infelicidade  
A quem te quizesse(sic) amar  
Minha curiosidade  
Levou-me à realidade  
E vim a te conhecer  
Ficando preso em teus braços  
Sabendo ser um dos palhaços  
Que as lavadeiras vão ter  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 21/9/63, p.14)*

Os moradores desta região alagada pelo "riachinho" tiveram seu modo de vida diretamente relacionado com o comportamento das águas. Pode-se afirmar que o Riacho Dilúvio deixou uma característica definitiva na identidade do bairro. Era como se a identidade desta comunidade viesse da proximidade com as águas, do desconforto ou do sustento que poderiam trazer-lhe. A própria delimitação e denominação da Ilhota e da Cidade Baixa surge em contraste com a presença das águas.

*"É interessante retermos a dimensão espacial do bairro, no século XIX, a partir da presença do **riachinho** e da Ponte de Pedra como demarcadores do início da área rural (a Cidade Baixa). (...)*

*O nome **Ilhota** refere-se ao trecho de terras que hoje corresponderia a parte da rua João Alfredo estendendo-se após o Arroio Dilúvio atual. O trecho de terra tinha o rio Guaíba por um lado e o riachinho de outro, formando uma espécie de ilha."*

*(JARDIM, 1991:77 e 78)*

A comunidade que se formou nesta "pequena ilha" teve seu comportamento e identidade determinados pela ação das águas. Os depoimentos sobre o bairro e a Ilhota não economizam adjetivos ao descrever a solidariedade destas pessoas que resistia e se constituía a partir do movimento devastador das águas. O sofrimento causado pelas muitas inundações reforçaram os laços de auxílio e amizade que já haviam se estabelecido por uma aproximação étnica, em função da ascendência de origem africana. Foi possível perceber, então, um convívio pleno de significado pelos moradores que ali se estabeleceram, ainda que não estivessem presentes na formação do bairro. Os laços de convivência perpetuaram-se à revelia das muitas modificações que aconteceram no espaço físico e só dissiparam-se muitos anos depois, com o deslocamento de seus moradores.

A comunicação desta área com as demais da cidade acontecia através de pontes, ou na ausência destas, barcos. Crônicas e fotografias antigas demonstram muito bem

esta paisagem e realidade. O trabalho intitulado "O espetáculo da rua",<sup>29</sup> dá uma boa medida para a transformação que se construía na cidade de então. A região é "citada" de diversas maneiras, em fotografias e textos. Fotos que demonstram o trabalho das lavadeiras do riacho, ou a rua da República que "tinha ao longo do seu alinhamento norte a vala que conduzia as águas da Várzea para o Riacho", aproximadamente em 1910.<sup>30</sup>

Pois exatamente a aproximação com as águas, junto a outros fatores, motivará as reformas urbanas que acontecerão em Porto Alegre. Carlos Reverbel lembra que "os governantes tradicionalmente conviveram com o Guaíba como se o rio fosse um inimigo".<sup>31</sup> Sérgio da Costa Franco corrobora esta opinião ao afirmar que "Porto Alegre brigou desde o início com o rio", e referenda, " a Rua Sete de Setembro foi conquistada, em parte, pelos próprios moradores das casas da Rua da Praia com fundos para o Guaíba que aterraram parte do rio", "o aterro foi uma necessidade para construir o cais do porto".<sup>32</sup>

No ano de 1914 foi apresentado o "Plano Geral de Melhoramentos", projeto do arquiteto-engenheiro Moreira Maciel, que redefiniria a cidade de Porto Alegre. Acompanhava uma tendência não apenas brasileira, mas internacional, de higienização e saneamento dos grandes centros urbanos, associada ao embelezamento. Célia Ferraz de Souza e Claudia Pilla Damasio(1993:133) descrevem a cidade de então, frente a necessidade das reformas.

*"A Porto Alegre antiga, apesar do aspecto pitoresco de sua implantação, da qualidade de certas construções de beleza arquitetônica indiscutível e da diversidade de seus equipamentos para a época, era uma cidade cheia de problemas. Delimitado o seu crescimento inicial à ponta do promontório, ela foi se adensando nesse espaço de muitas ruas estreitas,*

---

<sup>29</sup> O espetáculo da rua/Coordenado por Sandra Jatahy Pesavento, Porto Alegre, Ed.Universidade/UFRGS; Prefeitura Municipal, 1992.

Utilizando uma variedade de fontes documentais, como fotografias, textos literários, além de plantas baixas da cidade em diferentes momentos, a partir da aproximação de um histórico da arquitetura em Porto Alegre, o livro tem como grande mérito proporcionar uma "imagem", que a documentação mais convencional não possibilita. Ao conseguir visualizar a cidade uma outra interpretação surge do olhar do historiador e das pessoas que identificam-se com a história de Porto Alegre.

<sup>30</sup> "Vê que gracis e poéticas aquelas humildes casinholas que alvejam lá para os lados do Asilo, plantadas quase à beira do rio, sobre a estrada larga, entre a carrasqueira vegetação miúda. E a estação da estrada de ferro da Ponta do Dionysio, e o palacete da Baroneza, todo pintado de novo, e aquele Kiosque edificado dentro d'água, com a sua comprida ponte de pau, aquela casinha de banhos na chácara do José Innocencio, e a outra do Froés, muito mais tosca, meio escondida entre os juncaes.

Perto, avistava-se já a velha ponte do Menino Deus sobre o riacho múrmuro. Mais alguns instantes, e o bonde atravessava-a vagarosamente, fazendo estalar as táboas com um tac-tac sinistro de perigo iminente.

Então, abria-se a longa, a comprida e larga estrada do pitoresco arrabalde, ao fundo da qual destacavam-se, pequenina e branca, a capela florida, lá longe, enterrada ao sopé do monte verdejante, como um velho marco, adormecido na paz do crepúsculo, sob a quietação do bairro triste. (SOUZA, TOTTA e AZURENHA, romance "Estrychnina, 1897, citados por PESAVENTO, 1992:59)

<sup>31</sup> *Zero Hora*, 20/3/94, p.34, Suplemento Especial em comemoração aos 222 anos de Porto Alegre.

<sup>32</sup> *Zero Hora*, 20/3/94, p.34, Suplemento Especial em comemoração aos 222 anos de Porto Alegre.

*becos, sem qualquer infra-estrutura. As ladeiras por exemplo, nos dias de chuva se transformavam em locais de enchurradas(sic), provocando alagamentos nas zonas mais baixas, por falta de esgoto pluvial. As habitações de baixa renda concentravam-se em condições higiênicas da pior qualidade. (...)*

Porto Alegre, por ocasião do advento da República, encontrava-se numa situação semelhante em relação a outras grandes cidades brasileiras. Era densamente povoada, ao menos na região central, e expandia-se sem ter uma estrutura que comportasse tal desenvolvimento. A crescente presença de imigrantes veio a dificultar ainda mais as condições de moradia.<sup>33</sup> Para abrigar tantos moradores multiplicavam-se as "células de habitação", surgindo o que ficou conhecido como "cabeças de porco" ou cortiços.

Outras capitais brasileiras enfrentavam problemas com o excesso de população, destacando-se o caso do Rio de Janeiro. A concentração populacional era encarada com preocupação pelos administradores e higienistas, pois identificavam tal situação como uma das causas mais prováveis para as várias epidemias que atingiam a população.<sup>34</sup>

Em meio a toda esta problemática, em 1908, o Rio Grande do Sul recebeu a visita do engenheiro sanitário Saturnino Rodrigues de Brito. Brito já havia participado dos diversos planos de saneamento de cidades como Vitória (ES), Petrópolis (RJ), Juiz de Fora (MG), Santos (SP). No estudo que realizou no Estado, apontou como modificações estratégicas, que garantiriam o "progresso" no Estado: a abertura da barra (do Rio Grande) e, o saneamento para as cidades; relacionando o sucesso de um em contraposição ao outro. Este engenheiro, além das diversas sugestões que fez através de periódicos, como *A Federação*, foi o responsável por muitos dos planos saneadores implantados nas cidades do Rio Grande do Sul. Só a título de exemplo, as cidades por ele reformadas foram: Rio Grande, Santa Maria, Cachoeira, Cruz Alta, Passo Fundo, Rosário, Santana do Livramento, São Leopoldo, Uruguaiana, São Gabriel, Iraí, Alegrete e Pelotas. Neste sentido Porto Alegre, como capital do Estado, não poderia fugir à regra.

Neste sentido, o Plano Geral de Melhoramentos, ou Plano Maciel, correspondia a muitas das expectativas que se colocavam aos planejadores ou ansiosos por reformas na cidade, frente aos muitos problemas que apresentava. Como tal, este plano foi considerado bastante inovador na medida em que as soluções que propunha vinham

---

<sup>33</sup> "A mudança do regime político do país se conjuga com industrialização e urbanização na cidade, processos decorrentes, sobretudo, do grande fluxo migratório. Há um significativo aumento populacional, destacando-se a presença de italianos que, entre 1875 e 1905, constituem 60% dos imigrantes que ingressam no Rio Grande do Sul. Os estrangeiros imprimem novas cores à cidade. Por seus usos, costumes e tradições, impulsionam elementos de modernização."(CONSTANTINO, Núncia S. de. Porto Alegre cai na gandaia IN: Segundo Caderno, *Zero Hora*, 8/1/94, p. 8 e 9)

<sup>34</sup> SOUZA e DAMASIO,1993:137.

sendo adotadas em países muito considerados, do ponto da qualidade de vida em suas cidades.

*"Ficam claras as influências recebidas pelo plano Maciel. Foi um plano geral para a cidade, seguiu as escolas de Haussmann nas avenidas e de Sitte nos princípios estéticos, tudo isso sintetizado por Saturnino, o grande urbanista. Ele se inseriu perfeitamente no discurso de sua época apresentando a questão urbanização como sinônimo de higienização e embelezamento. Podemos perceber claramente que estas três variáveis estavam presentes nos princípios que orientaram Maciel, através de suas proposições: abertura de avenidas, alargamento de algumas vias públicas, criação de parques e jardins.*

*Esse plano foi de grande importância para a cidade de Porto Alegre, nele são propostas certas obras somente executadas no último quartel do século XX. As principais obras propostas, são as seguintes: abertura da Avenida Farrapos, a Avenida Júlio de Castilhos, as avenidas Otávio Rocha e Borges de Medeiros (...); a canalização do riacho e seu prosseguimento até o Guaíba, sem chegar ao centro, para melhorar o estado higiênico das adjacências; espaços ajardinados e **parkways** completam o tratamento de higiene e beleza justificados especialmente na proposta da avenida perimetral que serviria para 'contornar a cidade, praticando uma larga e nova avenida, entre a parte limítrofe atual e o rio, o que representa facilidade para o trânsito, beleza para a cidade, higienizando ao mesmo tempo as margens atuais do Guaíba' (Maciel, 1914)."*

*(SOUZA, e DAMASIO, 1993:140 e 141)*

A preocupação em "urbanizar" Porto Alegre pode, entretanto, ser apontada num momento anterior ao Plano Geral de Melhoramentos. Medidas foram empregadas tendo em vista não apenas a grande concentração populacional, mas o crescimento industrial que se processava na cidade.<sup>35</sup>

Sandra Pesavento(1990) ressalta, quanto ao desenvolvimento deste setor, que em 1896 as indústrias atingiam o terceiro lugar em importância frente as atividades mais significativas com relação à receita do Estado. Com o crescente desenvolvimento industrial, aumentaram também os problemas com a moradia dos operários, que avolumavam-se na cidade. Daí depreende-se novos motivos para as intervenções

---

<sup>35</sup> "Comercialmente movimentada, a cidade começa a apresentar promissor crescimento industrial. Em 1890 funcionam fábricas de velas, sabonetes, tamancos, vidros, fogos de artifício, escovas e vassouras, espartilhos, licores, carros para tração animal, camisas, charutos, chapéus, cadeiras, águas gasosas. No início do século passado, o cronista Coruja ainda era capaz de identificar pelos nomes os taverneiros. Mas em 1890 isso seria difícil: são 316 tavernas, 38 estabelecimentos classificados como botequins, cafés ou restaurantes e dez quiosques. (CONSTANTINO, Núncia S. de. Porto Alegre cai na gandaia IN: Segundo Caderno, Zero Hora, 8/1/94, p.8)

administrativas na ocupação do espaço em Porto Alegre, buscando regularizar e disciplinar as formas de moradia das classes trabalhadoras.

JARDIM(1991:74) reforça também a idéia de uma difícil situação de moradia de parte dos trabalhadores que habitavam a Cidade Baixa neste período.

*"A Companhia Territorial Porto-Alegrense é a responsável pelo loteamento de áreas já em 1895. Assim, a remoção da população para bairros operários oferecia uma solução em dois sentidos: como forma de higienizar a cidade removendo cortiços e, de outro lado, favorecendo a especulação imobiliária (...).*

*Grande parte da população da Cidade Baixa é removida para dar lugar a novas construções sob argumentos centralizados na necessidade de higienização do espaço urbano o que não foi exclusivo das políticas implementadas em Porto Alegre. "*

A continuidade de tais medidas esteve também associada as já mencionadas práticas higienistas. A concentração de muitas pessoas num espaço reduzido, como seguidamente podia ser visualizado nos cortiços habitados por estes operários, foi facilmente identificada como possível foco de doença física e moral. A intervenção urbana, neste caso, tinha tanta importância quanto os avanços desenvolvidos e aplicados pela medicina higienista. Fazia parte do conhecimento científico aplicado da época sanear a sociedade dos muitos males que a afligiam, fosse de natureza física ou social. Eliminar becos ou trajetos pouco iluminados da cidade era torná-la saudável pois não apenas as epidemias e outras doenças seriam assim eliminadas como os indesejados habitantes destes lugares que a poluíam moralmente. Desta forma, muitos espaços ocupados simultaneamente por trabalhadores ou contraventores das novas regras sociais foram desaparecendo, na medida em que seus moradores eram redistribuídos pela cidade, segundo as recentes diretrizes administrativas. A Cidade Baixa e a Ilhota foram alvos deste mesmo processo, assim como o centro de Porto Alegre.

A descrição feita por Athos Damasceno Ferreira, citado por JARDIM(1991:72), sobre os moradores da Cidade Baixa, dá uma boa idéia do temor que a cidade "alta" nutria por seus habitantes.

*"Caudatários autênticos das Emboscadas e do Reduto, que foram as matrizes da água toldada provinciana, eles eram o paraíso dos desclassificados, dos indesejáveis, dos larápios, dos brigões, dos fios de pelego, dos pifutes, dos pomares, dos retufindingas, das lambareiras, das bruacas, da corja livre, da peruana solta."*

A apresentação de todos estes dados acerca da formação do bairro Cidade Baixa, da região conhecida por Ilhota, ou mesmo da história da cidade possibilita-nos chegar a algumas assertivas.

A Cidade Baixa e a Ilhota foram regiões ocupadas preponderantemente por negros, livres ou escravos, a partir do final da Revolução Farroupilha (1845), junto a outras pessoas de baixa renda, brancos ou mestiços. Representavam para estas pessoas um lugar para viver, ou se esconder, junto a possibilidade de sobrevivência, pelo trabalho, ou na contravenção. Constituíam junto a outras regiões de Porto Alegre, como os atuais bairros Bonfim, Mont Serrat e Auxiliadora, que anteriormente eram conhecidos pela denominação "Colônia Africana", um refúgio para a população negra de Porto Alegre, antes e depois da abolição da escravatura. Junto a zona da Várzea, formavam um "cinturão" que abastecia de alimentos e serviços a área central de Porto Alegre, que se entricheirava cada vez mais no extremo da península e tinha como limite as águas do Guaíba.<sup>36</sup>

Com o reconhecimento desta área - Ilhota e Cidade Baixa - como parte integrante do território da cidade, iniciaram-se ali as medidas administrativas, cotidianas e reformistas, que recaíam sobre Porto Alegre. Esta região ainda nem tinha chegado a constituir-se enquanto bairro e já havia sofrido as primeiras intervenções. É a própria disputa pelo espaço que dará origem a comunidade da Ilhota e do bairro Cidade Baixa.

A própria localização, enquanto circundando a cidade, definirá seus nunca definidos limites. Zona de passagem entre a área central e os limites da cidade terá esta característica apenas ressaltada pelos reformadores.

Mas, e a população que continua a viver ali ? Em 1914, parte já fora removida, parte ainda teimava em ficar. Afinal, a cidade aceitava. Muitos eram os serviços prestados, numa época em que os meios de transporte não permitiam que os trabalhadores morassem muito longe de seus ofícios. A Cidade Baixa e a Ilhota ligavam-se a Porto Alegre por becos e ruas estreitas. Somente com a abertura de vias maiores e mais largas surgiriam os primeiros bondes a eletricidade. Até lá, valia o uso de tração animal, como os bondes puxados por burros, ou das próprias pernas, nos trajetos mais curtos. Os automóveis, raros e caríssimos, representavam o sonho que muito poucos poderiam realizar.

Abigail e Francisco faziam a sua parte. Ele trabalhava na zona central da cidade. Ocupava uma função pública, socialmente bem aceita. Ela trabalhava junto ao riacho, como tantas outras moradoras, visto que o salário do marido não era suficiente para sustentar com dignidade a família, mesmo que com isso contrariasse as normas burguesas de permanência em casa, junto aos filhos. Ambos são mestiços. Habitantes, moradores teimosos da Ilhota. Resistiam às inundações e aos baixos rendimentos, que

---

<sup>36</sup> Glorinha Glock, IN: *Zero Hora* (Suplemento Especial em comemoração ao aniversário de Porto Alegre), 20/3/94, p.34.



possibilitavam-lhes uma vida sacrificada. Criavam muitos filhos. Em 1914 nasceu Lupicínio. A quantas doenças terá resistido ? Quantos irmãos terão sobrevivido?

No entanto, viver na Ilhota e na Cidade Baixa não significava apenas trabalhar muito, sofrer ou simplesmente sobreviver. Significava experimentar, vivenciar o que não existia fora deste local. Exatamente a grande concentração de negros numa pequena região trouxe a proximidade que faltava para a descoberta e expressão de outra forma de ver o mundo, diferente da apresentada pela "cidade alta", pela "alta cultura".

A maneira como a cidade de Porto Alegre referia-se a esta zona limítrofe, enquanto "baixa" cidade exprime de certa forma uma idéia pré-concebida deste espaço e de seus habitantes.

A concepção de BAKHTIN(1987:18 e 19), ainda que distanciada do assunto aqui tratado, serve para elucidar um pouco as interpretações e outros significados que possam ter os termos "alto" e "baixo". Segundo tal ponto de vista, existia na idéia de verticalidade uma forma de ver o mundo e o tempo de maneira cíclica, dentro de uma coletividade. Ao contrário, a idéia de horizontalidade, previa a existência de indivíduos, destacados desta coletividade, por uma concepção de liberdade que surgia, redefinindo lugares e papéis sociais. Aponta para uma visão integrada de mundo, utilizando "alto" e "baixo" como partes integrantes de um mesmo corpo, onde "rebaixar" não significa degradar.

*"O traço marcante do realismo grotesco é o **rebaixamento**, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.  
(...)*

*No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O 'alto' e o 'baixo' possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente **topográfico**. O 'alto' é o céu; o 'baixo' é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto **corporal**, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro."*

Passando ao caso de Porto Alegre, enquanto "cidade alta" e "cidade baixa", admite-se que compunha um "organismo". No entanto, a parte "alta" podia-se realmente associar à "cabeça" deste corpo, pois decidia os destinos das demais partes. As outras regiões, constituindo-se em "órgãos vitais" para a continuação desta cidade, eram subordinadas às diretrizes que traçava a parte alta, apesar de muitas vezes sofrerem a acusação de causar "degenerescência" no território ocupado.

A diferenciação social espelhava-se não apenas na ocupação de espaço na cidade, mas nas formas de lazer desenvolvidas. O samba aparecia, no Brasil recém alforriado, como expressão da cultura africana, miscigenada, mas viva.<sup>37</sup>

A música que surgia na Cidade Baixa e na Ilhota era também expressão da liberdade dos negros que ali viviam. E, muito antes que as autoridades pudessem impor regras que inibissem sua manifestação, o carnaval se apresentara como uma característica indissociável da personalidade da negra Cidade Baixa e da Colônia Africana.

*"Ao longo da década de noventa, e desde que os primeiros escravos começaram a ser abolidos - bem antes da abolição oficial, em 1888 - a COLÔNIA AFRICANA, (...) virou ponto quase turístico em sua própria cidade. No dizer de Achylles Porto Alegre, 'O beco do Poço, o do Jacques e a rua da Floresta eram sítios de eleição para o batuque. Nos dias de folia, já de longe se ouviam a melopéia monótona do canto africano e o som cavo de seu originalíssimo tambor. (...) O batuque prosseguia pelo dia e pela noite adentro (...) e os garrafões de cachaça se sucediam uns aos outros. Não havia, porém, algazarra. O africano não grita. Eram a melopéia, em coro, e o som compassado do tambor. (...) Havia também os batuques no ar livre. (...) Um dos mais populares era o do Campo do Bom Fim, em frente à capelinha então em construção. Cada domingo que Deus dava era certo um batuque ali, e o interessante é que muita gente se abalava da cidade para ir ver a dança dos negros'. "*  
(A Música de Porto Alegre - As Origens, 1995)

Em decorrência de um número significativo de negros nas áreas circundantes à zona central, era inevitável que a influência de sua música atingisse também as manifestações culturais na cidade. Este traço da herança cultural negra foi logo identificado numa festa popular, que apesar de introduzida em Porto Alegre pelos brancos açorianos, logo se renderia aos ritmos africanos: o carnaval.

A publicação de "Cadernos do Museu I - Carnavais de Porto Alegre"(1992), pesquisa feita por integrantes do Museu Joaquim Felizardo (antigo Museu de Porto Alegre), é um dos poucos materiais que se destinam a contar a história desta importante manifestação cultural e suas mudanças.<sup>38</sup> Entre as evidências destacadas por esta pesquisa está o fato de o carnaval inicialmente acontecer na área central da

---

<sup>37</sup> MOURA, SOUZA, e CÁURIO(1988:126 e 128).

<sup>38</sup> Já na apresentação desta publicação é feita uma advertência quanto ao descaso com que tem sido tratada este assunto, muito pouco mencionado.

"Pouco se fala do carnaval em Porto Alegre. Se perguntarmos o porquê, uma das respostas, certamente, seria a forte herança europeizante do Rio Grande do Sul. Poderíamos avançar um pouco e descobrir, no silêncio sobre o carnaval, o silêncio, na verdade, sobre determinado grupo social nele preponderante: os negros. Calar-se é, portanto, negar a existência de uma forte herança cultural negra em Porto Alegre." (Cadernos do Museu I, 1992:7)

cidade. As áreas periféricas apenas encontraram-se incluídas nestes festejos a partir da Revolução Federalista (1893-95), quando as comemorações são proibidas no centro.

*"Nos arrabaldes, porém, já se registra a existência da folia. Ocorrem desfiles na rua da Margem (atual João Alfredo) e, no Menino Deus, surge a **Sociedade dos Pedinchões**. A Cidade Baixa, no final do século XIX e início do século XX, é palco de um carnaval que acontece nas imediações da praça Garibaldi. Os Venezianos tem, por muito tempo, seu quartel-general na rua que leva o seu nome, denominando-se depois Joaquim Nabuco."*

(CADERNOS DO MUSEU I, p. 18)

A medida que modificam-se os espaços ocupados pelo carnaval, alteram-se também as formas de participação, quando os "populares" deixam de apenas assistir aos desfiles.

*"O carnaval porto-alegrense no século XIX espelha a estratificação social, acentuada com o crescimento da cidade. Ao lado de um carnaval vivido pela maioria da população e reprimido pela polícia, o Entrudo, coexistem os blocos e corsos das grandes sociedades, que representam a elite de Porto Alegre." (CADERNOS DO MUSEU I, 1992:18)*

No início deste século, os grandes desfiles do centro da cidade recebiam elogios da imprensa, que se achava no direito de exigir uma ação policial quando ocorriam atitudes que considerava "imorais", de parte do grande número de pessoas que podiam assistir, mas não fazer parte da apresentação.

*"Grande foi a quantidade de máscaras avulsos, a pé, de carro e a cavalo, que percorreram as ruas, vendo-se entre os a pé, alguns tipos verdadeiramente imorais, em tais condições que bem podia a polícia tê-los feito recuado do imoral papel." (O Independente, 18/2/1904)*  
(CADERNOS DO MUSEU I, 1992:19)

*"Felizmente, acabaram os grosseiros e brutais Zés-Pereiras, mas surgiram dos becos para a Rua dos Andradas as horizontais da ínfima classe." (A Federação, 1910)*  
(CADERNOS DO MUSEU I, 1992:20)

As "horizontais" a que o jornal se referia eram as prostitutas que deixavam os becos a que se encontravam confinadas, participando da festança coletiva que era o carnaval, que homogeneizava espaços e devolvia a cidade a todos de maneira imparcial.

Quando outros festejos ocorriam fora da área central tinham a atenção da Intendência, que se adiantava em iluminar ruas e providenciar o policiamento. Outros grupos carnavalescos surgiram, menores em relação às grandes sociedades, que utilizavam diferentes trajetos do desfile "oficial". Estes "novos" percursos incluíam os já citados bairros Menino Deus e Cidade Baixa, além do Bom Fim.

Aparentemente o carnaval popular adaptara-se constituindo uma outra festa em relação aos festejos oficiais, e até mesmo participando deles.

Em relação ao carnaval da Cidade Baixa sabe-se de sua existência, enquanto manifestação "popular", antes mesmo da década de 30.

*"Na Praça Garibaldi e na Rua da Margem, já famosas pelas bagunças do entrudo, há, nos inícios do século, uma festa popular ainda em gestação, paralela ao grande Carnaval das sociedades."*  
(CADERNOS DO MUSEU I, 1992:20)

A Federação, em 1914, descreve a "folia".

*"(...) nas principais (ruas) da Cidade Baixa, o número de mascarados avulsos, este ano, foi muito avultado, não faltando, já se vê, os grupos fazendo ouvir os clássicos violão e gaita tão de molde para marcar o passo da marcha."* (CADERNOS DO MUSEU I, 1992:21)

Chama a atenção, nesta descrição do jornal, o termo com que se refere aos instrumentos utilizados, assim como os próprios instrumentos. Os "clássicos violão e gaita" apontam para uma tradição em fazer música, nesta área, durante o carnaval, assim como, a diferença em utilizar estes instrumentos que provavelmente diferiam daqueles usados nos desfiles do centro da cidade ou dos bailes fechados. O violão foi um dos instrumentos mais utilizados pelos músicos populares envolvidos com as serestas e a boêmia, que caracterizaram a expressão musical brasileira durante muito tempo. A música que surgia então a partir dos ritmos africanos começa a definir determinados gêneros. José Ramos Tinhorão(1974:97) quando refere-se ao aparecimento do "choro", destaca entre os instrumentos utilizados o violão.

*"A partir da década de 1880, com a proliferação dos pequenos grupos de flauta, violão e cavaquinho, transformados em acompanhadores do canto de modinhas sentimentais e tocadores de polcas-serenatas à noite, pelas ruas, e em orquestras de pobre, para fornecimento de música de dança nas casas dos bairros e subúrbios cariocas mais humildes, a música do choro vai se tornar cada vez mais popular. Espalha-se então pelo Brasil o achado da sua baixaria, só destronada na década de 1930, quando os*

*violonistas dos chamados conjuntos regionais da era do samba batucado adotam o acompanhamento de ritmo de percussão."*<sup>39</sup>

Não é possível afirmar com certeza que a música que acontecia na Cidade Baixa neste período fosse "choro" ou "samba". O fato que fica evidente é que as possibilidades para a existência de uma produção musical significativa, tanto quanto a que ocorria no Rio de Janeiro, existiam. A tradição em fazer música popular nesta região vem a originar posteriormente compositores de samba, ou de outros gêneros.

Na entrevista que Lupicínio deu ao *Pasquim* (1973), estava presente o violonista Jessé. Sobre a música feita no Rio Grande do Sul, especialmente o samba, Jessé declarou:

*"Eu ouvi vocês perguntando pro Lupi por que ele, lá no RGS, fazia samba. O samba é mais velho, o samba vem do choro. O Lupi ouvia o pai dele fazer choro. O choro veio do lundu, do maxixe. Não precisa vir ao Rio prá fazer samba. Os estilos saem diferentes. O estilo do samba do RGS, o estilo aqui, o estilo do samba no Recife. Mas as origens são sempre as mesmas. As origens são aquelas que vieram lá de trás, onde nota o coco, o maracatu - que é outro estilo de samba - o, xaxado. Isso tudo é samba. E isso, meu filho, está principalmente na cor, na raça. Você não precisa aprender. Isso nasce sozinho. O ruim é o louro fazer isso. Este precisa vir aqui aprender, sentar no banco da escola. Mas quem já tem na cor não precisa vir aprender. Já nasce, tá no berço."*  
(Entrevista ao *Pasquim*, Outubro de 1973)

O violão, por expressar exatamente a origem popular, foi durante muito tempo execrado dos meios musicais especializados ou eruditos, até ser aceito pelas inúmeras variações que podia proporcionar. É como se a entrada deste instrumento neste "círculo" pudesse levar com ele, como efetivamente aconteceu, os compositores populares. A gaita reserva-se como uma peculiaridade das serestas feitas no sul. É um instrumento perfeitamente adaptado e utilizado por muitos grupos que ainda hoje fazem este tipo de música no Rio Grande do Sul. Convencionou-se chamar estes conjuntos de "regionais".

O carnaval na cidade, no começo do século XX volta a transformar-se e a Cidade Baixa, junto à Ilhota, desempenharam um papel significativo na retomada desta festa.

*"Em linhas gerais, a folia do Momo (...) não possui ainda o caráter de uma festa sem dono ou, o que é a mesma coisa, uma festa de muitos donos, assumido posteriormente.(...)"*

---

<sup>39</sup> As circunstâncias de surgimento do choro, descritas por TINHORÃO, referem-se a cidade do Rio de Janeiro, local apontado nos escritos sobre a Música Popular Brasileira, como o "berço" de nossa expressão musical.

*Cria-se um paradoxo: a festa pagã que a igreja buscara domesticar, incorporando ao seu calendário, e que a burguesia posteriormente elitizou nos refinados bailes e desfiles das grandes sociedades, agora retorna às camadas populares. Um ciclo parece ter sido cumprido."*  
(CADERNOS DO MUSEU I, 1992:21)

Em meio a toda esta mistura de influências nasceu Lupicínio Rodrigues. Uma comunidade preponderantemente negra, de baixa renda, que habitava as zonas periféricas e circulantes da cidade, sujeita a inundações periódicas e ações policiais, mas impulsionada pela música que nascia de sua origem africana.

A família de Lupicínio mostra-se representativa da população que vivia na Ilhota naquela época (início do século XX, entre a década de 10 e 20).

As grandes dificuldades vivenciadas por famílias nas mesmas condições de sobrevivência teriam levado ao surgimento de grandes laços de solidariedade. Uma grande afinidade viria a proporcionar as várias manifestações culturais ligadas por um imaginário próprio de grupo racial e socialmente marginalizado. Desta forma pode ser explicada a extrema musicalidade existente nesta zona da cidade, assim como sua identificação com os ritmos africanos, que originaram um outro carnaval em Porto Alegre.

Ao referir-se ao processo de "carnavalização", BAKHTIN(1987:9) ressalta a inversão de papéis e condutas sociais, identificando novas relações a partir dos festejos. Nesse sentido, aponta as relações e manifestações diferenciadas que surgem nos períodos de carnaval como exemplos de desaparecimento da alienação, ainda que provisoriamente. Surgiria, segundo tal concepção, o "autêntico humanismo".

As manifestações carnavalescas que aconteciam na Cidade Baixa, na Ilhota, ou ainda na Colônia Africana, podem também ser explicadas segundo tal linha de interpretação.

Evidenciavam-se os ritmos e gestos surgidos de uma cultura negra, de origem africana, que durante tanto tempo negada pela sociedade brasileira. No Rio Grande do Sul, pela forte herança europeizante que as diversas ondas migratórias causaram, expressava-se uma predisposição a obscurecer outras influências não identificadas com este grande contingente de brancos. Ao menos, era o que podia perceber-se na atuação de uma elite cultural, associada aos centros de poder político e econômico.

Porto Alegre, enquanto capital do Estado, exemplificava muito bem esta questão. No carnaval, tentou-se disciplinar, e até reprimir, as manifestações populares autênticas, identificadas com os ritmos africanos ou com a herança açoriana, que privilegiava o *Entrudo*.

No entanto, a forte simbologia de uma identidade étnica negra, assim como a quebra de uma prática cotidiana resumida ao mundo do trabalho em detrimento do lazer, levaram a permanência e afirmação do carnaval enquanto manifestação da

cultura popular, em oposição a cultura oficial, proposta pelas diversas elites desta sociedade.

O carnaval realizado pela comunidade negra de Porto Alegre veio a expressar, portanto, a percepção de humanidade que tinham seus integrantes. Mais do que assalariados, trabalhadores de todos os tipos, disciplinados cidadãos, os integrantes do carnaval redefiniam suas ações através da música, do ritmo, do riso. Fantasiados, homens viraram mulheres, pobres tornaram-se ricos, operários chegaram a reis. Durante os dias da festa percebiam-se como sujeitos quando cantavam suas alegrias, tristezas ou outras passagens da vida. Esqueciam dos horários, das muitas obrigações, do rígido sistema de regras do mundo do trabalho. Através do carnaval lembravam que eram homens e mulheres novamente. Ao se revalorizarem desta maneira, tornavam-se sujeitos.

Sob a ótica de BAKHTIN (1987:6 a 9) o carnaval amplia-se enquanto percepção de mundo a partir daqueles que participam dele.

*"(...) o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (...). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o **vivem**, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para **todo o povo**. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. (...) o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto."*

### **Lupicínio e a Ilhota (1914-35)**

*"Lupicínio Rodrigues nasceu, viveu e morreu entre a Azenha, Cidade Baixa e Menino Deus. Assim como a Ilhota, seu berço, na confluência dos três bairros, a vida de Lupi foi marcada por episódios passados na região, sede do clube do peito, local de sua primeira churrascaria e palco de boa parte da obra que ultrapassou a fronteira da cidade, do Estado e invadiu o País."*

*(Luiz Antônio Caminha, Suplemento Especial de Zero Hora sobre os Bairros Boêmios, 25/9/92, p.1)*

Lupicínio Rodrigues nasceu na Ilhota no dia 16 de Setembro de 1914. Foi registrado pelo pai, no dia seguinte, como "Lupicínio de Oliveira Rodrigues".<sup>40</sup> Só veio a ser batizado no ano seguinte, dia 18 de Maio, na Igreja do Rosário, apadrinhado por Mancio Goudinho Porto e Maria Albina Pauletto,<sup>41</sup> sob a mesma denominação do registro de nascimento.

A escolha do nome foi atribuída a seu pai,

*"O funcionário público Francisco Rodrigues andava inquieto, naquela noite do dia 16 de setembro de 1914.(...) sua mulher Abigail ia ter um menino (tinha que ser um menino) e até já havia escolhido o nome: LUPISCÍNIO ( com ESSE e CE, como dava no **Correio** ). Nome de general, um herói da guerra que fervia nos campos da Europa."*  
(GONZALEZ, 1986:9)

Apesar da estranheza que um nome assim provocava no mundo que cercava a criança, a opção de Francisco permaneceu.

*"Dona Quimbá chegou rufando saias. Era uma velha amiga da casa, batuqueira, benzedeira e líder, amiga de todo o mundo. Dona Quimbá olhou o menino e disse:  
- Lupercínio... Isso é lá nome que se bote num inocente...  
Da cozinha, saboreando o seu vinho do Porto - Adriano Ramos Pinto - o velho retrucou:  
- Não é Lupercínio, Dona Quimbá, é Lupiscínio, nome de herói da guerra, um nome que ninguém tem, nem lá na Faculdade..."*  
(GONZALEZ, 1986:10)

Contrariando a "vontade" do pai, o menino é registrado "*Lupycínio*", com "y" e sem "sc". Talvez tenha sido assim que passou a ser chamado pela abreviatura do nome - Lupi -, que o tornou conhecido. Aparentemente Seu Francisco gostava de generais, pois posteriormente batizou a um outro filho de "Bolívar". De qualquer maneira, Lupicínio era pouco apegado ao exército e, as batalhas que travou, não incluíam trincheiras nem tiros de canhão. Além do episódio do nome, pouco mais se sabe sobre a infância do menino, até sua entrada na escola.

*"Como todos sabem e não é segredo, as crianças crescem ligeiro como as abóboras. O menino Lupicínio não fez exceção a esta regra. E é por isto que nós vamos encontrá-lo já de calça curta, cartilha João de Deus embaixo do braço, cinco anos, comboiado pelo pai e entrando no Liceu Porto-alegrense. Entretanto, ele foi para o Liceu, mas não ficou. Uma*

---

40 Vide nota n.18.

41 Registro de Nascimento: Livro de registros da Igreja do Rosário entre os anos de 1913 e 1919, folha 56; consultado no Arquivo da Cúria Metropolitana.



*semana depois, "devolveram" o aluno mais ou menos com as seguintes palavras:*

*- Olha: o senhor leva ele pra casa e traz quando ele fizer sete anos. Faz uma semana que ele está aqui e até agora não tomou conhecimento da aula! Ele só quer bater na classe e cantarolar... Não é possível!*

*Ouvindo as palavras do professor, seu Chico teve ímpetos de dar uns cascudos no menino, porém depois refletiu compreensivamente: cinco anos de fato é pouca idade para forçar o menino a estudar.*

*E foi assim que Lupe teve licença para correr no "campinho" mais dois anos, atrás de uma bola de futebol, e cantarolar e bater até cansar.*

*Completados os sete anos, vieram então os outros colégios. No local do antigo Seminário, frequentou o Colégio D. Sebastião, dirigido pelos irmãos Maristas, concluindo ali o curso primário. Daí, agora mais taludo, foi matriculado no Colégio Parobé, onde ficou até completar quinze anos."*

*(CHAVES, Revista do Globo, n.564, 12/7/1952:31)*

Outros relatos sobre a vida escolar de Lupicínio acrescentam que era "brigão e bolinador de meninas".<sup>42</sup> Muitos anos depois, o próprio Lupicínio declararia que a música o acompanhara desde pequeno.

*"(...) aos seis anos, meu pai me pôs em um Colégio chamado 'Complementar', que era o melhor que existia naquela época. Meses depois, o 'Velho' foi chamado pela Diretora, que lhe pediu: 'Seu Francisco, leve o seu menino para casa, porque ele ainda é muito novinho e fica atrapalhando os outros com suas cantigas, pois desde que ele senta na classe, é cantando.' Meu pai, achou que aquilo não era verdade, e me pôs em outro Colégio chamado 'Ganzo', e não demorou veio a mesma reclamação. Ele teve mesmo de me levar para casa, e esperar mais um ano, até eu criar juízo.*

*Vejam meus amigos, que desde pequeno, eu trazia no sangue o 'micróbio do samba', este micróbio que cresceu comigo e não quer me abandonar, quanto mais velho eu fico, mais ele se apega a mim, ao ponto de não poder ver o som de um violão sem chegar perto, e de mansinho até entrar no brinquedo."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 25/5/63, p.14)*

Apesar da versão romaneada sobre seu começo de vida, provavelmente outros fatores o afastassem da escola. A pouca adaptação a um ambiente moldado em regras desconhecidas da experiência do menino, associada as dificuldades enfrentadas pela família em manter o filho apenas como um estudante, podem ser apontadas como causas para o seu não envolvimento com a aprendizagem formal.

*"Embora sem muita aplicação, mas sendo inteligente e atilado, Lupicínio chegou ao fim do curso primário, que era a **Selecta em Prosa e Verso** (Coleção F.T.D.). E enquanto estudava, fazia pequenos serviços de mandalete, vendia balas e pastéis para ajudar os pais, pois a família era muito numerosa."*  
(GONZALEZ, 1986:12)

De qualquer forma, Francisco Rodrigues não se conformara em ver o filho fora da escola. Assim que completou 7 anos enviou-o ao Externato São Sebastião. Neste "liceu", que era uma "extensão do Ginásio Nossa Senhora do Rosário, destinada a crianças pobres,<sup>43</sup> ingressou no time mirim, como meia-direita. Defendendo este time envolveu-se em muita confusão ao confrontar-se em torneios com os alunos do próprio Colégio Rosário. As condições que separavam o colégio, entre internato e externato, faziam evidentes outras percepções quanto a condição econômica e social de seus alunos. A rivalidade que surgia, no futebol, tinha razões que excediam as habilidades esportivas dos jogadores. Segundo GONZALEZ(1986), a "valentia e destemor" que caracterizava os habitantes da Ilhota, e entre eles Lupicínio, não permitiriam chacotas ou piadinhas quanto ao seu modo de vida ou sua origem.<sup>44</sup> Lupicínio descreve este momento de sua vida escolar.

*"Meu pai fazia parte da Irmandade do Rosário. Por isto todos os seus filhos foram batizados ali e eu, quando criança, fiz o meu curso primário no Colégio Dom Sebastião que era um anexo do Colégio Rosário. O colégio era na Rua do Arvoredo e era ligado com o Colégio do Rosário e a Catedral, pois ali residiam os padres e Irmãos Maristas que nos lecionavam. Apesar de sermos dois colégios irmãos havia entre nós grande rivalidade, porque o Dom Sebastião era gratuito e freqüentado só por meninos pobres e o Rosário, era o colégio dos meninos 'bem'. Vêm que já existia naquela época, o Primo Pobre e o Primo Rico. Mas acontece que sempre que nos encontrávamos para uma disputa esportiva qualquer, sempre venciam os primos pobres e depois do jogo dava-se um desafio e íamos para um lugar que nós chamávamos de 'morrinho', que depois das escavações, hoje é chamado de Avenida Borges de Medeiros. Fazíamos boas briguinhas e como sempre os primos pobres ganhavam no jogo e ganhavam no pau. Só num lugar nós nos portávamos como irmãos. Era na hora da missa na Catedral, porque éramos obrigados a assistir juntos todos os domingos para não perdermos pontos nos exames. "*  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 20/4/63, p.14)

A Ilhota tinha já oferecido a Lupicínio belas lições sobre o futebol. Era bastante conhecida a fama de seus jogadores, que o menino procurava alcançar.

---

43 GONZALEZ, 1986:11.

44 GONZALEZ, 1986:32.

*"Lupicínio sempre foi um apaixonado por futebol. (...) arrastou sua infância pelos campos da antiga Rua Arlindo, notadamente o campo do Porto Futebol Clube. Era nesse campo que jogavam os chamados times do Lagarto e do Ferreira. E o Lupi, excelente meia-direita, jogou pelos dois, ao lado dos irmãos Lubianca, do hoje Maestro Alcebíades e dos irmãos Menor, cujo menor (mais baixo) tinha quase dois metros de altura. (...)*

*A Ilhota sempre foi um reduto de craques, desde o famoso Tupan, que depois que saiu do Concórdia, deixou o Bairro Mont'Serrat e veio para a Ilhota. Mais recentemente, a Ilhota daria Bombachudo (que morreu esquecido), Américo, Décio, Niquelagem e aquele que seria o maior de todos: Tesourinha."*

*(GONZALEZ, 1986:32)45*

A grande aproximação que Lupicínio desenvolveu em relação ao futebol pode ter ainda uma outra explicação, além do apego ao jogo. Tratando-se de um esporte coletivo, os torneios envolviam sempre muitas pessoas, seja como participantes ou assistência. Cedo a Ilhota, enquanto comunidade, assistiu ao desenvolvimento desta prática, identificando-se com ela, ao ser representada por seus jogadores. Este esporte desenvolveu-se como tradição no bairro, oferecendo à cidade muitos craques, o que vinha a ser motivo de orgulho para esta região. A trajetória do futebol na Ilhota antecede o nascimento de Lupi. É ele quem conta como a opção em ser gremista partiu da oposição em torcer pelo Internacional. Nesta preferência estava embutida uma identificação da comunidade negra da Ilhota.

*"Em 1907, uma turma de mulatinhos, que naquela época já sonhava com a evolução das pessoas de cor, resolveu formar um time de futebol. Entre estes mulatinhos estava o senhor Júlio Silveira, o senhor Francisco Rodrigues, meu querido pai, o senhor Otacílio Conceição, o senhor Orlando Ferreira Silva, o senhor José Gomes e outros. O time foi formado. Deram-lhe o nome de 'RIO-GRANDENSE' e ficou sob a presidência do saudoso Júlio Silveira. Foram grandes os trabalhos para escolher as cores, o fardamento, fazer estatutos e tudo que fosse necessário para um Clube se legalizar, pois os mulatinhos sonhavam em participar da Liga, que era, naquele tempo formada pelo Fuss-Bal, que é o Grêmio de hoje, o Ruy Barbosa, o Internacional e outros.*

*Este sonho durou anos, mas no dia em que o 'RIO-GRANDENSE' pediu inscrição na Liga, não foi aceito porque justamente o Internacional que havia sido criado pelo 'Zé Povo', votou contra, e o 'RIO-GRANDENSE' não foi aceito.*

---

45 O relato de Demóstenes Gonzalez menciona entre os parceiros de futebol de Lupicínio os irmãos Lubianca. Entre os entrevistados nesta dissertação encontra-se Jaime Lubianca, conhecido compositor na cidade, que dividiu a profissão de agrônomo com a atividade musical.

*Isto magoou profundamente os mulatinhos, que resolveram torcer contra o Internacional e, sendo o Grêmio o seu maior rival, foi escolhido para tal.*

*Fundou-se, por isto, uma nova Liga, que mais tarde foi chamada de 'Canela Preta', e quando estes moços casaram, procuraram desviar os seus filhos do clube que hoje é chamado o 'CLUBE DO POVO', apesar de não ser ele o primeiro a modificar seus estatutos, para aceitar pessoas de cor, pois esta iniciativa, coube ao 'ESPORTE CLUBE AMERICANO e vou explicar como:*

*A Liga dos 'Canelas Pretas' durou muitos anos, até quando o 'ESPORTE CLUBE RUY BARBOSA', precisando de dinheiro, desafiou os pretinhos para uma partida amistosa, que foi vencida pelos desafiados, ou seja os pretinhos. O segundo adversário dos moços de cor foi o Grêmio, que jogou com título de 'Escreta Branco'. Isto despertou a atenção dos outros clubes que viram nos 'Canelas Pretas' um grande celeiro de jogadores, e trataram de mudar seus estatutos, para aceitarem os mesmos em suas fileiras, conseguindo levar assim, os melhores jogadores, e a Liga teve que terminar. O Grêmio foi o último time a aceitar a raça porque em seus estatutos, constava uma cláusula que dizia que ele perderia seu campo, doado por uns alemães, caso aceitasse pessoas de cor em seus quadros. Felizmente, esta cláusula foi abolida, e hoje tenho a honra de ser sócio honorário do Grêmio e ter composto seu hino (...)."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 6/4/63, p. 14)*

A rivalidade existente no futebol pode também ser encarada como expressão da dicotomia existente na sociedade da Porto Alegre que Lupicínio conheceu. Tal divisão percebia mundos diferentes, identificados pela expressão de uma cultura negra, em oposição à branca, e vice-versa.<sup>46</sup>

Outras formas de aprendizado se colocariam na vida de Lupi. Como já foi dito, o contato com a música acontecera precocemente. O aprender deste ofício mostrara-se prazeroso e abriu ao menino um universo de sons e outras maneiras de perceber o mundo. Muito cedo passou a acompanhar os "mestres" que a própria Ilhota lhe oferecia.

*"Aos 13 anos, já se envolvia em música. À noite, fugia de casa e ia aos botecos da Ilhota e da Baronesa, onde grandes seresteiros como Bororó (não é o meirinho), Torrinha, Vesúvio, Carusinho, Ney Oreste e outros, cantavam canções apaixonadas."*

*(GONZALEZ, 1986:12)*

---

<sup>46</sup> Ao comentar a rivalidade entre os dois times, Luis Fernando Veríssimo chega a conclusões bastante semelhantes aos comentários de Lupi. (VERÍSSIMO, 1994:57 e 58).

O próprio Lupicínio descreve sua entrada nesta "'bandinha", onde fez sua primeira composição intitulada *Carnaval*.

*"Quando eu tinha mais ou menos 12 anos, no meu bairro tinha uma bandinha tão ruim que era chamada pelos moradores da zona pelo nome de 'Furiosa'. Eu era o cantor. Aliás, acho que é por isso que até hoje eu canto tão mal. Os demais componentes da bandinha, entre os quais Belarmino, Arenga, Diomedes, Mivila, Alemão, Currucho e outros, eram todos 'coroas' de mais de 40 anos.*

*A bandinha cresceu e ganhou fama. Com o tempo transformou-se no conjunto oficial da zona. Nos carnavais formávamos um cordão carnavalesco com o nome de 'moleza'. Com a turma toda vestida de mulher. Durante o período carnavalesco realizávamos 'assaltos' à casas de famílias conhecidas. Num desses carnavais precisamos de uma marchinha para o nosso cordão e os 'velhinhos' me perguntaram se eu me animava a compor alguma coisa. Experimentei e fiz minha primeira composição, uma marchinha intitulada 'Carnaval', música essa que, três anos depois, conquistou o primeiro lugar num concurso oficial, executada pelo cordão carnavalesco 'Prediletos'. Um ano mais tarde, já prestando serviço militar (era cabo) fui transferido para Santa Maria. Minha música foi então executada pelo cordão carnavalesco 'Rancho Suco' e novamente ganhei o primeiro lugar. E agora, o mais interessante: 20 anos depois, quando eu fazia parte de uma comissão que julgava músicas carnavalescas, me apareceu novamente a marchinha, desta vez cantada pelo grupo 'Democratas' e como sendo de autoria de dois compositores. Eu nada falei aos outros membros da comissão e a música novamente venceu."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 20/7/63)*

Deste relato é possível perceber a importância que teve a música, e em especial, a atividade carnavalesca na vida de Lupicínio. Acredito que o mesmo entusiasmo que ele demonstrava em participar desta atividade fosse também compartilhado com a comunidade da Ilhota. A ponto de chamar o grupo de "conjunto oficial da zona", demonstrando a aceitação destas manifestações no local, que "assaltava" as casas de família em suas demonstrações 47.

A interação que a música proporcionava à população que ali vivia era tal que homens adultos chegavam a envolver-se com uma criança, tornando-a parte dos festejos, dando-lhe voz a ponto de expressar sua contribuição que acabou por ser premiada. Que escola possibilitaria tamanho aprendizado? O menino Lupi percebe-se valorizado e compreende sua predisposição à música.

---

47 "Os grupos também realizam *assaltos* às casas das pessoas do grupo ou a ele simpáticas. Esses assaltos eram encontros comemorativos, onde os foliões de determinado grupo confraternizam às expensas do anfitrião." CADERNOS DO MUSEU I, 1992:24.

Salta aos olhos a ampla aceitação da música por ele composta, repetida e premiada ano após ano, permanecendo atual na preferência dos que a ouviam. Estava demonstrada uma das grandes características do compositor Lupicínio Rodrigues: composições que permaneceriam através do tempo.

Nesta "bandinha" Lupicínio teria começado como cantor, para depois iniciar suas composições. Aparentemente gostava de cantar e definia já um estilo peculiar ao tentar assemelhar-se a Mário Reis. A diferença na forma com que Mário Reis interpretava as canções justificaram sua escolha. Cantava baixinho, contrastando com os "vozeirões" do auge do rádio, como Francisco Alves.

Quanto a esta preferência na maneira de cantar, Lupicínio declara,

*" - Eu não comecei fazendo música, eu comecei a cantar. Quando comecei, foi como cantor. O cantor que eu imitava era o Mário Reis.*

*- Isso em que ano ?*

*- Em 1930.*

*- Mas você tinha 16 anos. Você não ouvia Mário Reis com 16 anos.*

*- Claro. Era a dupla mais famosa do Brasil: Francisco Alves e Mário Reis.*

*(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

A composição que Lupi fizera junto a "Furiosa", *Carnaval*, fora composta em Janeiro de 1928.<sup>48</sup>

*Carnaval*

*Foste criado por Deus p'ra brincar*

*Vais embora e não queres me levar*

*Me diz onde vais, oh(sic) meu carnaval*

*A cantar vou*

*P'ra não chorar nem mostrar minha dor*

*Pois sei que vais me deixar, Carnaval*

*Tão cedo não vais voltar*

A relevância que é dada ao fato desta música ter vencido um concurso no carnaval de 1933, evidencia a importância social atribuída a estas festividades neste momento da cidade:

*"Nos anos trinta, a chegada do Rei Momo no cais do porto é um ritual freqüente, promovido pela prefeitura. Na época, o poder público envolve-se de uma forma não sistemática na folia, patrocinando eventualmente concursos carnavalescos ou auxiliando em termos de iluminação e transporte aos carnavais de bairro.*

*O forte do carnaval está mesmo nos bairros. (...)*

*Os moradores agrupam-se em comissões que organizam vários elementos, possibilitando a realização da folia. Era fundamental armar coretos, decorar as ruas, as músicas, a iluminação e a distribuição de prêmios. (...) emerge uma grande quantidade de grupos que passam a ser a marca registrada de um novo carnaval, carregado de gingado, feito por negros, mulatos e brancos, oriundos dos bairros e vilas mais populares, mas também, em menor parte, de setores da classe média.*

*Esses grupos participam dos concursos realizados pelos moradores dos bairros, pelos jornais (Diário de Notícias, Correio do Povo), esporadicamente pela Prefeitura (...) e nos cinemas, onde ocorrem competições de blocos e cordões."*

*(CADERNOS DO MUSEU I, 1992:22 a 24)*

A crescente importância que ganhavam os carnavais de bairro, e em especial o carnaval da Ilhota e Cidade Baixa, estão com certeza associados às modificações implantadas no desenho e morfologia da cidade. Seguindo o já instituído no Plano Geral de Melhoramentos, de 1914, as grandes avenidas estão sendo abertas e, através delas, a população de Porto Alegre tem a oportunidade de aproximar-se em função das "distâncias" que agora diminuem. Em 1927 a abertura da avenida João Pessoa estava concluída. Esta "nova" via dava acesso à região central aos bairros mais distantes.<sup>49</sup>

Talvez esta possa ser uma das muitas causas para o grande afluxo de pessoas que se registrou nos desfiles da Rua da Margem (atual João Alfredo) neste período.

*"O carnaval da Rua da Praia apresenta o mesmo caráter dos dois últimos anos, desde que se vem acentuando a tendência para o seu deslocamento para outras zonas da capital, como a Avenida BomFim, rua da Margem, rua Benjamin e São João, principalmente neste último arrabalde."*  
*(Correio do Povo, 1934)*

*"E tinha também por parte mesmo do Vicente Rao a chegada do Rei Momo. E naquele tempo era diferente do Rei Momo atual. Ele tinha o seu secretariado. Tinha um cidadão lá com um fraque, com um livro bem grande. E mais uma meia dúzia de pessoas. Então tinha um coreto, já oficial, ali na João Alfredo. O Rao fazia, às vezes, uma chegada pelo riacho, que não existe mais (...). Então até mesmo o pessoal da comunidade de longe, talvez pelos burburinhos, os barulhos, já vinha chegando. E, de repente a rua João Alfredo, que, às vezes, reduzia-se a umas quarenta, cinquenta pessoas, tava lá com duzentas, trezentas pessoas. Aquilo ali era uma massa incalculável."*

---

<sup>49</sup> "Em 1896 surgem os bondes movidos à eletricidade. As primeiras linhas destes interligavam a região central aos bairros mais distantes na época - Navegantes, Glória, Teresópolis, Partenon e Menino Deus - através da avenida João Pessoa, terminada em 1927. A abertura da referida avenida, possibilitou o ajardinamento e urbanização das áreas ao lado, como a 'Várzea do Portão' (o atual Parque da Redenção ou Farroupilha)."

(JARDIM, 1991:76)

*(Depoimento do carnavalesco Adão Alves de Oliveira, seu Lelé)*

*(CADERNOS DO MUSEU I, 1992:22 e 23)*

Cabe ressaltar no depoimento de "Seu Lelé" a grande percepção e o respeito do Rei Momo, na época, Vicente Rao, em tomar parte de outro carnaval que não apenas o promovido pela Prefeitura. O reconhecimento a esta atitude está impresso na declaração deste velho folião. Surpreende a forma como o Rei Momo introduzia-se nos festejos da Cidade Baixa, conduzido por um grande na identidade do bairro: o Riacho Dilúvio. A chegada, através do riacho, dá um outro significado a vinda do Rei Momo ao carnaval desta área da cidade. Explicita-se, nesta atitude, a grande importância atribuída ao "riachinho" pela população da Ilhota e da Cidade Baixa. Ressalta-se a presença do riacho como um dos traços de identificação desta comunidade com o bairro, e do próprio bairro. Pode-se afirmar, sob tal ponto de vista, que a identidade da Ilhota se define pela presença do Riacho Dilúvio.

Demóstenes Gonzalez resalta que, com a música, iniciava a vida boêmia de Lupicínio Rodrigues. Descreve o primeiro gole de cachaça, "com capilé", que teria bebido, ainda menino, das mãos do também menino Lupicínio. Relata em sua autobiografia,<sup>50</sup> que estava distribuindo revistas na saída dos cinemas Avenida e Garibaldi, a pedido do irmão Dorval, que editava o "Jornal das Moças". Buscaria a "gratificação" pelo serviço num café na esquina da rua da Olaria (atual Lima e Silva). Não encontrando o irmão, saíra com um amigo a perambular pelos bares da região, quando se dera o achado.

*"(...) E foi no Zona U (ao lado do hoje Copacabana) que nos quedamos, ouvindo a música linda que faziam os violões, o cavaco e o pandeiro. O cantor era um menino e um dos violonistas também era menino. Seus nome: Lupicínio Rodrigues e Nelson Lucena. O Lupicínio já era meu conhecido do futebol e veio falar com a gente e perguntando naquele seu jeitinho doce : ' estão perdidos ?' Aí ele pegou um copo que estava sobre a mesa, um copo enorme, cheio de líquido vermelho e me colocou na mão. O Danilo disse: ' isso é bom, bebe que é cachaça com capilé'. E eu , pensando que era frescos de framboesa (que é o mesmo capilé e a mesma groselha), bebi um goloço imenso. Foi o meu primeiro trago e também o primeiro porre. Fiquei alegre, até cantei um tango."*  
*(GONZALEZ, 1985:18 e 19)*

Ao referir-se aos músicos amadores que tocavam em locais como estes no Rio de Janeiro, TINHORÃO(1974:99 e 100) declara,

---

50

GONZALEZ(1985).



*"Em um tempo em que ainda não havia nem o disco nem o rádio, os conjuntos de tocadores de flauta, violão e cavaquinho foram, pois, graças à sua formação eminentemente popular, as orquestras dos pobres que podiam contar com um mínimo de disponibilidades. (...) apenas o fato de possuir um instrumento musical - um violão, um cavaquinho, um oficlíde, uma flauta ou uma clarineta - representava um poder aquisitivo que a massa do povo não podia evidentemente alcançar. Acresce ainda que as profissões populares de assentadores de trilhos na Central, carregadores de sacos no Cais do Porto, cavaqueiros, etc., eram incompatíveis com as noitadas em claro dos chorões, que invariavelmente voltavam para casa ao amanhecer, só podendo assim resistir fisicamente devido à relativa suavidade dos seus misteres e horários como servidores públicos e pequenos burocratas."*

Hardy Vedana,<sup>51</sup> em seu depoimento a esta dissertação, de certa forma refuta a afirmação de TINHORÃO. Cita os vários músicos que conheceu da Colônia Africana, de poucas posses e recursos, cujos "dedos calosos" tiravam maravilhas dos instrumentos. A afirmação de TINHORÃO quanto a fazerem parte desta boêmia apenas as pessoas de "profissões leves" não pode ser levada como regra, na medida em que muitos casos de músicos que vieram a profissionalizar-se nesta área não originaram-se do serviço público. De qualquer maneira, ressalta a facilidade que existia em presenciar tais execuções, no caso das pessoas de baixa renda, que não teriam acesso à outro tipo de música.

A experiência do menino Lupi, pode ser associada a de muitos outros músicos populares deste período. Somente como exemplo pode-se apontar o contato com a música popular, bastante semelhante, que teve Noel Rosa, enquanto habitante também de uma zona próxima à periferia da cidade do Rio de Janeiro.<sup>52</sup>

A história de Noel Rosa chama a atenção pelas possibilidades que se apresentaram a ele, oriundo de uma família que cultivava a música e tinha meios para isso, em tornar-se um compositor erudito. Como muitos compositores e instrumentistas deste período optou pela via popular da música brasileira.

A Porto Alegre que viu crescer Lupicínio teve diversos exemplos de grandes músicos, de formação bastante especializada, que fizeram a mesma opção. A música popular, surgida do sincretismo da tradição afro-brasileira, apresentava uma riqueza de sons e ritmos, ainda não compreendidos e assimilados de todo pelo restante da sociedade, que não teve um contato direto com ela.

---

<sup>51</sup> Hardy Vedana é mais um dos entrevistados nesta dissertação. Toca diversos instrumentos e encontra-se à frente de uma pequena orquestra (Orquestra Geriátrica), além de ter sido por muitos anos presidente do Sindicato dos Músicos em Porto Alegre. Realiza também um trabalho importantíssimo de recuperação da memória musical de Porto Alegre, tendo já publicado um livro a respeito. Trabalha junto à Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura de Porto Alegre.

<sup>52</sup> João MÁXIMO e Carlos DIDIER (1990:49 e 50).

Tendo concluído o curso primário, Lupicínio foi matriculado pelo pai na Escola Parobé. Francisco Rodrigues pretendia vê-lo formado com uma garantida profissão de mecânico, contrastando com as descobertas que vinha fazendo no cotidiano da Ilhota, marcadas pela música e pelo futebol.<sup>53</sup>

Os temores do "velho Chico" estavam associados a vida desregrada e boêmia de muitos moradores do local, que apesar de reunir um bom número de trabalhadores tinha também outro tanto de ociosos. Na fala do próprio Lupicínio, numa crônica cujo título era "'Vigaristas da Ilhota", descreve estes tipos característicos.<sup>54</sup>

*"Outro dia, deu-se uma coisa comigo que me fez lembrar os tempos da velha Ilhota, quando aquele lugar era o ponto predileto dos vigaristas. Naquela época, os vigaristas eram o 'fino' e não ladrões vulgares. Eram 'artistas' da categoria de Alfonso Silvino, Dorval Centurião, Mãozinha e outros, gente que inventou o 'Conto do Pacote', 'O Conto do Violino', o 'Conto da Mula' e tantas outras modalidades de golpes. Por isso, eram tão respeitados, que até os chefes de polícia, invés de prendê-los, os convidavam a ir até a Chefatura, para dar explicações sobre a maneira como tinham engrupido os otários. Os guardas das ruas não se metiam com aqueles malandros, porque só poderiam levar a pior."  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 7/12/63 )*

A música foi intitulada *Ladrão Conselheiro*.

*Seu guarda  
Faça o favor de me soltar o braço  
E me dizer que mal eu faço  
A esta hora morta  
Estar aqui e forçar esta porta  
Olha eu estou me defendendo  
E o senhor me prendendo  
Só leva prejuízo consigo  
Porque amanhã seu delegado me solta  
E o senhor é que topa  
Com mais um inimigo*

*Seja mais camarada  
Fique na outra calçada  
E finja que não vê  
Que eu levo o meu e de você  
E é muito mais bonito  
Do que o senhor vir com grito*

---

<sup>53</sup> CHAVES, Revista do Globo, n.564, 12/7/1952:31 e 32.

<sup>54</sup> Nesta crônica Lupicínio menciona a música feita em homenagem aos "vigaristas da Ilhota", a pedido dos mesmos, gravada por Moreira da Silva.

*Aqui querer me prender  
Se o senhor arranjasse  
Com estes procedimentos  
Quinhentos mil réis mais para os seus vencimentos  
Isto era justo  
E nada eu podia fazer  
Porque o senhor me dava cana para se defender*

Identifica-se na sua fala e música a admiração que tinha por estas pessoas e sua vida fora das regras do mundo do trabalho. Daí justificava-se a atitude do pai de Lupi, ao procurar incansavelmente um ofício para o filho. Além do colégio, Seu Francisco tentara encontrar diversas outras ocupações para Lupicínio, que também auxiliassem no sustento da casa.<sup>55</sup>

*"Naquela época, usava-se e abusava-se dos chamados aprendizes de ofício. E foi nesta condição que Lupe foi encaixado pelo pai nas oficinas da Cia. Carris Porto-alegrense e, depois, mais tarde, na firma Micheletto. Fabricou parafusos e empurrou roda de bonde até aprender. Infelizmente, nesta época, ninguém teve coragem de dizer ao pai de Lupe que fazer samba dava dinheiro. E por este motivo, Lupe continuava a fazer gratuitamente mais parafusos que um avião suicida."  
(CHAVES, Revista do Globo, n.564, 12/6/1952:32)*

Seu Francisco falhara em tentar fazer do filho alguém diferente ou distanciado do mundo da Ilhota. Tentou, ainda, uma última cartada, quando conseguiu incorporá-lo ao serviço militar, mesmo sem idade para isso.

*"Meu pai, querendo me afastar da turma de boêmios, não encontrou outro meio senão me por no Exército, apresentando-me voluntário no 7o. BC. "  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 27/7/63, p.16)*

Lupicínio tinha 15 anos, corria o ano de 1931 quando "sentou praça" sob o número 417 no 7o. Batalhão de Caçadores, cujo quartel ficava na antiga Praça do Portão 56. Para decepção do "velho Chico" o exército abria para Lupicínio uma outra oportunidade de continuar sua carreira dentro da música. Marino dos Santos, grande saxofonista surgido da Colônia Africana, ingressou no mesmo batalhão de Lupi, exatamente tentando ampliar seus conhecimentos de música.

---

55 Em uma de suas crônicas Lupicínio ainda aponta outras profissões que teria exercido, não definindo em que período da sua vida.

"Já fui servente de pedreiro, bedel de uma faculdade e hoje sou diretor de uma repartição."  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 18/5/63, p.14)

56 GONZALEZ, 1986:78.

*"Em outubro, eclodia a Revolução de 30 e eu tinha um amigo que era contramestre do 7o. BC (um flautista de nome Pelópidas Mendonça); com aquele entusiasmo todo da época, um dia passando pelo quartel vi este amigo e perguntei: Não dá para entrar aí? Não que eu quisesse ser militar, mas sabes como é o entusiasmo cívico!... Ainda mais sendo gaúcho e naqueles dias! O tal amigo me pegou pelo braço e me levou para dentro do quartel, e já fui proibido de sair dali. (...)*

*Seguindo com a tropa, cheguei a Passo Fundo, fiz exame de música e me classifiquei. Ali naquele momento é que percebi que eu já sabia alguma coisa de música.*

*Chegando ao Rio de Janeiro fui oficializar meus conhecimentos musicais e entre 76 concorrentes tirei o terceiro lugar, portanto, fui oficializado terceiro-sargento músico, para minha surpresa. Continuo dizendo que a minha intenção não era continuar sendo militar. Fora do quartel toquei muito nas bocas, escondido, isto é, no Rio e antes de dar baixa. Lá pelo Mangue toquei muito choro com o soprano, que era muito usado na época."*

*(VEDANA, 1987:28)*

Do depoimento de Marino dos Santos depreende-se que, longe de um castigo, o quartel representava uma fonte de aprendizado dentro da música, possibilitando o contato com instrumentos para muitos de seus integrantes. Lupicínio provavelmente tenha bebido desta fonte e, mesmo que não tenha vindo a tocar nenhum instrumento, tirou proveito desta nova experiência.

Sua caderneta militar ficou notoriamente conhecida, ao relatar diversos fatos pitorescos que envolveram sua permanência no Exército. Foi penalizado por motivos como,

*"Foi público que o soldado 417 faltou à instrução no dia 7 e foi encontrado dormindo, no alojamento de outra unidade, na manhã do dia 8. Fica por isto detido por 10 dias, de acordo com o RDE."*

*(CHAVES, Revista do Globo, n.564, 12/6/1952:32)*

Sabe-se que, nas imediações do 7o. Batalhão, localizava-se um concentrado núcleo de prostituição, conhecido na cidade como Beco do Oitavo. Como em outras áreas destinadas aos prazeres noturnos, esta zona apresentava, em seus estabelecimentos, música ao vivo. O mesmo Marino dos Santos realizou diversas apresentações neste lugar e, em outras ruas pouco recomendáveis, como a rua da Cadeia e a rua Nova. O Beco do Oitavo, a rua da Cadeia e a rua Nova, correspondem hoje aproximadamente a av. André da Rocha, av. Salgado Filho e rua Andrade Neves, respectivamente. Bastante próximas uma das outras asseguravam à cidade diversão noturna, seja pelos bares e cabarés que apresentavam música, seja pela oferta de

prostitutas que garantiam a diferença da moralidade burguesa que aos poucos tentava-se implantar na cidade.

Grandes músicos surgiram destas casas. Adaptavam-se os gostos conforme o público que as freqüentava. No caso do Beco do Oitavo e da rua da Cadeia, caracterizavam-se por serem núcleos de "baixa" prostituição. Já no caso da rua Nova, pela proximidade que tinha dos centros de poder, a exemplo do próprio Palácio do Governo, caracterizou-se pela "alta prostituição", destacando-se casas como o Clube dos Caçadores. O já antológico "Anedotário da Rua da Praia",<sup>57</sup> está recheado de histórias e estórias sobre este notório estabelecimento e seus freqüentadores ilustres.

*"A Rua Nova, hoje Andrade Neves, tinha péssima fama nos anos trinta; cheia de pensões de mulheres dos mais variados níveis, destacava-se, no meio delas, o famoso 'Clube dos Caçadores', passarela maior da vida noturna da cidade.*

*Embora os prostíbulos acabassem por constituir-se a tônica, havia, inicialmente, no único acesso à rua, na esquina da Ladeira, algumas poucas casas de família, cujos moradores cuidavam quem por ali passasse, pois a presença no local era fato suficiente e definitivo para rótulos morais. Por isso, a maioria dos freqüentadores da rua, quando passava por esses guardiões, escondia o rosto sob mantas, ou levantava golas..."*

*(SÁ JÚNIOR, 1981:52)*<sup>58</sup>

O área central da cidade ainda comportava núcleos intermediários de prostituição, ou seja, nem "alta" nem "baixa".

*O baixo meretrício da cidade desenvolvia-se no famigerado beco do Oitavo. Numa faixa intermediária, a rua Riachuelo, onde, aliás, ficava a residência das famosíssimas irmãs Íris, que muito atijaram a maliciosa imaginação da província. Idade indefinida, as três - mãe e duas filhas - haviam trabalhado no **Caçadores**. Interessantes, nem bonitas nem vulgares, tiveram sucessivos amantes, geralmente políticos influentes. Sempre saíam juntas e desacompanhadas de terceiros. Não mantinham, aliás, vida social ou amizades. Taciturnas, caladas, recatadas, chamavam a atenção por cobrirem de jóias caras seus vestidos luxuosos e espalhafatosos. 'Davam-se o respeito', contudo, e, não raro, apareciam para tomar chá na **confeitaria Woltmann, confeitaria Central** ou outros locais onde se movimentava a melhor sociedade da rua da Praia."*

*(SÁ JÚNIOR, 1987: 76 e 77)*

---

<sup>57</sup> Renato Maciel de Sá Júnior (1981, 1987 e 1989).

<sup>58</sup> Entre os relatos feitos acerca deste clube e seus freqüentadores, destacam-se os seguintes textos: SÁ JÚNIOR, 1987:76 e 108; 1981:47.

Os músicos da cidade a partir do início do século até aproximadamente o final da década de 50 alternaram-se nestes ambientes. Da confeitaria mais badalada ao cabaré mais requintado, ou , dos botecos até os concorridos *dancings* da rua Voluntários, preenchiam com música os espaços que se abriam.<sup>59</sup>

Havia uma grande oferta de trabalho, preenchida por artistas mais experientes ou novatos, com uma cultura musical apurada ou surgidos dos botequins da Cidade Baixa e da Colônia Africana. Esta oferta de empregos foi diminuindo a medida que as rádios e a indústria fonográfica expandiam-se como meios de comunicação. O surgimento da televisão, praticamente, foi o golpe de misericórdia desta atmosfera musical.

Hardy Vedana realizou um impressionante levantamento dos grupos musicais que a cidade conheceu durante esta fase. Seu trabalho é por demais criterioso, chegando ao ponto de enumerar as orquestras que tocaram em cada estabelecimento, dos cassinos e cabarés aos refinados cafés e confeitarias, apontando seus desmembramentos e possíveis causas.

Percebe-se que onde havia diversão havia música. O grande número de lugares em torno dos quais girava a prostituição, ainda que não declarada, colocava em dúvida a rigidez dos preceitos morais desta sociedade. Numa cidade relativamente pequena, comparada com a Porto Alegre de hoje, eram muitas as casas que ofereciam diversão e não cabia aos músicos naquela época questionar as ações de seus freqüentadores. Conforme foi descrito anteriormente, a própria prática da prostituição não era muito ostensiva, não evidenciava-se dentro das casas noturnas. O "ato libidinoso" seria praticado fora destes lugares, nas "pensões" que os circulavam. A discreta atitude de muitas destas mulheres deixava dúvida, inclusive, quanto a chamá-las de prostituta. Suas condutas eram tão ambíguas quanto o conceito de moralidade que as cercava.

Paulo Sarmiento<sup>60</sup> ao comentar o ambiente que conheceu naquela época, comparou-o a um "baile de sociedade". Rubens Santos,<sup>61</sup> mencionando também este aspecto do comportamento, assegurou que as moças que flertavam, e eram alvo de paquera, saíam sempre desacompanhadas de seus pares, para encontrá-los, logo em seguida, no local combinado. Esta era uma sociedade que teimava em colocar suas mulheres em posições antagonicamente definidas: a esposa, subordinada ao marido, a prostituta, presa à liberdade por que optara.

---

59 VEDANA, 1987:114 a 118.

60 Paulo Sarmiento é um dos entrevistados nesta dissertação. Toca violão, apenas acompanhando a esposa, Lourdes, que gosta de cantar. Não são profissionais. O gosto pela música popular aproximou-o da esposa, e do irmão desta, Alcides Gonçalves, a quem esteve ligado por grande amizade.

61 Rubens Santos é um dos entrevistados nesta dissertação. Cantor e carioca de nascimento, foi também parceiro de Lupicínio, tendo ainda sido seu sócio em vários bares e restaurantes na cidade. Segue cantando até hoje, na faixa dos 80 anos, insistindo em manter viva a memória do amigo e parceiro.

De acordo com os recursos de cada estabelecimento formavam-se as orquestras. Quanto mais gabaritada fosse a casa, maiores eram as exigências em relação às exibições musicais.

Provavelmente esta digressão explique as diversas detenções que sofreu Lupicínio enquanto soldado neste batalhão. As peregrinações que realizava desde tenra idade na noite de Porto Alegre colocaram Lupicínio em contato não apenas com as mulheres que conheceu, mas com um meio musical extremamente rico que se formou nestes lugares.

Da Ilhota, Cidade Baixa e Colônia Africana, Lupicínio já conhecia os seresteiros, ou chorões, assim como o samba. Nos bares, cassinos, cabarés e casas de prostituição os grupos musicais tentavam atualizar ritmos, conhecer novos gêneros, adaptar instrumentos pouco conhecidos. Porto Alegre sofria os mesmos efeitos de outras capitais brasileiras, quanto a crescente influência norte-americana do jazz. *Os batutas*, grupo a que pertencia Pixinguinha, em visita à cidade no ano de 1927, causou grande impacto e interesse nos músicos pela nova formação que apresentava, junto a instrumentos como o sax-tenor.<sup>62</sup> O choro fora transformado. Os grupos antes identificados como "chorões", especializavam-se na música instrumental tornando-se "jazz-band".<sup>63</sup> Cada vez mais os músicos tendiam a agrupar-se, formando conjuntos caracterizados por estas crescentes inovações.

As orquestras e grupos musicais espelhavam estas transformações, que se acentuariam com a disseminação do rádio. As modificações expressavam-se inclusive nos nomes dos grupos musicais que apresentavam-se em Porto Alegre naquele momento.

*"O rádio propaga muito rapidamente os grandes **band leaders** norte-americanos cultores da nova música, o jazz. Nomes como King Oliver, Louis Armstrong, Duke Ellington, Fletcher Henderson, entre outros. Aqui, como não poderia deixar de ser, aparecem os primeiros grupos musicais, baseados no modismo das **jazz bands**: Espia Só Jazz Band, Rei Jazz Band, Royal Jazz Band, Jazz Band Guarani, Jazz Band Real e o Jazz Band Cruzeiro (dos irmãos Corrêa). Mais tarde vem, ainda dos Estados Unidos, as novas modificações nas bandas de jazz, que agora passam a chamar-se 'orquestras' (...)."*  
(VEDANA, 1987:65)

Os músicos que compunham estas orquestras alternavam-se em vários locais de trabalho. Dos afamados cabarés da noite aos elegantes cafés e confeitarias do centro da cidade freqüentados pelas damas do dia.

---

62 VEDANA, 1987: 22.

63 TINHORÃO, 1974:100 e 101.

Com a chegada da rádio em Porto Alegre, os profissionais da música passaram a integrar as orquestras destas emissoras, assim como o fizeram nos primeiros anos da televisão (a partir de 1959). A rádio Gaúcha foi a primeira a ser inaugurada(1927), seguida pelas rádios Difusora e Farroupilha.<sup>64</sup>

Muitos destes músicos, de reconhecida habilidade e talento, participavam ativamente do carnaval. Caminhos cruzavam-se a todo momento. Entre a "alta" e a "baixa" cidade, entre os bares e cafés, entre a "alta" e a "baixa" prostituição, entre a música popular e erudita.

Percebe-se que, por mais que contrariasse a vontade do pai, Lupicínio estava freqüentemente exposto às manifestações de música que faziam parte do mundo da Porto Alegre de então.

Em sua permanência no quartel, Lupicínio percebeu logo uma forma de continuar ligado à música. Cativou aos companheiros de farda quase imediatamente e, daí a tornar-se o "cantor do jazz do 7o. Batalhão" foi só uma questão de tempo.<sup>65</sup>

*"E foi exatamente lá que conheci uma turma de rapazes como eu, com os quais formei um conjunto musical que atuava nas festinhas. Seus componentes, entre outros, foram os seguintes: Góis, Olavo, Paulista e Alcebiades, este hoje saxofonista da orquestra da Farroupilha e na época um dos maiores violonistas da cidade."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 27/7/63, p.16)*

Assim como Marino dos Santos, Lupicínio não manifestara nenhuma vocação para o serviço militar. O pouco apreço que reservava ao quartel pode ser percebido no relato que GONZALEZ (1986:78) faz deste episódio.

*"Lupicínio e Nuno Roland eram soldados no 7o. Batalhão (...). E sempre ávidos por um dinheirinho para gastar na boêmia, inventavam mil transas e jogadas. O soldo era apenas de cinco mil-réis mensais, quantia insuficiente para as andanças da dupla.*

*Vai então que um dia receberam uniforme novo, botinas e perneiras também novas. E como era sábado, dia de ver as meninas do Beco do Oitavo e dançar no Cabaré do Galo no Bairro Azenha, inventaram singular maneira de fazer dinheiro. Nuno calçou o pé direito das botinas, enfiando o esquerdo numa alpercata muito em uso na época. E Lupicínio fez quase o mesmo; pé esquerdo na botina nova e alpercata no direito. E lá se foram os dois, com o par de botinas que sobrou (...) rumo ao bar de um ex-brigadiano, na Ilhota, que comprava tudo e também emprestava dinheiro sob penhores. Tomaram umas que outras e venderam o flamante par de botinas, embolsando airoosamente a grana. E quando alguém*

---

64 VEDANA,1987:150 e 151.

65 CHAVES, Revista do Globo, n.564, 12/6/1952:32.



*perguntava, Lupicínio dizia: 'eu machuquei o pé no futebol, mas ele é unha encravada mesmo'.* "

Nuno Roland e Lupicínio freqüentavam, a partir da descrição de GONZALEZ, locais de "baixa" prostituição. Referem-se especificamente ao Cabaré do Galo e ao Beco do Oitavo. O Cabaré do Galo ficava na rua Cabo Rocha, atual Freitas e Castro, na Azenha. Este cabaré era conhecido como ponto de encontro dos marinheiros que aportavam na cidade. A "fama" desta rua, como zona de meretrício por muitos anos, fez com que as autoridades sanitárias logo se ocupassem dela. Assim que foi possível foram banidos os estabelecimentos que acolhiam as mulheres da noite. Mesmo assim, pela tradição do lugar, continuava a ser associada à antiga imagem. Em 1955, então, teve seu nome alterado em homenagem a Freitas e Castro, médico higienista, que fora professor e diretor da Faculdade de Medicina entre 1921 e 1924.<sup>66</sup> Ainda no bairro Azenha, outra rua ficou famosa pela mesma atividade: Botafogo. Localizada entre a av. Praia de Belas e a av. Azenha possuía por volta da década de 30 inúmeras casas de prostituição, os chamados *rendez-vous*.<sup>67</sup>

Diversos músicos iniciaram suas carreiras em lugares como estes. Hardy Vedana conta, em seu depoimento, que tocou em público pela primeira vez num cabaré da Cabo Rocha. O grande número de freqüentadores destes cabarés e casas de prostituição pode certamente ser atribuído à sua localização, na confluência dos bairros Cidade Baixa, Menino Deus e Azenha. Esta área, estrategicamente agrupava os moradores dos bairros citados, e também integrava pessoas vindas de áreas mais distantes, como os bairros Partenon e Teresópolis, cujo acesso era facilitado pelas avenidas e meios de transporte que ali se cruzavam.

Em meio a disciplinada vida militar, Lupicínio continuava a fazer o que mais lhe aprazia, sobrando tempo ainda para o futebol. Tornou-se jogador nos clubes de várzea da capital e arrastou esta outra paixão por toda existência.<sup>68</sup>

Apesar das freqüentes insubordinações, e talvez em função delas, Lupi foi convocado a participar da Revolução Constitucionalista, em São Paulo, em 1932. Choradeira da mãe, retrato para posteridade, voltou são e salvo. Da ida à São Paulo sobraram novas estórias sobre sua vida.

---

<sup>66</sup> FRANCO, Sérgio da Costa. Porto Alegre: guia histórico, 2.ed.ampl., Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1992, p.187.

<sup>67</sup> SÁ JÚNIOR, 1981:136.

<sup>68</sup> "Mais tarde, rapazote, jogou em outros clubes de várzea. Bom seria se alguém escrevesse a história (e também as estórias) dos nossos chamados clubes varzeanos ou do esporte menor. O Barãozinho do Sílvio Pirillo, o Botafogo do Heitor Fraga, o Telefônica, o Rei da Zona do Moreno, Lalau e Betico (que começaram no time do Manho), o Porto F.C., os Conquistadores, o Avenida do Teco, o João Alfredo do "Seu" Bastos, onde jogavam os irmãos Mottini, o André, que chegou à equipe principal do Grêmio e o João, hoje extraordinário artista plástico. Bom seria."(GONZALEZ, 1986:33)

*"Durante a revolução, quando o contingente de Lupe estava sediado na cidade de Porto União, uma estação no caminho férreo que liga o Rio Grande a São Paulo, o comandante da tropa mandou chamá-lo:*

*- Pronto, meu comandante!*

*- Baixe a mão...*

*- Às ordens!*

*- Escute aqui, o senhor conhece um samba que o pessoal da tropa anda cantando aí e que fala do rancho... um negócio duma música que fala que a comida é só charque com farinha?*

*- Conheço, sim senhor.*

*- Foi o senhor quem fez esta música?*

*- Foi, sim senhor.*

*- Pois então ouça o que eu lhe digo: não se meta noutra! Se o senhor não gosta de charque, coma farinha. Se não gosta de farinha, coma charque. Vamos acabar com este negócio de fazer samba. Está entendido?*

*- Está, sim senhor.*

*-Pode se retirar.*

*Lupe bateu os calcanhares e retirou-se. Entretanto, o conselho do comandante não frutificou. "*

*(CHAVES, Revista do Globo, n.564, 1952:33)*

Mas, não escapou da promoção a cabo, que lhe causou uma transferência.

*"Terminada a revolução, Lupe foi servir em Santa Maria. De chegada um sargento chamado Hanibal (ou, mais exatamente, Hanibalão, para os soldados) chocou-se vendo a farta melena de Lupe. Repetiu-se a cena.*

*- Pronto meu comandante.*

*O Capitão Zeferino Cunha correu os olhos pelo cabo Lupe, fixou bem a cabeleira farta e disse.*

*- Olha aqui, cabo. Seus cabelos são muito bonitinhos, bem cuidados, mas o senhor vai ter que cortá-los. Eu sei que o senhor é poeta, mas desta vez não soube rimar. E sabe por quê? Seus cabelos não rimam com Exército.*

*- Lupe sentiu-se como um Sansão em perigo e lembrou-se, naquela hora, que o Sargento Hanibalão estava fazendo o papel da Dalila bíblica. Não esmoreceu. Com cuidado, argumentou até convencer o capitão. Conversaram mais um pouco e chegaram a um acordo amigável. Faria no lugar da melena uma meia cabeleira bem pesada. Lupe, conformado, retirou-se. Mas, para ficar inteiramente conformado, fez um samba mexendo com o sargento. Era um samba 'breque' e dizia mais ou menos assim:*

*É mágoa que tu tens da minha vida*

*E queres me prender pra te vingar*

*Mas meu sargenteante é bom e me defende*

*E 'parte' tua não há de pegar...*

*Em dias a tropa toda começou a cantar o samba. O sargento, é claro, ficou em brasas, mas a melena do poeta estava vingada."*  
(CHAVES, Revista do Globo, n.564, 1952: 33 e 34)

Ainda como soldado, Lupicínio conheceu o "primeiro" grande amor de sua vida.

*"Mas a vidinha de soldado durou pouco. Antes de completar 16 anos fui promovido a cabo e transferido para Santa Maria, onde conheci meu primeiro amor. Por isso, sempre digo que foi naquela cidade que acordaram meu coração e me encaminharam nos primeiros passos da vida de compositor.*

*Foi em Santa Maria que fiz uma de minhas primeiras músicas, sucesso, na voz de Orlando Silva e que se intitula Zé Ponte.*

*Eu morava em Santa Maria, num lugar chamado Vila Brasil, junto com um amigo de nome Pedrinho mas que nós, na intimidade, chamávamos 'Pedro Mião', por causa de um clarinete desafinado que ele andava aprendendo a tocar, não deixando ninguém dormir. Defronte a nossa 'maloca' havia um poço coletivo, onde todos os moradores daquela rua buscavam água e, entre esses, uma mulatinha que mais tarde veio a ser minha noiva. Com um vestido marrom muito curto, diariamente ela ia buscar água no poço. Não raro a turma já a esperava para dirigir-lhe gracejos. Ela percebeu, então, que estava ficando mocinha, que os rapazes a contemplavam quando ela se curvava para apanhar o balde d'água e mandou por uma barra amarela no vestido, o que deixou mais graciosa ainda. Pois bem, foi esta mulata que inspirou a música e letra que divulgo hoje. Eu sentia muita pena daquela menina carregando pesados baldes d'água. Desejava muito ajudá-la. Mas, como não tinha nenhuma intimidade, fiz o oferecimento através de uma serenata, acompanhado pelos meus amigos Pedrinho, hoje Capitão do Exército, Alberi, Antão Juiuba e Albino.(...)"*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 27/7/63, p.16)*

Esta é a letra da música, *Zé Ponte*, citada por Lupicínio.

*No meu casebre  
Tem um pé de mamoeiro  
Onde eu passo o dia inteiro  
Campeando a minha amada  
Uma cabocla  
Que trabalha ali defronte  
Pra levar pra peonada  
E cada vez que ela carrega um balde d'água  
Leva junto a minha mágoa  
Pendurada em sua mão  
Pois eu não posso crer que em época presente  
Ainda exista desta gente*

*Com tão pouco coração*

*Ela podia viver bem sem ir à fonte  
Se casasse com o Zé Ponte, este caboclo que aqui está  
Pra ela eu ía construir minha palhoça  
Que nunca pensei plantar  
E se mais tarde nos viesse a petizada  
Tenho a bolsa recheada  
De dinheiro pra comprar  
Um peticinho pro Juquinha  
Um violão pra Arabela  
E pra ela tudo o que eu pudesse dar  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 27/7/63, p. 16)*

A moça, a quem a canção é dedicada, é a famosa "Iná". Sua presença na vida de Lupi é apresentada pelos biógrafos e companheiros como a causa da reviravolta na música do compositor, que culminou na criação da "dor-de-cotovelo".

*"Iná foi a primeira mulher que eu tive, depois de moço. Foi a minha noiva.  
A primeira namorada, a primeira noiva que eu tive e a primeira  
desilusão."  
(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

Na cidade de Santa Maria compôs, ainda, outra música que seria alvo de muitas gravações e regravações posteriormente: *Felicidade*. Inicialmente foi composta como um "xote" sendo depois modificada para outros ritmos e gêneros de interpretação.

*Felicidade foi-se embora  
E a saudade no meu peito  
Ainda mora  
E é por isso que eu gosto lá de fora  
Porque eu sei que a falsidade não vigora*

*I*

*A minha casa fica lá de trás do mundo  
Onde eu vou em um segundo  
Quando começo a cantar  
O pensamento  
Parece uma coisa à-toa  
Mas como é que a gente voa  
Quando começa a pensar*

*I*

*Na minha casa  
Tem um cavalo tordilho  
Que é irmão do que é filho  
Daquele que o Juca tem*

*Quando pego os arreios  
E lhe ensilho  
Dou de mão no limpa-trilho  
Que é maior que o que do trem...*  
(GONZALEZ, 1986:49)

### **O contato com o disco e a rádio (1935-40)**

O compromisso assumido com Iná, tornou-a parte da bagagem que Lupicínio trouxe consigo para Porto Alegre, quando retornou em 1935. De volta à Porto Alegre, reatava também com os bares, os amigos e o futebol. No entanto, a moça, assim como sua família, esperava pelo casamento. Com Lupicínio fora do exército, e sem emprego, não podia ser. Desocupado da função militar, virou "crooner" do grupo Catão, do qual já fazia parte antes de dar baixa e, animando festas e serenatas, tratou de defender o sustento, aliado a "alguma diversão".

*"Eu havia dado baixa no Exército e ainda não tinha arranjado emprego, por isto andava meio atrapalhado. Mas encontrei novamente os meus velhos amigos e voltei a cantar no conjunto que eu havia formado antes de ser transferido. O conjunto chamava-se "Catão" que era o nome da Avenida onde morava um dos componentes do mesmo e o local onde fazíamos os nossos ensaios. Esta avenida é onde está instalado hoje o Centro de Saúde Modelo. O conjunto foi convidado para tocar em um casamento na Ilhota e lá apareceu o broto mais bonito da redondeza, uma garota chamada Maria Bolinha, que não tirava os olhos quando eu estava cantando. Mas como ela era branca e a mais disputada garota da zona, nem me dei conta que ela estava me olhando. Só quando eu cantei uma valsa dedicada aos noivos e a mesma foi repetida para as moças tirarem os moços para dançar, e ela me tirou, foi que eu percebi alguma coisa. Mas aí já era o fim, porque os brancos ricos reclamaram dela ter dançado comigo, e os músicos que eram meus amigos e ouviram a reclamação, resolveram não tocar mais. Houve uma grande confusão e a moça saiu comigo. Este romance durou muitos anos. Um dia ela me mandou esperar para passear, mas apareceu um dos seus bacanas num bonito automóvel e ela não resistindo saiu com ele. Quando voltou me deu uma desculpa 'fria', que eu não tinha esperado. Houve uma grande briga e eu fui para um bar beber, e comecei a pensar que ela estava com a razão. Não podia deixar um automóvel para ficar com um Zé ninguém, que nem sapatos tinha para calçar, pois ela saiu comigo de vestido godê e sapato de salto alto, e eu de tamancos e em mangas de camisa. Mas isto não lhe dava o direito de mentir que havia me esperado, e foi para me desabafar, que eu fiz este samba e à noite fui com meus amigos cantar em sua janela (...)"*  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 10/8/63, p. 14)

Da situação vivida por Lupi, nesta fase, surgiu um de seus grandes sucessos, *Pergunte aos meus tamancos*.

*Vai pergunte aos meus tamancos  
Quantas vezes nos meus trancos  
Passei lá no teu portão  
E o placo placo placo do meu salto  
Chegou a fazer buraco  
No asfalto lá do chão  
(Se tu não acredita vai)*

I

*E compreenderás então  
Como tinhas te enganado  
Eu não faltei ao encontro  
Que tu tinhas me marcado  
Se marcaste para as dez horas  
Eu às nove estava lá  
Meia noite eu fui embora  
Porque cansei de esperar*

Mas, novamente Seu Francisco veio em socorro de Lupicínio e, neste mesmo ano, arrumou-lhe a vaga de bedel na faculdade de Direito. O trabalho era de dia, mas à noite os bares da Ilhota seguiam abertos. Por várias vezes foi encontrado dormindo nas salas de aula, durante o expediente.

Como funcionário da faculdade não havia o que elogiar, mas como compositor, Lupicínio começava a ganhar fama. Em 1933, *Carnaval* havia sido premiada pela segunda vez, na interpretação do cordão carnavalesco *Os Prediletos* e do grupo *Rancho Suco*, no Exército.<sup>69</sup>

Voltando ao ano de 35, sua composição, em parceria com Alcides Gonçalves, *Triste História*, foi vencedora num importante concurso que comemorava o Centenário da Revolução Farroupilha.<sup>70</sup>

Esta música é uma das primeiras criações da dupla.<sup>71</sup> Percebe-se no contato entre Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves a convivência de duas realidades bastante diferentes de mundo, reunidas pela música. O garoto pobre da Ilhota compondo em parceria com um pianista escolarizado dentro da leitura musical.

Alcides Gonçalves já era um músico profissional, atuando como pianista e cantor em diversas orquestras nos vários ambientes da cidade. Apresentou-se em confeitarias,

---

69 Ver citação da página 50 e 51 desta dissertação.

70 CHAVES, Revista do Globo, n.565, 26/7/1952:54.

71 Não encontrei a letra desta música ao longo da pesquisa. No entanto, trata-se de uma composição bastante conhecida, a que muitas pessoas fazem referência. Não está no rol das músicas perdidas de Lupi.

cafés, cabarés e orquestras nas rádios que surgiam. Vinha de uma família de músicos de Pelotas que, como ele, encaravam esta atividade como profissão. Quando conheceu Lupicínio gozava de reconhecida notoriedade, atuando junto a músicos que deixaram saudade em Porto Alegre, como o pianista Paulo Coelho.

As rádios iniciaram suas transmissões em Porto Alegre a partir do final da década de 20. Os músicos locais alternavam-se em seus diferentes locais de trabalho para compor as orquestras que faziam sua programação. Desta maneira, os artistas trabalhavam simultaneamente nas casas noturnas e como *cast* das emissoras locais.

A premiação recebida por *Triste história* provavelmente tenha aberto muitas portas para Alcides Gonçalves e Lupicínio Rodrigues. Na mesma ocasião em que aconteceram as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha e o referido concurso, fora também inaugurada a rádio Farroupilha.

Era um momento especial para o mundo artístico e cultural da cidade. No mesmo ano de 1935, a rádio Farroupilha organizava seu *cast* para a inauguração. VEDANA(1987:152) adverte que era comum o "roubo" de músicos de uma emissora pela outra. Como exemplo desta disputa entre as rádio, o fato de Paulo Coelho optar pela rádio Farroupilha enquanto que Alcides Gonçalves permanecera na rádio Gaúcha.

*"Era inaugurada a Rádio Farroupilha, rua Duque de Caxias, 1.304 (altos do viaduto da Borges de Medeiros). Paulo Coelho era contratado com seu Jazz, para fazer parte do cast musical. Os músicos que compunham o Jazz eram: Porfírio Santos Damasceno (1o. pistão), Constantino Presti (2o. pistão), Ivan Makaroff (trombone), Américo Leite de Castro (bateria), Flávio Corrêa (baixo acústico), 'Antoninho' Gonçalves (guitarra), Maurício Kotlard (2o. sax tenor) e Bortolo Toniolo 'Boquinha' (violino)."*

E em meio a todas as contratações, eis que surge Lupicínio com "seu" regional.

*"Ainda para a inauguração, o Regional do Lupicínio Rodrigues também assinava contrato, com os seguintes elementos: 'Bide' Alcebíades Machado (cavaquinho), Edgar (violão), 'João Madame' (violão), Rui Valiatti (flauta), 'Baião' (pandeiro), Lupicínio Rodrigues (cantor e diretor)"*  
(VEDANA, 1987:152 e 153)

A disputa entre as rádios locais acirrava-se cada vez mais. A tentativa de formar a melhor equipe, com os melhores instrumentistas, levava a que estas emissoras aprimorassem e expandissem, em qualidade e número de integrantes, suas orquestras.

*"Para formar um cast musical à altura das grandes emissoras, a Farroupilha convidou (...) músicos para fazerem parte da futura orquestra Farroupilha, regida pelo maestro Campanella (...).*

*Para não ficar atrás, a Difusora e a Gaúcha, que já possuíam seus **casts** musicais, contrataram outros profissionais da área musical, a saber: Rádio Gaúcha: Roberto Eggers (maestro, arranjador, pianista e compositor emérito), Arthur Elsner (piano e bandoneón) (...).*

*Enquanto isso, a Rádio Difusora possuía, sem dúvida alguma, a melhor Típica da cidade (...). No Jazz apareceria o conjunto de Paulino Mathias (...).*

*Antônio Amábile ('Piratini') saía da Rádio Farroupilha para montar seu célebre regional, que mais tarde realizou uma exitosa turnê pelos países do Prata. Os músicos que faziam parte deste conjunto contratado pela Rádio Difusora, juntamente com seu diretor: 'Piratini'(flauta), 'Japonês' (violão), 'Carne Assada' (cavaquinho), "Caco Velho' (pandeiro), e um violonista. Este era um dos conjuntos de maior sucesso em Porto Alegre (...)."*

*(VEDANA, 1987:152 a 154)*

Chama a atenção a diversidade dos grupos musicais contratados pelas rádios. Cada pequena ou grande orquestra executava um tipo diferente de música. Do samba recém-saído do chorinho à influência do jazz norte-americano, passando pela música erudita e clássica, sem falar nos ritmos abolerados, como o tango, tão ao gosto dos aconchegantes cabarés. Uma grande mistura de sons, pessoas e ritmos marcou a estréia das rádios em Porto Alegre. Os músicos que já conviviam antes, a partir das casas noturnas, reagrupavam-se nos *casts* das emissoras. O contato e o aprendizado que proporcionavam estes encontros só podiam ser comparados à comemorações grandiosas como as do carnaval. Músicos como os da família Corrêa, que criaram o *Jazz Cruzeiro* (1930-37) transitavam entre o formal das orquestras bem organizadas e o informal dos festejos carnavalescos que caracterizaram a participação popular na cidade.

*"Flávio, um dos irmãos da família Corrêa, nasceu no dia 4 de fevereiro de 1900. Junto com seus 'manos' 'Oscarino (Oscar), José, '21' (Osvaldo) e Otávio, Flávio Corrêa também pende para a música, estudando com afinco e escolhendo como seu instrumento definitivo o baixo acústico, que o levaria à notoriedade e ao sucesso durante quase quarenta anos; passou por todos os modismos, além de ter figurado nos melhores conjuntos musicais de Porto Alegre.*

*Flávio também imortalizou sua arte na famosa gravação do samba de Paulo Coelho e 'Foquinha', **Alto da Bronze**. Aliás, seu irmão 'Oscarino' foi o baterista, e a cantora, esposa deste último, era Oracina Corrêa. Portanto, os três se imortalizaram."*

*(VEDANA, 1987:75)*

O trabalho nas rádios ainda apresentava vantagens aos músicos como o fato de não precisarem desligar-se de suas antigas ocupações, nas casas noturnas, visto que as



sedes das emissoras localizavam-se também no centro da cidade. Era comum os músicos serem dispensados por um período durante a noite, quando faziam os programas das rádios, retornando pouco depois aos estabelecimentos de praxe. Aconteceram inclusive transmissões de programas radiofônicos feitos diretamente das casas de diversão. Através do rádio, provavelmente, uma nova postura surgiu em relação a estes ambientes.

*"A Rádio Farroupilha irradiava com características de pioneirismo no país, conforme podemos constatar num folheto do Club dos Caçadores: 'Podemos assegurar que toda Porto Alegre já ouviu o programa do Club dos Caçadores e que, por intermédio da Rádio Farroupilha, vem sendo irradiado todas as noites, das 24h à 1h. Inúmeras cartas tem chegado às mãos dos dirigentes do Club dos Caçadores, umas de felicitações, outras solicitando que os artistas cantem este ou aquele número. O mesmo vem acontecendo com a estação (sic) mais potente da capital e, ainda há poucos dias, o **speaker** da Farroupilha chamava a Inglaterra para dizer que havia recebido a carta que tratava de assunto referente à irradiação do Club dos Caçadores. E isto, por quê? Porque em todo o Brasil somente a Rádio Farroupilha é que faz transmissões das 24 horas à 1 hora. E somente o Club dos Caçadores é que mantém um programa de artistas escolhidos para deliciar ou ouvintes retardatários'. Ainda em 1936, na Rádio Farroupilha e no Club dos Caçadores, Paulo Coelho continuava a ser a estrela máxima com seu Jazz, que neste momento possuía doze elementos, sendo portanto uma orquestra de respeito. A mesma possuía agora dois pistões, quatro saxes, um trombone, bateria, piano, baixo acústico, guitarra e pandeiro(...)."*  
(VEDANA, 1987:154)

Com todos estes acontecimentos musicais, não é de surpreender que os caminhos de Alcides e Lupicínio se cruzassem. Aparentemente o pouco conhecimento formal que Lupicínio tinha de música não atrapalhou a produção desta parceria. Percebe-se que muitos instrumentistas que a cidade conheceu, neste período, tiveram pouca ou nenhuma instrução nos meios musicais acadêmicos. O aprendizado surgia da aproximação com pessoas iniciadas na música, movido pela curiosidade e grande dedicação prática ao instrumento, de maneira autodidata. A exigência musical era grande, na medida em que o conhecimento de música fazia parte da cultura da época. Era um predicado indispensável tornar-se um iniciado nesta arte, fosse como músico profissional ou amador, ou como um simples ouvinte.

*"Antigamente, aprendia-se a tocar, e só era músico aquele que se sujeitava a ir para os bares e aceitar desafios dos mais antigos, para acompanhar de primeira vista músicas feitas exclusivamente para estes 'testes'. E só eram aceitos no primeiro 'time' quando eram capazes para*

*isto. O mesmo se passava com os músicos solistas que, para entrarem numa boa orquestra, às vezes eram obrigados a tocarem uma 'Partitura de trás para diante. Hoje, quem faz um 'Dó Maior' é músico, e vai para o Rádio e a Televisão e por isto não se preocupa em aprender mais nada. Hoje em dia, tendo dedos para bater nas cordas está tocando 'Bossa Nova'. A gente que sofre quando quer apresentar 'Audição'. Atribuo isto ao seguinte: antigamente, era muito raro um músico viver exclusivamente da música. Tocava-se por prazer, aproveitando-se ao máximo o tempo que se podia para acariciar os instrumentos, em todo o bar, em toda a festa de aniversário, etc. Hoje, os músicos são profissionais e como qualquer trabalhador, tem hora certa para guardar suas ferramentas, que são os instrumentos.*

*Ninguém consegue fazer uma festinha hoje, com música, sem pagar. Não lhes nego este direito, mas aconselho uma coisa: Quanto mais se toca mais se aprende. Por isso, uma festinha nunca é demais."  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 4/5/63, p.14)*

A maneira extremamente dura com que Lupicínio expressou sua crítica evidencia a diferença na concepção de fazer música, para o compositor e sua época, frontalmente oposta em relação a uma realidade que se formou a seguir. Lupicínio insiste no aprendizado informal como parte da qualidade dos músicos que conheceu, assim como no aspecto lúdico que envolvia esta forma de aprendizagem. Em meio aos jogos e brincadeiras que marcavam as "disputas" dos instrumentistas construía-se tal conhecimento. O lazer e a absoluta informalidade destas reuniões, em bares, serenatas, bailes populares, festas de casamento, aniversários em família, etc., formavam espaços de aprendizado e desenvolvimento na formação dos músicos. A crescente profissionalização desta categoria, apesar de todas as vantagens que garantiu aos músicos, trouxe como conseqüência o desaparecimento de espaços como estes. A música, como um fator de integração desta sociedade, perdia em muito seu caráter de socialização.

A aproximação de pessoas de formação tão diferentes como Lupicínio e Alcides só poderia ter ocorrido numa atmosfera como esta. Desta parceria surgiram grandes composições. Alcides foi fundamental na carreira de Lupicínio enquanto compositor. Da amizade de ambos restou uma grande contribuição à música popular.

A comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha ainda daria muito o que falar. Junto a todas as comemorações que mobilizaram a capital gaúcha, destacou-se a exposição montada no Parque Farroupilha, que inaugurava o parque como uma obra definitiva, frente aos projetos de saneamento e embelezamento urbanos, segundo o traçado do Plano Maciel (1914). Fora construído dentro do parque, especialmente para aquele momento festivo, um cassino em forma de navio. Os músicos provavelmente estivessem em polvorosa frente a tantas festividades, quando poderiam projetar-se a partir das exibições requisitadas.

No ano seguinte, 1936, num outro concurso promovido pela Rádio Gaúcha, *Quando eu for bem velhinho*, música de Lupicínio, interpretada pelo amigo Johnson,<sup>72</sup> acompanhado pelo regional de Nelson Lucena, foi vencedora. Johnson, por essa época, fora contratado como *crooner* da rádio Gaúcha, tendo já uma significativa experiência anterior, ao participar de pequenas orquestras, que apresentavam-se em espetáculos ao vivo.

*"Neste mesmo ano (1936), os cantores em evidência nas rádios locais eram Ivan Castro, Sady Nolasco, Heitor Barros, Alcides Gonçalves, Armando de Alencar, Francisco Xavier, Johnson e por último a soberana Oracina Corrêa."*  
(VEDANA, 1987:155)

A "marcha", *Quando eu for bem velhinho*, apresentava a seguinte letra.

*Quando eu for bem velhinho  
Bem velhinho que usar um bastão  
Eu hei de ter um netinho  
Prá me levar pela mão*

I

*No Carnaval eu não fico em casa  
Eu não fico eu vou brincar  
Nem que eu vá me sentar na calçada  
Prá ver meu bloco passar*

I

*Quando meus olhos não virem nada  
E eu de velho nem andar  
Preciso que me dê muitos conselhos  
Prá poder me conformar*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 23/2/63)*

Johnson, o intérprete da música, era cantor e, como Lupicínio, funcionário público. Eram amigos de longa data, companheiros de seresta e boêmia. Como Lupi, surgira da comunidade negra que circundava o centro da cidade, tendo nascido no bairro Bom Fim, área conhecida como parte da Colônia Africana. Também como Lupicínio, sua mãe fora lavadeira e prestava vários serviços às famílias da região central. Também como Lupi, acumulava prêmios em concursos de carnaval, assim como aparecia ao lado dos melhores músicos da época.

---

<sup>72</sup> Johnson é o pseudônimo, ou apelido, de Orlando Silva, íntimo amigo de Lupicínio, seu companheiro de toda a vida. Faleceu recentemente em Porto Alegre (Junho/95). Foi entrevistado para esta dissertação.

*"A Rádio Farroupilha realizava no Teatro Baltimore um concurso de músicas carnavalescas, para escolha do melhor samba e da melhor marcha para o carnaval de 1938 (...). Foram classificados como melhores os trabalhos de Heitor de Barros, 'Caruzinho' e Romeu Fossati, no concurso de marchas; e foram considerados os melhores sambas os feitos por Johnson, 'Caruzinho' e Heitor Barros. Coube a Heitor Barros o 1o. lugar no concurso, do qual fizeram parte a cantora Oracina Corrêa e Marino dos Santos com o Jazz de Paulo Coelho."*  
(VEDANA, 1987:155)

Johnson, em 1940, fazia parte de duas emissoras de rádio: a Difusora e a Gaúcha. Compartilhava da companhia do violonista Nelson Lucena, Paulo Coelho, Oracina Corrêa, 'Tatuzinho' (Ari Valdez), entre outros.<sup>73</sup>

O sucesso que Lupicínio vinha fazendo em meados da década de 30 ainda se mantinha dentro dos limites do Estado. Esta situação se reverteu com a ousada atitude de Alcides Gonçalves.

Alcides já vinha há algum tempo projetando-se como cantor fora do Rio Grande do Sul e abria caminho na Rádio Nacional, a emissora mais importante neste período, sonho de todos os cantores e compositores que se lançavam. Muitos músicos gaúchos trilharam este caminho e foram absorvidos pelas oportunidades que se abriam no centro do país. Este fato evidencia não apenas as melhores possibilidades no mercado musical fora do Estado, mas, especialmente, a grande qualidade de nossos artistas. O caso mais destacado, neste movimento de aproximação com a capital federal, foi Radamés Gnattali. De formação bastante apurada, transitava com fluência entre os meios eruditos e populares da música. Deixou marcada sua atuação como maestro e arranjador na grandiosa e temida Rádio Nacional. Demóstenes Gonzalez, no seu depoimento, declarou que Gnattali fora aluno de sua mãe quando iniciou os estudos de piano. Na fala de Gonzalez, citando Gnattali, é possível perceber que a simples formação na música não definia o compositor como erudito ou popular.

O prestígio, justificadamente, adquirido de Alcides, como grande intérprete que era, possibilitou-lhe a chance de gravar um disco. E, surpreendendo a todos, Alcides escolheu para interpretar no disco duas canções de um compositor desconhecido: Lupicínio Rodrigues. Era de se esperar que optasse por um nome consagrado, mas ele apostou na parceria que tinha com Lupi.

*"Foi Alcides Gonçalves quem gravou a primeira música de Lupicínio. Este gesto do cantor do sul foi sem dúvida inusitado. Via de regra os cantores, com temor do insucesso, preferem gravar música, mesmo sem valor, de autoria de compositores cujo cartaz já seja um índice de venda. Num meio estranho, sofrendo a cabala de outros autores, ele preferiu*

*escolher para gravar em disco a música de um autor desconhecido no Rio. Foi uma grande chance e o sabor diferente das músicas do moço da Ilhota se encarregariam do resto. Esse 'bairrismo' de Alcides Gonçalves abriria os portões da fama ao compositor boêmio de Porto Alegre. Essa primeira música gravada não pertence verdadeiramente ao gênero que o consagraria. Entretanto agradou. Alcides estava no auge de sua carreira de cantor e aproveitando uma temporada que fez nas emissoras cariocas gravou o samba 'Pergunte aos meus tamancos'.* "  
(CHAVES, *Revista do Globo*, n.565, 26/7/1952:54)

A gravação de *Pergunte aos meus tamancos*, acompanhada de *Triste História* na outra faixa dos disco, foi realizada em 1936 através da *RCA Victor*. Salienta-se que, das duas músicas, apenas *Triste História* era co-autoria de Alcides Gonçalves.

Alcides criou grandes oportunidades para o compositor Lupicínio, na medida em que participou das composições que o lançaram e caracterizaram como grande letrista. Em várias delas Lupicínio apenas colocou a letra, sendo a melodia de Alcides, que pela formação musical, tinha facilidade em compor e transcrever as canções na grafia e linguagem musical.<sup>74</sup>

Faz-se necessária e inadiável uma importante correção na memória musical que se formou e obscureceu a figura de Alcides Gonçalves. GOULART (1984) aponta para esta "injustiça", inclusive atribuindo a indiferença com que Lupicínio tratou a omissão do nome do parceiro, em várias ocasiões, como uma das causas para que ocorresse este descaso em relação a co-autoria nas músicas da dupla. Teria sido este um dos motivos que levou ao rompimento da parceria. O fato de Lupicínio não apenas ter deixado de mencionar o nome de Alcides como co-autor das músicas, mas também não ter procurado esclarecer a situação, permitindo que continuassem as omissões.

Uma outra versão foi criada para justificar o sucesso que um compositor gaúcho fazia no Rio de Janeiro. Atribuiu-se aos marinheiros, freqüentadores dos bares e cabarés quando visitavam a capital gaúcha, o papel de divulgadores das músicas de Lupicínio.

*"Era aí, e em muitos outros bares freqüentados pelo povão, que se cantavam as músicas de Lupi, então já conhecido em sua terra. Uma em especial, **Se acaso você chegasse**, agradava demais. E a marujada acabou levando-a por navio a outros portos, até o Rio de Janeiro. Lá onde, um*

---

<sup>74</sup> Mario Goulart dedica toda uma parte, em sua biografia sobre Lupi, ao reconhecimento da obra do compositor Alcides Gonçalves. Apresenta fatos da vida e a "fala" do mesmo ao demonstrar a importância do encontro desta parceria na continuidade da carreira de Lupicínio. Compara a situação de Lupicínio e Alcides ao caso da parceria Noel/Vadico, que evidencia como coincidência o obscurecer de um parceiro em benefício do outro. (GOULART, 1984:37 a 44)

O mesmo pode ser constatado do depoimento de Paulo Sarmiento em defesa das injustiças cometidas em relação à Alcides Gonçalves, ao não ter seu mérito reconhecido em diversas ocasiões.

*dia, foi parar na RCA Victor, que a gravou com a voz do jovem Ciro Monteiro, em julho do distante 1938.*

*Romântico, não ? Portanto, uma vírgula. E o espaço necessário para apresentar um grande compositor, Alcides Gonçalves, embora muito mais conhecido por ser parceiro de Lupi em lindíssimas músicas: **Cadeira Vazia, Maria Rosa, Jardim da Saudade, Castigo**. Alcides , que nunca foi marinheiro, é quem levou ao Rio, em agosto de 1936, a obra e o nome de Lupicínio Rodrigues, gravando na **mesma** RCA Victor **Pergunte aos meus tamancos e Triste história**. Este fato, importantíssimo para a carreira do Lupi - na minha opinião mais importante que a singela história dos marinheiros - , é que o fez conhecido no meio artístico da então capital brasileira."*

*(GOULART, 1984:37 e 38)*

A carreira de Lupicínio como compositor despontou definitivamente quando Ciro Monteiro gravou *Se acaso você chegasse*, em 1938, pela RCA Victor. Este cantor, que já era reconhecido nacionalmente, apenas referendava o que Alcides Gonçalves tentara mostrar pouco tempo antes. A gravadora havia percebido o talento do jovem compositor.

*Se acaso você chegasse* foi a música que deu origem à "versão dos marinheiros" quanto a divulgação das músicas de Lupi.

*"No ano de 1935, surgiu em Porto Alegre, a Rádio Farroupilha, dirigida pelo grande radialista Arnaldo Ballvé, que procurou promover os compositores 'prata da casa". Foi nesta época que eu para brincar com um amigo (Heitor Barros), já falecido, fiz o samba (...).*

*Os marinheiros que seguidamente aqui chegavam, vendo que muita gente cantava aquela música, resolveram incluí-la no repertório da orquestra dos navios, espalhando-a por todo o Brasil, sem que ninguém soubesse quem era seu autor.*

*Uma gravadora viu que o meu samba era um sucesso e resolveu editá-lo, à espera que seu autor aparecesse. Foi com grande dificuldade que consegui provar que a música era minha, porque ninguém acreditava que um gaúcho pudesse compor um samba tipicamente carioca.*

*Depois, os jornais de todo o Brasil começaram a publicar que no Rio Grande do Sul também se compunha samba, fazendo com que os editores de discos comesçassem a se interessar pela nossa música."*

*(Roteiro de um Boêmio, 31/8/63, p.16)*

*"Graças a meu bom Deus sempre vivi no RS. Tive a felicidade de ficar conhecido universalmente, e agradeço isso aos marinheiros que visitavam a minha terra naquela época, quando não havia transporte para lá, a não ser o marítimo. Os marinheiros chegavam em Porto Alegre, aprendiam minhas músicas e saíam a divulgar pelo Brasil."*

*(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

Mas, em meio a tanto sucesso, Lupicínio continuava de aliança no dedo, "preso" ao devotado amor que tinha por Iná. Como explicar o samba *Se acaso você chegasse?* É bastante conhecida a letra desta música envolvendo a disputa de uma mulher entre Lupicínio e um amigo, o cantor Heitor Barros. Sabe-se que o motivo de tal rivalidade não era Iná.

*Se acaso você chegasse  
No meu chatô encontrasse  
Aquela mulher que você gostou  
Será que tinha coragem  
De trocar nossa amizade  
Por ela que já, lhe abandonou*

I

*Eu falo porque esta dona  
Já mora no meu barraco  
À beira de um regato  
E um bosque em flor  
De dia me lava a roupa  
De noite me beija a boca  
E assim nós vamos vivendo de amor*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 31/8/63, p.16)*

A boêmia seguia seu rumo e a moça Iná decidiu seu destino. Retornou com a família, e sem o casório, a Santa Maria, apesar das súplicas do choroso Lupicínio. Os amigos e biógrafos apontam sempre a importância de Iná na vida de Lupicínio e as seqüelas que ficaram de seu abandono. Numa mesa redonda, realizada pelo jornal *Zero Hora*, por ocasião da passagem dos dez anos da morte de Lupicínio, estiveram reunidos três amigos íntimos do compositor: Johnson, Abraão Lerrer e Hamilton Chaves. Presentes também estavam o biógrafo de Lupi, Mario Goulart e o jornalista Paulo Santana, sendo a reportagem coordenada por Juarez Fonseca.<sup>75</sup> Contam sobre a influência de Iná na trajetória de Lupicínio Rodrigues.

*"Hamilton - (...) Quero pedir ao Johnson que lembre uma canção chamada Iná, que não tem gravação famosa. Essa canção é quase o 'amor lareira', talvez fosse apenas uma teoria, mas que Lupi descreve em versos, onde sonha casar com uma pessoa amada (com a qual não casou)..."*

*ZH - Quem é essa Iná?*

*Hamilton - É uma enfermeira, que foi um amor lendário que ele manteve por toda a vida. Eu mesmo o testemunhei chorando de saudades da Iná.*

---

75 *Zero Hora*, 26/8/84.

*Mesmo muitos e muitos anos depois ele não conseguia cantar essa canção, se emocionava.*

*Santana: Para o Lupicínio ser feliz, tinha que ter duas mulheres lutando por ele, ou ele tinha que estar lutando contra outro homem, por uma mulher.*

*Johnson - Discordo de ti, porque há um detalhe que tu ignoras, do Lupicínio. Ele só teve uma paixão na vida. Uma real: Iná. Mais ninguém. Olha, acho que a metade das músicas que ele fez foi sempre baseada em algum amigo, não tem nada com a vida dele... (...)*

*ZH - Mas o grande amor, todos vocês concordam, foi essa Iná, não foi?*

*Johnson - Foi, ele a amava muito, era uma enfermeira. Ela morava na esquina da Rua da Praia com a Ladeira, e naquele edifício era cheio de casas de jogo, cheio de carteados. Um dia apareceu um camarada numa dessas casas, e começou a dar em cima da Iná, e o Lupicínio soube do caso e houve uma briga. O Lupi gostava mesmo da Iná, ia casar com ela. Bem, tempos depois numa festa de Navegantes, alguém disse para o Lupi dar uma olhada numa barraca. Ele foi e viu a Iná sentada com o cara...*

*Abraão - Mais tarde ele me contou essa história. Disse que saiu da festa, pela rua Voluntários da Pátria; parando de bar em bar e em cada um bebendo uma birita. Quando chegou na altura do Maipu (famosos cabaré da época, no início da rua), tinha acabado de compor Nervos de aço. 'Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?...*

*Johnson - Depois disso ele andava tão atacado que procurou a Iná. Chegou, conversou, aquele negócio de homem, não é? Já sabia que ela não era mais moça e tal... E ela não quis, disse só se ele casasse com ela. Aí que aconteceu a desgraça toda da vida dele. Argumentou: 'Mas como que eu vou casar, se outros...' Como ela não aceitou a proposta, ele não casou com ela e ficou sofrendo toda a vida, toda a vida, só falava em Iná, para os amigos."*

*(Zero Hora, 26/8/84)*

A música a que Hamilton Chaves se refere, *Iná*, tem a seguinte letra.

*Cada vez que lembro que a amo  
Sempre que recordo que a adoro  
E que a ambição perdeu seu coração  
Eu choro  
Você Inah(sic)  
É feliz assim  
Mas sempre há de pensar em mim  
Aqui no meu desterro  
Prá esquecer seu erro  
Eu canto  
E vivo a beber  
Que é para não sofrer  
Tanto*



*Você Ináh(sic)  
É um céu prá mim  
(Levantamento feito por Roberto Campos)*

E, como relata Abraão Lerrer, *Nervos de aço* foi também composta algum tempo depois do rompimento, numa Festa de Navegantes.

*Você sabe o que é ter um amor, meu senhor  
Ter loucura por uma mulher  
E depois encontrar esse amor, meu senhor  
Nos braços de um tipo qualquer  
Você sabe o que é ter um amor, meu senhor  
E por ele quase morrer  
E depois encontrá-lo em um braço  
Que nem um pedaço do seu, pode ser*

I

*Há pessoas com nervos de aço  
Sem sangue nas veias e sem coração  
Mas não sei se passando o que passo  
Talvez lhes venha qualquer reação  
Eu não sei se o que trago no peito  
É ciúme, despeito, amizade ou horror  
Eu só sinto é que quando a vejo  
Me dá um desejo de morte e de dor  
(Levantamento feito por Roberto Campos)*

O próprio Lupicínio menciona as circunstâncias em que esta música foi composta, na entrevista que deu ao *Pasquim*. Teriam rompido o noivado quando ele tinha 17 anos e, a música surgira aos 22, quando se dera o reencontro.

Iná deixou como marca nas canções de Lupi uma característica que o consagrou: sofrer pelo amor de uma mulher. Mesmo que ela aparentemente não fosse a única. Jaime Lubianca,<sup>76</sup> em seu depoimento, ao referir-se a melancolia que impregnava as histórias de amor presentes nas canções de Lupicínio, atribuía esta tristeza a própria carência na vida do compositor. Segundo ele, as grandes dificuldades enfrentadas por Lupicínio, enquanto pobre e negro, nascido na Ilhota, e sofrendo discriminação por isto, teriam causado a recorrência à temática de "perda" que consagrou suas músicas. Como se transferisse para a relação homem/mulher das letras de música o abandono a que estava sujeito em outras situações do seu cotidiano.

Muitas outras mulheres surgiram na vida de Lupicínio. Algumas mais marcantes, outras que nem se soube o nome. Apesar de compor freqüentemente e relatar muito de sua vida nestas músicas, os amigos e pessoas que conviveram com Lupicínio advertem

---

76 Vide nota 45.

que esta regra não vale para a maioria de suas composições. Em vários depoimentos, como o de Lourdes Rodrigues e Plauto Cruz,<sup>77</sup> surgiram declarações que descreviam Lupi compondo ao presenciar um fato ocorrido com alguém que estivesse próximo. Era comum, as pessoas sentarem-se à sua mesa para conversar e desabafar dores de amor. Pouco depois o fato tinha sido musicado, omitidos os envolvidos, mas apresentado na primeira pessoa, como Lupicínio costumava escrever suas letras.

De qualquer modo, mulheres não faltaram em sua vida. E, com elas, o eterno e recorrente sofrimento. A "fórmula" já estava definida. Na música e na vida, Lupicínio daria sempre preferência às mulheres que o fizeram sofrer.

Em suas andanças pelos muitos botecos e cabarés da época definia as mulheres que conheceu nestes lugares como "livres". A liberdade que detinham, em sua opinião, possibilitava-lhes uma conduta que colocava aos homens, principalmente casados, em constante perigo. A "guerra" que iria travar com elas estava apenas começando.

*"Os boêmios, geralmente, são bons maridos. Conhecem o perigo que representam as mulheres livres, quando se dispõem a conquistar o homem que amam, não importa se casados. E quem se arrisca, está sempre com uma metade do corpo no mel e a outra na lama, prestes a se atolar. Em raríssimas ocasiões, aparece uma capaz de respeitar nosso lar, nossa família. A maioria delas quer destruir aquilo que, por seus defeitos, não conseguiram construir, que é um lar decente."  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 8/6/63)*

Lupicínio continuou suas andanças noturnas, vagando pela Ilhota ou em lugares próximos, chegando a área central da cidade. A Ilhota se localizava no cruzamento de vários bairros que vinham se formando em Porto Alegre, durante a infância e adolescência de Lupicínio. Em uma de suas crônicas, descreve estas saídas, apontando as casas que visitava em sua juventude.

*"(...) Foi esta a saudade que eu senti um dia destes: vontade de rever o 'bas-fond' da minha cidade. Andei muito. Fui à antiga rua Cabo Rocha e nem mesmo o velho 'Galo' encontrei, que era o lugar preferido pelos marinheiros que visitavam a nossa cidade. Na Pantaleão Teles, não existe mais nem mesmo um barzinho para se "bebericar". Fui ao Beco do Oitavo e este - para ficar mais society - até mudou de nome. Nada mais tem do passado. Só o velho Caminho Novo continua conservando a tradição, apesar de muito desfalcado, pois já não tem mais o bar 'Pipi', 'Oriente', 'Royal' e outras casas de diversões que, outrora, eram pontos de freqüência obrigatória pelos boêmios.*

---

<sup>77</sup> Lourdes Rodrigues é cantora ainda em atividade em Porto Alegre, bastante conhecida e requisitada. Iniciou na rádio apresentando-se junto de Lupicínio e seu regional. Segue divulgando suas composições. Plauto Cruz é flautista de grande talento, de renome em Porto Alegre e fora do Estado. Ambos apresentaram seus depoimentos nesta dissertação.

*(...) vale lembrar que mais duas casas antigas eu encontrei. O Maipu, que tantas recordações me trouxe do velho amigo Thomaz, das bebedeiras do Carioca e de uma cantora que já fazia parte dos móveis e utensílios da casa; e o Marabá. Esta jamais eu poderia esquecer, pois foi lá que, no tempo do velho Piva, eu tive inspiração para compor o samba 'Quem há de Dizer', gravado - com grande sucesso - por Francisco Alves e que continua sendo sucesso na voz de Francisco Egídio. "*  
*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 11/5/63, p.14)*

As ruas e locais citados por Lupicínio são estabelecimentos que apresentavam música associada à prostituição. É o caso do Cabaré do Galo e a rua Cabo Rocha, localizados no bairro Azenha, assim como a Pantaleão Teles, atual Washington Luis, uma conhecida zona de meretrício, junto a várias casas, ao longo da Voluntários da Pátria (Caminho Novo), no centro. Aparentemente a reformulação urbana que sofrera Porto Alegre estendera-se às mais diferentes partes da cidade. A tentativa de urbanizar para "civilizar" os espaços, nos moldes burgueses, confrontava-se com a tradição dos prazeres noturnos neste lugares. As autoridades teriam ainda muito trabalho para "moralizar" estas áreas, trocando nomes de ruas, fechando casas noturnas.

Lupicínio transitou por estes dois mundos, onde a cidade "alta" e a "baixa" se confundia. Os músicos que tocavam nas grandes casas, tocavam também nas pequenas. As amizades se estendiam além das diferenças de cor ou sócio-econômicas. Como exemplo desta mistura de gente e de mundos pode-se citar a aproximação ocorrida entre Alcides e Lupicínio.

Como característica das canções românticas da época, as emoções amorosas povoavam boa parte das temáticas e do imaginário apresentado nas músicas da dupla. *Quem há de dizer* é um bom exemplo do envolvimento que existia entre Alcides e Lupicínio, que relata,

*"A história desta música é a seguinte: Tocava no Marabá um pianista - não quero dizer o nome - que, para não deixar a mulher em casa, suspeitando que ela fosse sair, fazia com que ela o acompanhasse todas as noites. Mas, como se tratava de uma boate, ela terminava dançando e bebendo com os fregueses. O pianista, desesperado, controlava sua amada pelo espelho da frente do piano, permanentemente. E, foi observando o desespero daquele músico, que eu fiz a letra de 'Quem há de Dizer', de parceria com o Alcides Gonçalves (...)."*  
*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 11/5/63, p.14)*

*Quem há de dizer* foi composta em homenagem a uma bailarina da Boate Marabá, de nome Helena.<sup>78</sup>

*Quem há de dizer  
Que quem você está vendo  
Naquela mesa bebendo  
É o meu querido amor  
Repare bem  
Que toda vez que ela fala  
Ilumina mais a sala  
Do que a luz do refletor  
O cabaré se inflama quando ela dança  
E com a mesma esperança  
Todos lhe põe o olhar  
E eu o dono  
Aqui no meu abandono  
Espero louco de sono  
O cabaré terminar*

*I*

*Rapaz  
Leva esta mulher contigo  
Disse uma vez um amigo  
Quando nos viu conversar  
Vocês se amam  
E o amor dever ser sagrado  
O resto deixa de lado  
Vá construir o seu lar  
Palavra  
Quase aceitei o conselho  
O mundo este grande espelho  
Que me fez pensar assim  
Ela nasceu  
Com o destino da lua  
Prá todos que andam na rua  
Não vai viver só prá mim*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 11/5/63, p.14)*

As noites de Porto Alegre ficaram pequenas para o boêmio Lupicínio. Procurando "cura" para a perda da amada Iná e, levando na mala as muitas composições que tinha com e sem parceria, Lupi decidiu fazer a primeira, de inúmeras, viagens ao Rio de Janeiro. Corria o ano de 1939.

*"Eu sou aposentado por amor.(...) Eu ganhava naquela época, na Faculdade de Direito, duzentos cruzeiros por mês. Eu era bedel da Faculdade de Direito. (...) Eu vi que, ou eu ia pedir pra fazer as pazes com a Iná, ou eu ia morrer. (...) Eu era muito amigo do Tatuquinho, que foi esposo legítimo da Elizete Cardoso, pai do Paulinho.(...) Então o Tatuquinho diz assim: 'Vão s'imbora pro Rio.' (...) 1939, na época da guerra. Comprei uma passagem. Custou 170 mil réis pra viajar. Terceira classe de navio. Aí embarquei, na terceira classe. No caminho, o Tatuquinho tocando violão e eu cantando, já me deram logo um camarote. Vim cantando no navio."*

*(Entrevista dada ao Pasquim em Outubro de 1973)*

Chegando ao Rio, hospedou-se na pensão de uma baiana na Lapa e deu a "sorte" de encontrar com os grandes compositores e intérpretes da música popular brasileira daquele momento.

*"Aí aconteceu uma das coisas mais importantes. Esse meu amigo era gaúcho, o Bom Mulato - vocês devem conhecer, porque esse camarada é do Jockey. Ele entrou no Café Nice e me meteu na pior. Tava sentado ali Ari Barroso, Haroldo Lobo, Nássara, e tudo quanto era grande compositor. Francisco Alves, toda a máfia sentada no Café Nice, às seis horas da tarde. Ele chegou comigo pela mão e gritou dentro do Café Nice: 'Chegou o meu cavalo aqui.' Os caras ficaram tudo me olhando, né, que negrinho pequenininho, tudo me olhando assim. Eu cheguei e disse: 'Olha, esse cara tá brincando.' O Haroldo Lobo me olhando, o Nássara me olhando, O Chico me olhando.*

*(...) Aí foi que eu conheci o Chico. Eu já tinha uma porção de músicas gravadas, mas ninguém me conhecia.*

*(...) Eu sentei na mesa, pedi um cafezinho. Todo mundo cantando, era mais ou menos época de carnaval. Naquele tempo os caras botavam um níquel no bolso pra bater, outros batiam na caixa de fósforo, outros na parede, e eu tô escutando. Diz um pra mim assim: 'o gaúcho canta um negócio teu aí'. Eu digo: 'Eu não sei cantar essas músicas que vocês estão cantando.' E ele: 'Não, canta qualquer coisa aí.' Aí eu (canta): 'Você sabe o que é ter um amor, meu senhor / Ter loucura por uma mulher...'*

*(...) Aí o Chico começou, psft, psft, assim cuspindo: 'Canta outra aí. E eu mandei: 'Quem há de dizer / Que quem vocês estão vendo / Naquela mesa a beber.' Aí o Chico, psft, psft: 'Isso é teu moleque ? Isso é teu ?' (risos). Eu sei que quando cantei a quarta música, o Chico me chamou lá pro canto, psft: 'Isso tudo... Não dá pra... Isso é teu ? ' Aí ele me botou num Buick vermelho que tinha e me levou pro Turf, um clube de...(...) o Turf era um clube de Pif que ele tinha aqui no Flamengo. 'Psft, cê não dá isso pra ninguém. Não dá isso pra ninguém. Vou gravar tudo.' Aí que eu fiz amizade com o Chico."*

*(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

GONZALEZ (1986:22) acrescenta outros dados sobre esta viagem. Remete ao fato de que Lupicínio já era então bastante conhecido pelo grande sucesso que fizera *Se acaso você chegasse*, na voz de Ciro Monteiro. A gravação de *Cadeira Vazia*, composição também da parceria com Alcides Gonçalves, fora gravada por Francisco Alves já em 1938, colocando mais um "degrau" na escalada que fazia Lupi. Nesta gravação já teria sido suprimido o nome de Alcides no disco.<sup>79</sup>

*"Já bastante conhecido (...) não foi difícil a Lupicínio enturmar com o pessoal da pesada. E morando numa pensão da Lapa, Rua Visconde de Maranguape, fez amizade como os chamados maiores do samba: Wilson Batista, o maior e mais admirado, Ataulfo Alves, Arnaldo Paes, Kid Pepe, Germano Augusto e outros."*

Ao mencionar o encontro que o amigo Bom Mulato promovera entre Lupicínio e os "freqüentadores" do Café Nice, GONZALEZ(1986:23 e 24) ainda apresenta um outro nome importante: Orlando Silva. Este acontecimento na vida de Lupicínio não pode ser simplesmente atribuído ao acaso. Ficava evidente que Lupi buscava em sua estadia no Rio de Janeiro estabelecer contato com compositores e intérpretes, influentes na época, que proporcionassem a divulgação de suas músicas.

Isto evidentemente aconteceu pois, na própria narrativa de Lupicínio, ficou explicitado o grande interesse de Francisco Alves em gravar suas composições. Claro que se não tivessem qualidade tanta atenção não se justificaria. Mas, não se pode esconder o fato de que Lupicínio esforçou-se em levar suas canções à Capital Federal, como principal centro de difusão da música popular naquele momento, pois concentrava uma nascente indústria de discos, aliada a poderosa Rádio Nacional.

Nesta ocasião Lupicínio apresentara um trecho de *Nervos de Aço*, música composta em parceria com Alcides Gonçalves, sem mencionar o parceiro.<sup>80</sup>

---

79 GOULART, 1984:39.

80 Lupicínio nunca se redimiou completamente, na opinião de Alcides Gonçalves. Alcides se sentiu prejudicado e humilhado pelas diversas vezes em que seu nome deixou de ser mencionado na autoria das músicas. Apesar das poucas homenagens que recebeu, como a que fez Lupicínio, lembrando sua presença como o "velho cantor", em uma de suas crônicas (Roteiro de um Boêmio, 15/6/63). Uma retratação pública nunca ocorreu da parte de Lupicínio.

GOULART (1984:39) retratou a mágoa do velho seresteiro em seu livro: "Eu que levei as músicas do Lupicínio pro Rio, eu que meti ele nesse meio. Ele ficou conhecido por minha causa, modéstia à parte. Eu que fiz Lupicínio. Depois que pegou um *alcezinho*, foi embora, porque era bom letrista mesmo.' (...) 'Que marinheiro, nada! É tudo conversa', desabafa hoje magoado Alcides Gonçalves, que ainda cultiva antigos rancores. Tudo começou em 1938, quando na primeira gravação de *Cadeira Vazia*, da dupla, com Francisco Alves, não aparecia o nome de Alcides. Apesar de não ter tido culpa, Lupi, parece, não se mexeu pra corrigir o erro. E, brigados, ficaram separados enquanto a mágoa durou. A coisa pode ter continuado, depois, por causas muito simples e humanas: Lupi estourou nacionalmente, à medida que o Alcides, pouco a pouco, se afastava do sucesso. Até que a parceria acabou."

Francisco Alves pretendendo gravar suas músicas apresentou Lupicínio ao diretor de sua gravadora, Felisberto Martins, da *Odeon*. Rompia-se a relação com a *RCA Victor*, gravadora que registrara a voz de Alcides Gonçalves, para aliar-se a *Odeon*, através da figura de "Chico Viola" (apelido de Francisco Alves). Felisberto Martins propusera a Lupi um rendoso acordo para ambos: assumiria a parceria de suas músicas em troca da divulgação das mesmas, através da gravadora na qual era diretor e, no centro da República. Esta versão corrige a idéia de usurpação, que se estabeleceu quanto a tal "parceria", pois representou uma bem firmada aliança.

*"(...) Várias músicas suas são e foram editadas junto com um sujeito chamado Felisberto Martins. O Lupi era um provinciano do RS, não tinha acesso ao Rio de Janeiro. A maneira de uma música feita por um compositor gaúcho chegar ao Rio era através de alguém, que tivesse um relacionamento com editoras ou com algum meio de divulgação aqui. E havia um cidadão chamado Felisberto Martins, ligado a gravadoras, a editoras e se tornou parceiro do Lupiscínio. Só depois de alguns anos que a dupla existia é que o Lupiscínio conheceu Felisberto. Essa história é verdadeira, Lupi ?*

*L.R. - É, mas Felisberto me ajudou, né ? Foi e é até hoje um grande amigo.*

*(...) - Mas até se iniciar a dupla e você conhecê-lo você não sabia quem ele era, não é mesmo ?*

*L.R. - Nem ele sabia que eu era.*

*(...) - Você se lembra de alguma música que vocês fizeram 'juntos', sem você saber quem era Felisberto Martins ?*

*L.R. - Eu não me lembro.*

*(...) - Mas foram algumas, não foram ?*

*L.R. - Foram uma porção." (Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

Na perspectiva do companheiro Hamilton Chaves a questão da autoria das músicas de Lupi assim se define:

*"Embora autor único das letras e das músicas tinha de sujeitar-se a repartir o que de fato só a ele pertencia. Dos nomes que constam nos discos, apenas Alcides Gonçalves é co-autor em verdade. Alcides é pianista e compõem inspiradas melodias. São de sua autoria as músicas dos sambas 'Quem há de dizer', 'Maria Rosa' e 'Cadeira Vazia', gravadas por Francisco Alves na Odeon. "*

*(CHAVES, Revista do Globo, n.566, 9/8/1952:61)*

### **De volta da capital federal (1940-50)**

Após seis meses no Rio de Janeiro, Lupicínio retorna a Porto Alegre. Na chegada define Felisberto Martins como seu parceiro. A partir de então diversas composições suas vão parar em discos, nas mais diferentes vozes.

*"(...) Cadeira vazia, Nervos de aço, Maria Rosa, Quem há de dizer, Esses moços, pobres moços: com o Francisco Alves, entre 1938 e 1948; Felicidade: com o quarteto Quitandinha Serenaders, em 1947; Zé Ponte, Brasa: com o Orlando Silva, na metade dos 49; Vingança, Volta: com a Linda Batista, em 1952; Nunca: com a Dircinha Batista, em 1952; Minha ignorância: com a Nora Ney, em 1954; Há um Deus: com a Dalva de Oliveira, em 1957; Ela disse-me assim, Exemplo, Torre de Babel: com o Jamelão, entre 1959 e 1963."*  
(GOULART, 1984:30)

Ainda em 1939, Lupicínio teria composto o samba *Dona Divergência*.

*"Oh Deus se tens poderes sobre a terra  
Deves dar fim nesta guerra  
E os desgostos que ela traz  
Derrame tudo nos seus lugares  
Como bálsamo da paz  
Verás nascer mais flores nos caminhos  
Mais canto entre os passarinhos  
Na vida maior prazer  
E a mocidade mais forte  
Também terá outra sorte  
E mais vontade de viver*

*I*

*Não vá bom Deus julgar que a guerra que eu estou falando  
É onde estão se encontrando  
Tanques, fuzis e canhões  
Refiro-me à esta grande luta em que a humanidade  
Em busca da felicidade  
Combate pior que leões  
Onde a dona divergência  
Com o seu archote  
Espalha os raios da morte  
A destruir os casais  
E eu combatente atingido  
Só qual um País vencido  
Que não se organiza mais  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 17/8/63, p.14)*

Aparentemente havia outro amor em sua vida, compensando a falta de Iná. GOULART (1984:71 e 72) levanta a hipótese de que a inspiradora desta música fosse



a mesma Maria Rosa da canção que leva este nome. Lupicínio apresenta as circunstâncias em que a música foi composta.

*"(...) Foi feita em 1939, no tempo da segunda guerra mundial e no auge do meu amor pela Maria.*

*Nunca vi uma mulher sofrer tanto por um homem, porque se ela não prestava eu era muito pior. De tanto brigarmos por ciúmes, resolvemos, um dia fazer um juramento: nos separarmos com a condição de que, quando ficássemos velhos, se um precisasse do outro poderia ser procurado, porque um amor igual ao nosso jamais poderia ser esquecido.*

*(...)"*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 17/8/63, p. 14)*

*Maria Rosa*, uma das mais belas composições de Lupicínio, marcaria definitivamente a presença de Alcides Gonçalves como seu grande parceiro.

*Vocês estão vendo  
Aquela mulher de cabelos brancos  
Vestindo farrapos  
Calçando tamancos  
Pedindo nas portas pedaços de pão  
Á conheci quando moça  
Era um anjo de formosa  
Seu nome Maria Rosa  
Seu sobrenome paixão  
Os trapos de sua veste  
Não é só necessidade  
Cada um para ela  
Representa uma saudade  
Ou de um vestido de baile  
Ou de um presente talvez  
Que algum de seus apaixonados  
Lhe fez.*

*I*

*Quis certo dia Maria  
Por a fantasia de tempos passados  
Ter em sua galeria  
Uns moços apaixonados  
Esta mulher que outrora  
A tanta gente encantou  
Nem um olhar teve agora  
Nem um sorriso encontrou  
Então dos velhos vestidos  
Que foram outrora a sua predileção  
Mandou fazer esta capa  
De recordação*

*Vocês Marias de agora  
Amem somente uma vez  
Prá que mais tarde esta capa  
Não sirva em vocês*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 7/9/63, p.12)*

GOULART(1984:71) descreve esta Maria como "uma mulher bonita com muitos pretendentes", o que lhe dificultava "ser fiel ao Lupi", e que, pouco depois "uma doença fez cair os cabelos", quando ficou "feia, envelhecida e sozinha". Impiedosamente Lupicínio a sentenciou na música e na crônica.

*"Eu tenho falado em minhas crônicas em uma dona chamada Maria, e tenho dito que se tivesse que dividir meus direitos com as minhas inspiradoras, essa levaria uma grande parte. (...)*

*Uma das músicas que fiz para ela há mais de vinte anos, ainda continua fazendo sucesso até hoje. Esta música chama-se 'Maria Rosa' . Eu exagerei um pouco quando fiz esta letra, pois aquela parte onde eu digo, que a encontrei nas portas pedindo pedaços de pão, foi para dar mais força ao meu verso, mas a maioria das palavras que eu digo é pura realidade,(...).*

*(...) Eu a ajudei na forma do possível, apesar de não querer mais para mim, mas não deixei de aproveitar a ocasião para dizer-lhe algumas verdades e perguntar por seus admiradores, que tanto me incomodaram. Graças a Deus ela ficou boa, apesar de nunca mais voltar à sua forma ideal e foi para exemplo das outras Marias, que se julgam adoradas por todos os homens que eu fiz esta música e que gosto de cantar para todas as mulheres que usam demais a vaidade."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 7/9/63, p.12)*

Lupicínio continuava sua "guerra" com as mulheres. Com toda esta fonte de inspiração não é de surpreender que suas músicas envolvessem sempre a questão amorosa, e mais especificamente, a relação homem /mulher. No entanto, ainda sobrava tempo para o carnaval e, em 1940, é novamente premiado com um samba, ao lado de Johnson e Caco Velho.

*"A Avenida Borges de Medeiros, apinhada de gente, desde o viaduto até o edifício Guaspari viveu horas de esplendor ao som das belas melodias compostas pelos nossos mais renomados artistas do ritmo. E ao fim de tudo (..) já se podia saber quem tinha vencido: a Escola de Samba **Loucos de Alegria**, que obedecia à direção do conhecido Mestre Pena. Em segundo lugar a Escola de Samba **Gente do Morro** e em terceiro o **Bloco dos Turunas**. No samba vencera Lupicínio Rodrigues, o filósofo da cadência com **Cada Vez que Te Vejo**. Na marcha o primeiro lugar coubera a Johnson e Caco Velho com **Palhaço** e, finalmente, na crítica*

*Carlos Ferreira com Tem Lugar no Corredor". Revista do Globo, 17.02.1940 (CADERNOS DO MUSEU I, p.25)*

Pela maneira elogiosa com que a revista se refere a Lupicínio, percebe-se que unanimemente já era aceito como compositor de sucesso. A mesma citação aponta para outras importantes modificações no carnaval e na própria identidade da cidade.

Percebe-se que compositores profundamente identificados com o carnaval de bairros, como Johnson, Lupicínio e Caco Velho, aderem a uma nova fase desta manifestação que se dirige ao centro da cidade. No entanto, o local do desfile já não é mais o mesmo dos cursos que percorriam a Rua da Praia. Apesar da proximidade da avenida Borges de Medeiros com o antigo centro do desfile, uma outra festividade se apresentava à população. A atração deixara de ser o desfile em si. As atenções voltavam-se também para a iluminada avenida e seu viaduto, concluídos por volta de 1935 (quando pôde ser completada a abertura entre a Rua dos Andradas e a Praça Montevideu). Um novo aspecto imprimira-se à cidade, além de aproximá-la, cada vez mais, dos antigos bairros periféricos.<sup>81</sup>

*"Através do alargamento da avenida Borges de Medeiros, em 1927, a Cidade Baixa torna-se o local de passagem obrigatória para outras regiões que circundam a cidade ao sul, interligando o centro e os bairros mais distantes."*  
(JARDIM, 1991:76)

O centro da cidade estava definitivamente aberto aos carnavalescos e aos moradores mais longínquos da cidade. O bonde elétrico veio a atingir cada vez maiores distâncias e foi incorporado a paisagem de Porto Alegre.

Marino dos Santos chegou a trabalhar como motorneiro da Carris. Só assim podia fazer parte do *Jazz Carris*, que só admitia funcionários em seus quadros. Conciliava as atividades musicais da noite e passava a dirigir o bonde nas primeiras horas do dia. Chegou a causar um acidente por dormir na direção.<sup>82</sup> Lupicínio chegou a compor uma música imitando o "balanço" do bonde *gaiola*.<sup>83</sup>

O horário da cidade adaptara-se ao dos bondes. Rádios e casas noturnas encerravam suas apresentações a tempo de os músicos dirigirem-se aos pontos deste transporte, numa época em que os automóveis eram luxo de muito poucos.

---

81 FRANCO, 1992:80 a 83.

82 VEDANA, 1987:29.

83 Segundo informações dos depoimentos, os *bondes gaiolas* transportavam legumes, frutas e outros gêneros ao Mercado Público. Quando havia lugar, era permitida a carona aos que solicitassem.

*"À meia-noite partiam, da Praça XV, os últimos bondes regulares das linhas de Porto Alegre. Eram os 'fantasmas'."*  
(SÁ JÚNIOR, 1981:80)<sup>84</sup>

A folia de carnaval continuava nos bairros, mas a população atendia ao convite e formalmente participava da festa instituída no centro de Porto Alegre.

A "formalização" dos festejos de carnaval acompanhava a inserção da população em sua cidade, a partir dos moldes urbanísticos traçados no início do século. Festejava-se, junto ao carnaval, o "embelezamento" do espaço urbano.

É possível perceber como a "nova aparência" da cidade transformou também as manifestações culturais populares. Os blocos e grupos carnavalescos cederam lugar às escolas de samba. A premiação evidenciava a preferência pelo "novo" que se apresentou. Denúncias de "carioquização" do carnaval porto-alegrense foram feitas em nome da tradição. As alegorias refletiam estas mudanças, no que eram acompanhadas pelas novas marchas e sambas de carnaval.

O próprio Lupicínio chega a referir-se ao seu primeiro sucesso gravado, *Pergunte aos meus tamancos*, como um exemplo de que os gaúchos também podem fazer samba como os cariocas.<sup>85</sup> O samba aos poucos deixava de ser um tipo de música marginalizado, em sua identidade negra, para assumir um papel de destaque, definindo personalidade à música popular brasileira.

A Cidade Baixa e a Ilhota, frutos de uma mesma herança cultural, adaptavam-se rapidamente a esta transformação. Instrumentos tradicionalmente usados como a gaita e o violão receberam a percussão como acompanhamento. Uma outra maneira de perceber a cidade deixava marcas na criação musical. O oposto também se dava: uma nova produção musical mexia com o imaginário da cidade, criando novos hábitos e costumes.

*"A palavra contagiante já diz tudo. O roncar da cuíca e o batuque do tamborim mexeram com os nervos da gente, convidando todo mundo a entrar no brinquedo, nessa brincadeira gostosa e amalucada do carnaval (...)." Correio do povo, 08.02.1942*  
(CADERNOS DO MUSEU I, p. 25)

Como o carnaval popular de Porto Alegre que começa a se oficializar, os músicos e compositores tendem a, cada vez mais, encarar com seriedade o seu ofício. As composições que aconteciam em momentos de profunda descontração e lazer passavam a ser encaradas como possíveis fontes de renda. A idéia do direito autoral já

---

<sup>84</sup> VERÍSSIMO(1994:26 e 27) aponta as muitas emoções que a presença dos bondes provocava em seus usuários.

<sup>85</sup> Entrevista ao *Pasquim* em Outubro de 1973.

germinava e se difundia entre os compositores gaúchos que procuravam profissionalizar-se nesta tarefa. Lupicínio fazia parte desta mudança e contribuía para a inevitável e contínua profissionalização na música popular.

Aos poucos os baixos rendimentos como bedel da Faculdade de Direito seriam compensados por um aumento de recursos que a música lhe proporcionaria. Fazer música, apesar de aparentemente prazeroso, podia tornar-se um meio de vida se o reconhecimento às suas canções assim o permitisse. Esta é uma interpretação que surgiu ao longo desta pesquisa. Lupicínio, na entrevista dada ao *Pasquim*, negou que tenha feito música pelo dinheiro que representava.

*"O que acontece é que na época em que eu comecei a fazer música no RS, começava o Rádio no Brasil. Eu nunca fiz música com a finalidade de ganhar dinheiro. Eu nunca pensei que eu pudesse gravar uma música. (...) Eu fazia de brinquedo, como faço até hoje. Não faço música para ganhar dinheiro, nem música para gravar."*

*(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

Talvez Lupicínio se referisse ao fato de não fazer música "por encomenda", já que suas composições surgiam naturalmente nas mesas de bar, em companhia dos amigos.

No entanto, a partir de determinado momento a preocupação em divulgar suas composições, assim como manter a autoria das mesmas, podia ser percebido na atitude de Lupi. A possibilidade de reconhecimento dos direitos autorais representava a profissionalização de uma atividade, até então, amadora. Apenas através deste tipo de garantia adquirida é que os compositores teriam a paga por seu trabalho. Direta ou indiretamente, fazer música começava a render dinheiro, além de prestígio, aos compositores. Esta preocupação já evidenciava-se no compositor, que alguns anos mais tarde seria dirigente de uma entidade de fiscalização do recebimento de direitos autorais pelos músicos.

A década de 40, apesar do crescente reconhecimento como compositor, não trouxe apenas alegrias a Lupicínio. Em Outubro de 1940 falecia sua mãe, Abigail.

Lupicínio continuava curtindo a noite e fazendo canções em Porto Alegre. Colecionava amigos, mas tendo sempre junto dele a presença de Johnson.

Eram tão inseparáveis que os amigos ao se referirem à dupla chamavam "a corda e a caçamba".<sup>86</sup> Conviveram cerca de 45 anos, tendo se conhecido quando Lupicínio tinha 14, e Johnson 18 anos, respectivamente.

---

<sup>86</sup> Depoimento dado por Jorge Machado, um dos entrevistados desta dissertação. Jorge é violonista, conheceu Lupicínio que freqüentou sua casa, tendo acompanhado a ele em algumas apresentações.

ZH - Voltando, queria fazer a mesma pergunta ao Johnson, que foi um dos mais fiéis e permanentes companheiros de Lupicínio; como tu o vês hoje?

Johnson - É muito difícil falar sobre isso, sabe por quê? A gente sente muita saudade mesmo, principalmente eu. Vivi 45 anos juntinho com ele, dia e noite.

ZH - Não te acostumaste com a ausência dele, ainda?

Johnson - Mas como posso me acostumar? Eu até deixei a noite, ele foi o único amigo que eu tive na vida. Quer dizer, eu tenho muitos amigos, mas para mim sem ele a noite ficou vazia.

Santana - O Johnson é suspeito para falar sobre o Lupicínio, porque sente mais saudades dele do que todas as mulheres que o Lupi teve... É o problema da amizade, coisa muito séria, o Johnson era um irmão dele, uma companhia permanente.

Abraão - Quando o Lupicínio queria saber se a música iria fazer sucesso, perguntava pro Johnson. Se o Johnson dizia que não prestava, a música, era certo o sucesso. Verdade?

Johnson - Certo. Ele dizia: 'Olha aqui, meu camaradinho. Vou te cantar uma musiquinha que eu fiz agora aí.' Sempre esfregando as mãos. Cantava, eu ouvia e hummm, ' - não gostei ' . Respondia ele: ' - Muito obrigado, meu camarada, vai ser sucesso. E era. "

(Zero Hora, 26/8/84)

Johnson, em seu depoimento, ao narrar alguma fala de Lupicínio, passa a fazer uma imitação do seu jeito e maneira de falar. Acontece a reprodução de gestos, a exemplo da mão na cabeça ao se concentrar para compor. Repete a forma vagarosa e baixa de falar, que coincidia com a calma personalidade de Lupicínio. Isto ocorreu em todos os outros depoimentos. A proximidade com que Johnson apresenta Lupi é recíproca quanto a forma de tratamento que o mesmo Lupi dispensa às suas amizades. Johnson é também lembrado com carinho, numa das crônicas de Lupicínio, quando relata uma serenata fracassada.

*"Era uma noite de São João e dois amigos caminhavam tristes pelas ruas, quase desesperados. Haviam brigado com seus amores e não achavam solução para suas desditas. (...) Foi quando um deles, disse ao outro : Tu que és poeta, porque não fazes uma música para esta horrível noite que estamos passando ? Pode ser que a gente cantando um pouco, pudesse desabafar as mágoas. O outro aceitou a idéia, e foram para um bar. Pediram papel e lápis emprestado, e começaram a compor. Mas quando fizeram o primeiro verso, teve um que se lembrou que nada adiantava fazer essa música, porque não a poderia cantar. Até nisto estavam sem sorte, porque o chefe de polícia por aqueles dias havia resolvido proibir serenatas, e com isso expulsar os violões das ruas, obrigando-os a se recolher aos salões, ao lado dos pianos. (...)*

*A história é muito grande, mas para encurtá-la eu vou dizer quem são os personagens. Um deles chama-se Orlando Silva, este mulato gordo e simpático, que todos conhecem por Johnson, que naquela época, era um dos maiores seresteiros da cidade, o outro, é este seu criado que assina essa coluna. "*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 29/6/63, p.14)*

O procedimento adotado com relação a proibição das serenatas apenas reflete um dos muitos aspectos que da disciplinarização imposta à cidade, que culminou na transformação de muitos espaços associados à boêmia. Assim como chegavam aos bairros as melhorias administrativas, regras eram colocadas, deixando claros os limites ao lazer, em defesa de um mundo voltado, cada vez mais, ao trabalho. Proibições a serenatas, ou aos ruídos noturnos, eram ignorados pelos seresteiros, de então, que ironizavam a autoridade incumbida de fazer cumprir tais regras.

*" Daquela época restam saudosas lembranças. Lupicínio é quem recorda sorrindo:*

*'Você chegou a conhecer o Paulo Coelho? Não?! Pois o Gordo era horrível... Não há músico em Porto Alegre, contemporâneo de Paulo Coelho, que não tenha sido vítima de um daqueles trotes inteligentes que ele gostava de pregar em todo o mundo. Ouça esta: Uma vez fomos dar uma serenata. Éramos uns quantos. O Paulo foi junto. Entre os tocadores de violão que nos acompanharam havia um que tinha uma enorme cabeçorra, desproporcional ao tamanho do corpo. Era uma noite bonita, enluarada e própria para serenata. Como todo mundo sabe, o inimigo natural dos seresteiros, são os cachorros. Felizmente os cachorros se fizeram ausentes. Mas nós estávamos num dia de azar. Quando os violões estavam modulando a introdução, surgiu um guarda civil e embargou o segundo número do programa! Dando serenata nós estávamos contrariando a Lei do Silêncio, éramos infratores e teríamos portanto, que acompanhá-lo até a Delegacia mais próxima. Chegados lá, o guarda que nos conduzia apontou um banco. Contrariados sentamo-nos, à espera do Delegado que estava ausente de momento. Passado mais de um quarto de hora surgiu o Delegado. Passou os olhos por nós e perguntou ao guarda que nos prendera:*

*' - E estes?*

*' - Estavam dando serenata. Estão aí para o sr. resolver.*

*' O Delegado correu, de novo, os olhos por nós e perguntou:*

*- Quem é o cabeça?*

*'Imediatamente feita a pergunta, Paulo Coelho, muito atilado, compreendendo a situação cutucou o violonista ' Cabeça ' dando a entender a este que a pergunta do Delegado era com ele. 'Cabeça' saltou do banco dizendo:*

*' - Pronto seu Delegado. Sou eu o 'Cabeça'.*

*' - Então o senhor fica! Os outros podem ir embora prá casa...'*

*'Saímos fazendo esforço para conter o riso. Na rua, Paulo Coelho desopilou o fígado gozando o mal entendido que ele próprio engendrara. '*  
"

(CHAVES, *Revista do Globo*, n.565, 26/7/1952:53 e 54)

O *Anedotário da Rua da Praia*<sup>87</sup> está recheado de histórias envolvendo as peças pregadas por Paulo Coelho, além dos contos de serenatas frustradas. O que mais chama a atenção, no entanto, são os relatos em que a própria polícia está envolvida nas atividades de "contravenção" que deveria reprimir. Vários são os casos em que casas noturnas foram fechadas, junto a pontos de meretrício. Tais ordenações foram freqüentemente burladas pelos agentes policiais, identificados que eram com tais atividades.<sup>88</sup>

A cidade se "civilizava" mesmo à revelia de seus ocupantes. Ruas e bairros voltados ao prazer que a noite podia proporcionar foram remodelados e adaptados a uma nova rotina imposta pelos horários diurnos das fábricas e outras repartições. Aqueles que não pudessem seguir os novos costumes seriam penalizados pela lei ou teriam que necessariamente abandonar tal moradia. O bairro Cidade Baixa e a Ilhota são bons exemplos desta transformação. Antigos moradores teriam que adaptar-se a um novo padrão de convivência, trazido pelas amplas reformas administrativas, apoiadas e reforçadas pelos habitantes que chegavam. Os custos destas mudanças dividiam-se entre perdas materiais e de relacionamento social. Aqueles que não pudessem "pagar" este novo estilo de vida necessariamente abandonariam seus locais de origem. As práticas de socialização que estes lugares apresentam daí por diante sofrem uma intervenção direta do poder público e, através deste, do poder econômico.

Lupicínio adverte ao longo de suas crônicas, ainda que não intencionalmente, para a perda que representou a ausência de diversões espontâneas como o vagar pela noite fazendo serenatas. Contextualiza tal procedimento, afastando-o da simplificação de uma idéia de "malandragem" que se atribuiu às praticas boêmias, configurando um outro sentido a estes encontros festivos.

---

87 SÁ JÚNIOR(1981, 1989 e 1987).

88 As investidas policiais contra estas casas de diversão aconteceram ao longo de todo este século, embora tivessem se intensificado a partir da década de 50. VEDANA(1987) argumenta que a ação policial praticamente encerrou a vida noturna da cidade com suas atividades na década de 60.

"O leitor deverá notar que, como as orquestras, as casas noturnas praticamente desaparecem no fim dos anos 70.

É claro que houve 'ordens de fechamento' em determinadas épocas, algumas por parte da polícia. (Em nota: Em 13 de novembro de 1959, a polícia fez uma *blitz*, fechando totalmente as boates da Voluntários, da Praça 15 até a Ramiro Barcelos, reabrindo-as somente em 1964). Os músicos até hoje não entenderam o porquê destes fechamentos. Afinal eles também são operários, isto é, operários noturnos, com família para sustentar...

O fechamento das boates, na década de 60 foi terrível!... Quantas privações eles sofreram! (VEDANA, 1987:120)

Sobre a ação policial nestas casas noturnas ver também SÁ JÚNIOR(1981:95 e 96).



*"Outro dia fui convidado para fazer um programa de televisão, simulando uma serenata. Juro que, se a saudade matasse, eu teria morrido quando terminei aquele programa. (...)*

*E eu voei quando terminei esta serenata, (...) e fui revivendo todos os anos passados quando a Serenata era o desabafo dos apaixonados(...).*

*Existem diversas formas de Serenatas. Tem a dos boêmios que de madrugada não tendo mais aonde beber, procuram a casa de um amigo e vão cantar uma música qualquer sem compromisso, como dizemos na gíria, à espera que, alguém abra a janela e alcance alguma bebidinha.*

*Tem a Serenata de um grupo de pessoas que estando alegres, acham que devem comunicar ou transmitir essa alegria aos seus amigos, e, com uma turma, de violão, pandeiros, tamborins, numa barulhada infernal, vão acordar os vizinhos.*

*Agora existe a Serenata dos apaixonados; esta é a Serenata mesmo: esta é aquela que se chega de mansinho com o máximo cuidado para não acordar ninguém, a não ser com música e lindas músicas, músicas que brotam da alma do apaixonado, que a esta altura deve estar brigado com sua amada ou querendo fazer crescer o seu amor.*

*Estas Serenatas até quem as recebe deve saber recebê-las; não devem fazer barulho, arrastando cadeiras ou abrir a janela antes da seresta ser oferecida; uma simples tossezinha ou um suspiro na frestinha da janela é o suficiente para que o seresteiro saiba que está sendo ouvido e caprichar mais na interpretação, fazendo com que sua alma una-se, espiritualmente, à sua amada."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 16/3/63, p. 13)*

A Cidade Baixa e a Ilhota não estavam isoladas neste processo. Além de seus hábitos noturnos, outros aspectos do bairro seriam também "saneados". Com o alargamento e pavimentação de suas ruelas e becos vinha a iluminação pública e a força policial. A proximidade desta área em relação ao "riachinho" representava um alvo de constante preocupação por parte das autoridades sanitárias, a partir das freqüentes inundações e possibilidades de endemias.

Lupicínio chega a descrever uma circunstância em que a Ilhota novamente esteve alagada.

*"Num dia de chuva, tivemos uma desavença e eu para fazer o gostoso, resolvi dormir em casa da minha família, que era na Ilhota, que naquela época era o lugar mais singelo do mundo.*

*A moça, aquele dia, parece que não estava disposta a me procurar e, não foi mesmo. E, eu fiquei na chuva, porque a minha casa na Ilhota, encheu d'água e não pude entrar por causa da enchente. Foi aí que eu tive de procurar um recurso para não michar para a moça. Fui para o mercado, pois era o único lugar seco que ainda existia, pedi ao garção papel e lápis e escrevi esta valsa(...): "TABERNA".*

*Por sorte, se encontrava no mercado também, o grande violonista da Rádio Farroupilha, 'Zico', que também morava na Ilhota e era meu companheiro de todos os bons e maus momentos, que resolveu acompanhar meus sentimentos e foi ajudar-me a fazer a Beatriz abrir a porta (...)."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 16/3/63), p.13)*

A valsa composta na ocasião era *Taberna*. Apresentava a seguinte letra.

*Na taberna eu passei o dia  
Vendo o entra e sai da freguesia  
Quase esqueci a ingratidão que te fiz  
E nos tragos por mim ingeridos  
Afoguei parte, dos meus sentidos  
Chegando a julgar-me um feliz  
Foram então chegando as horas mortas  
As tabernas fecharam as portas  
Voltei novamente à minha solidão  
E morrendo de saudades tuas  
Vim prá minha casa que é a rua  
E aqui estou a implorar perdão*

*I*

*Amor e chuva molha-me as vestes  
E sinto mesmo estar prestes  
Até as forças perder  
Amor faz tanto frio aqui fora  
Se me mandares embora  
Tenho medo de morrer  
Não me negues por amor de Deus a paz do teu abrigo  
Se já não me queres mais  
Deixa eu ser só teu amigo  
Porém abre esta porta  
Perdoa tudo que te fiz  
E deixa-me que morrerei feliz*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 16/3/63, p.13)*

Fazia parte das prerrogativas municipais, há muito tempo, acabar com as áreas inundadas da cidade, mesmo que para isso fossem tomadas as mais drásticas medidas. Entre estas medidas incluía-se desde os freqüentes aterros que se realizaram no rio Guaíba, como o próprio desaparecimento do pequeno riacho. E, não foi outra a solução encontrada. A enchente de 1941 traumatizou a cidade. Qualquer medida que tentasse conter a força das águas do Guaíba, ou suas adjacências, seria bem aceita. Providências foram tomadas.

No ano de 1942 o aterro do Riacho Dilúvio deixou a seco a Ponte de Pedra. Desapareciam com este aterro as incontáveis inundações do bairro Cidade Baixa e a definição dos limites da Ilhota. Desapareciam outras tantas ocupações com que o riacho presenteava aos seus moradores, como o trabalho das lavadeiras. Pequenas vias como a "Travessa do Pesqueiro" perderam o sentido em sua denominação. O mesmo pode ser dito quanto ao termo que designava toda a área: "ilhota".

Sem tanta água em seu espaço, o bairro emergia como uma zona saneada, com boas condições de habitação e sujeita à chegada de novos moradores. Não se justificavam mais as moradias humildes, visto que a área era agora valorizada por sua proximidade com o centro da cidade e as grandes benfeitorias vinham sendo realizadas davam origem a significativos investimentos imobiliários.

*"(...) a abertura de grandes avenidas em zonas sem saneamento e congestionadas, implicava numa inevitável valorização econômica daquele solo, o que impedia que a população que antes ali habitava continuasse a fazê-lo, usufruindo dos benefícios ali implantados; aquele local passara a ser privilégio da elite, seja para realização de atividade econômica, seja para moradia."*

*(SOUZA e DAMASIO, 1993:135)*

JARDIM(1991:79,80,81) identifica já na década de 40 o surgimento dos primeiros edifícios residenciais na Cidade Baixa.

*"Entre 1937 e 1945 é possível notar uma verticalização da área central, com a proliferação de edifícios de muitos pavimentos. A partir das iniciativas de reorganização do espaço urbano também a Cidade Baixa adquire seus edifícios residenciais de até 10 pavimentos. Nas décadas de 40 a 50 torna-se uma área muito valorizada no mercado imobiliário."*

*"O bairro adquire nova face, é identificado por muitos de meus informantes, e em fontes oficiais, como um bairro de classe média onde a presença de cortiços é minoritária. As casas de construção antiga estão lado a lado com os edifícios de 10 a 15 pavimentos (...)."*

A crescente valorização imobiliária destes espaços fatalmente culminaria na destruição da identidade do próprio bairro Cidade Baixa e da Ilhota.<sup>89</sup> A partir da valorização desta área, aconteceu um processo de periferização, de segregação dos seus antigos moradores, enviados pelo poder público para outras áreas da cidade.<sup>90</sup> O aterro do Arroio Dilúvio, com o passar de poucos anos, impossibilitou que muitos de seus habitantes continuassem a morar ali. A comunidade assim cindida, assistiu a

---

89 SOUZA e DAMASIO, 1993.

90 JARDIM, 1991:79.

partida de antigos vizinhos e a chegada dos novos, junto a outras regras de convivência. A população que deixou o bairro foi em sua maioria conduzida pela autoridade municipal para bairros periféricos, em zonas distantes, destinados aos "trabalhadores de baixa renda". Apresentou-se a estas pessoas sua nova personalidade: ex-morador da Ilhota e Cidade Baixa, atual trabalhador de baixa renda.

A Ilhota e a Cidade Baixa ganharam um novo aspecto e perderam o caráter assustador que tinham no início do século. Dois tipos de trabalhadores emergiam desta aproximação: os que amedrontam e os que tem medo.

*"No imaginário social, as coisas se confundem, e as 'classes trabalhadoras' são também 'classes perigosas'(...). É toda uma faixa da população que ameaça efetivamente ou não, mas não é isso que importa - escapar ao controle e à vigilância de uma ordem idealizada e que se busca pôr em prática. Uma parcela destes elementos faz da rua o seu meio de vida e seu espaço de ação. É o caso das negras doceiras, reminiscências do tempo da escravidão ou das lavadeiras que lavam no rio e vêm secar as roupas nas calçadas, porque outro espaço o solo urbano não reserva."*

*(PESAVENTO, 1992:64 e 65)*

*"Então o nosso Areal da Baronesa, tinha uns becos tenebrosos e por lá se perdiam a mais excelsa malandragem, cachaça e forrobodó de cuia (...) Agora o Areal está se integrando no dinamismo da cidade e já tem ares de zona de bem, pois há muito deixou de ser famigerado para ser famoso. (Sanhudo, 1961:188)."*

*(JARDIM, 1991:80)*

Ironicamente, a partir de todas estas mudanças, justamente entre as décadas de 40 a 50 o bairro ganhou fama de "reduto boêmio". Num momento em que grande parte de sua população estava sendo retirada, esta área passou a ser valorizada por sua produção cultural e artística. Muitos dos responsáveis pela autenticidade e diferenciação deste espaço da cidade não assistiram a tal reconhecimento. Pelo contrário.

JARDIM(1991:85 e 86) destaca como um dos principais fatores para este fato a valorização do carnaval como indício de uma identidade nacional, referendado também em Porto Alegre. A importância da Cidade Baixa e da Ilhota neste aspecto encontra-se na autenticidade de sua manifestação, enquanto cultura popular. Aos poucos os festejos carnavalescos do bairro ganharam apoio dos bares locais, além do poder público e ampla repercussão na imprensa local.

*"Desta forma, é possível visualizar na região (...) um grande número de bares que compõe (...) uma atividade destacada no bairro. Estes bares*

*contribuem não só para o carnaval, na organização e financiamento de seus festejos, mas para as atividades noturnas do bairro e para sua imagem ligada à boêmia. Há na literatura histórica e ficcional uma referência importante sobre as atividades noturnas que ali se desenvolviam - a boêmia sobretudo na Ilhota. Assim, a boêmia refere-se às atividades noturnas que durante toda a semana, reuniam homens para conversar, beber e fazer músicas. Músicas que na década de 50/60 eram identificadas como de **dor-de-cotovelo**, tendo como representante significativo o compositor popular Lupicínio Rodrigues antigo morador da Ilhota e proprietário de um de seus bares. Alguns de meus informantes relatam as saídas em grupos de homens para os diversos cabarés como uma espécie de iniciação masculina relacionada à vida noturna."*  
(JARDIM, 1991:85 e 86)

Com o desaparecimento do "riachinho", a Ilhota também deixou de existir. Passou a ser "ilhota" apenas no nome. A "ilha" não existia mais. Igualara-se ao restante do espaço da cidade.<sup>91</sup>

O paulatino desaparecimento da comunidade da qual nascera, não impediu que Lupicínio continuasse a vida boêmia em sua proximidade. A família de Lupicínio Rodrigues continuou morando naquela região, na mesma rua, comprovadamente até a morte de Francisco Rodrigues, em Julho de 1949. Os Rodrigues moravam na Travessa Batista, rua que hoje não existe mais.<sup>92</sup>

Por volta de 1941, ou 42, chegava a Porto Alegre, outro grande parceiro e intérprete das músicas de Lupi: Rubens Santos.<sup>93</sup> Vinha em meio a uma temporada de apresentações como cantor, junto a uma orquestra carioca, durante uma turnê em direção à Argentina. Acabou voltando a Porto Alegre e aqui ficou. Nascido no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense, tinha uma bagagem artística considerável quando veio para o Rio Grande do Sul. Fez testes no Cassino da Urca. Foi contratado para fazer o *backing* vocal de nomes como Francisco Alves e as irmãs Dircinha e Linda Batista. Cantou no Cassino Atlântico. Venceu diversos concursos realizados pelas

---

91 "As modificações ocorridas no espaço urbano não representam, necessariamente, um consenso em um dado momento histórico. Muitas vezes essas alterações são fruto de violências que, em nome do 'bem geral' tendem a transformar o espaço urbano adequado ao desenvolvimento de morfologias e socialidades que dizem respeito a um projeto determinado pelos 'notáveis locais', desenraizando práticas sociais, destruindo as bases de solidariedade ou de enfrentamento de grupos sociais definidos. Assim foi com a destruição dos becos. Assim foi com a abertura de diversas avenidas e perimetrais. Assim foi com a eliminação de uma série de favelas."

(RIGATTI, 1993:88)

92 Consta do registro de nascimento de Lupicínio Rodrigues que nascera no n. 97 da Travessa Batista, na rua Barão do Gravataí quase esquina com a Praça Garibaldi (n.13), o que se confirma nas biografias de Hamilton Chaves e Demóstenes Gonzalez.

O registro de óbito da mãe de Lupi, Abigail, apresenta como moradia nesta "travessa" o n.57. Já o registro de óbito de Francisco Rodrigues assinala a moradia na mesma rua, sob o n.89.

Com certeza permaneceram naquela rua durante todo este período.

93 Vide nota 61.

rádios da capital federal, como a Globo, Nacional, Ipanema e no programa de Mayrinck Veiga.

Com toda a disposição, que até hoje apresenta, transitava inquieto pelo ambiente artístico, procurando afirmar-se como intérprete, na certeza do talento que possuía. Numa dessas andanças topou com Lupicínio Rodrigues num estúdio da *Odeon*, a espera de Francisco Alves. A amizade não começou ali. Veio a acontecer quando Rubens fixou moradia Em Porto Alegre, alguns anos depois.<sup>94</sup>

Do contato que teve com Lupi, várias composições foram feitas, assim como diversos bares e restaurantes surgiram em sociedade. Casas como o Clube dos Cozinheiros(1966), a Boate Vogue (1951), o Galpão do Lupi, o Jardim da Saudade(1967) e o Batelão(1973).<sup>95</sup>

Ainda no ano de 1942, Lupicínio compôs *Prá São João decidir*, numa das tantas farras e gozações que envolviam a perda de uma namorada para um amigo.

*"O cantor, pandeirista e violonista Ariovaldo Piranema, flor de boêmio e fascinante encantamento das mulheres da noite, havia roubado (essa a expressão certa) uma namorada do Lupicínio (...). Para vingar-se, o endiabrado Lupi foi em cima de Rosa, uma das muitas namoradas do Piranema. E conseguiu desfilar com ela no Treviso, num glorioso fim de noite.*

*No outro dia, ao anoitecer, Lupi chegou ao Balú e pediu uma cerveja **Continental** e uma caninha **Parobé**, pingada com **Aperitivo das Nove Ervas**. E tamborilando na mesa, fez um samba cujo fecho era assim:*

*' devolve a minha mulher  
que eu devolvo a tua...'*

*Era o mês de junho de 1942. E os companheiros da noite iam chegando: Johnson, Alcides Gonçalves, Sadi Nolasco, Ernani Ruschell, o Dr. Estrela, Antoninho Onofre, Marcelly Conceição, tantos outros e tantas outras. (...) E vai que entra no recinto, desempenado e alegre, elegante como sempre, perfumado e cabreiro, o indefectível e magnífico Ariovaldo Neves Piranema - o famoso Piranema das dondocas e deslumbradas de então. Silêncio total. Piranema abraça todo mundo e cumprimenta o Lupi como se nada tivesse acontecido. Aí o Johnson entrega:*

*- O Lupi fez um samba pra ti, Piranema...*

*O Caco Velho e o Nelson Lucena entram, Lupi canta o samba pedindo a devolução da mulher, todo mundo ri. O Lucena trazia um convite para uma festa junina. E o Piranema se dirige ao Lupi:*

---

94 Fernando Rozano (1994).

95 VEDANA, 1987:114 a 149.

- *Deixa isso pra São João decidir, meu irmão...*

*Dias depois, no mesmo Balú, o cantor Renê Martins mostrava um novo samba de Lupicínio Rodrigues: PRÁ SÃO JOÃO DECIDIR ".*

*(GONZALEZ, 1986:29 a 31)*

A letra de *Prá São João decidir* :

*Aquele dia - levantei de madrugada  
porque a noite passada  
eu não consegui dormir  
Rosinha disse que ia por num papelzinho  
o meu nome e o do vizinho  
pra São João decidir  
o que ficasse  
de manhã mais orvalhado  
ia ser seu namorado - ia com ela casar...*

I

*E eu tinha tanta confiança nesse santo  
que apostei um conto e tanto  
que era eu quem ia ganhar  
sabem o que foi que eu vi  
quando rompeu o dia  
vi foguete que explodia  
busca-pé, bomba rojão.  
Era o vizinho que já tinha triunfado  
e festejava estusiasmado o dia de São João.  
Então de noite  
foi mais grossa a brincadeira  
acendeu-se uma fogueira - todo o mundo a pular  
só eu sofrendo a traição daquele santo  
soluçava no meu canto  
vendo a lenha se queimar...*

*(GONZALEZ, 1986:31)*

A paixão que Lupicínio tinha em relação ao carnaval o faz recordar anos mais tarde como via esta manifestação durante aquele período.

*"(...) Fechei os olhos e comecei a ver desfilar em minha mente todo o Carnaval do passado, Carnaval do Prof. Octávio Dutra, do Mestre Alberto, do maestro Pena, do Mulatão, do Veridiano, do Badunga, do Flávio Correia, do Claudino e de tantos bons ensaiadores de blocos carnavalescos.*

*Palavra que tive pena da mocidade de hoje, não poder ver para continuar aquelas maravilhas de antigamente.*

*Ver um Mestre Alberto, se dar ao luxo de formar para o 'Bloco dos Tesouras', uma frente de cem violinos, acompanhados por mais de duzentos instrumentos de corda, fora os metais e as baterias, para disputarem com outros cordões de igual categoria, como: OS TIGRES', 'OS BATUTAS', 'OS ATRAVESSADOS', 'OS TURUNAS', 'OS PREDILETOS', 'OS VAMPIROS', 'O CHORA NA ESQUINA', 'O PASSA FOME', 'A ESCOLA DO MORRO', 'OS ALIADOS' e outros tantos, cada um procurando não só apresentar as melhores músicas como os melhores solistas, as melhores fantasias, as melhores lanternas e ornamentações.*

*Quando esses cordões se encontravam, nem sempre terminava tudo bem; se eram amigos chocavam-se os 'estandartes', como se fossem beijos, abriam-se alas como se dizia em gíria e cruzavam-se os cordões, um por dentro do outro. Quando eram adversários, como foram sempre 'OS TIGRES' e 'OS BATUTAS', que em suas lanternas provocavam-se entre si, com lanternas representando 'um tigre engolindo uma batuta', ou 'uma batuta batendo na cabeça de um tigre', as orquestras tocavam o mais alto possível, para abafar uma a outra. Quase sempre, os carnavalescos terminavam a noite na Delegacia mais próxima.*

*Era lindo se ouvir quando se encontravam solistas da categoria do 'SARQUINHO', do 'TORRINHA', do 'CARUSINHO', do 'MARRECAL', do 'LAGARTO', do 'HEITOR BARROS' e da incomparável 'HORACINA CORREIA.*

*Quando esta gente cantava, as estudantinas tocavam o mais baixo possível, porque sabiam que a voz dos seus solistas eram ouvidas a mais de três quadras. As lanternas eram feitas por artistas, especialmente contratados, muitas vezes em outras cidades, assim como Pelotas e Rio Grande, aonde sempre foi o QG do Carnaval do Rio Grande do Sul.*

*As fantasias eram confeccionadas com o maior sigilo, para surpreender os adversários. Os ensaios começavam três meses antes do Carnaval; cada maestro formava seus próprios músicos, ensinando às vezes, a tocar sua primeira 'Marchinha', para com isto conseguirem uma fantasia gratuita.*

*Os remelexos, estes não citarei a todos, porque são muitos, e não caberiam todos nesta coluna; farei representá-los pelo famoso 'ZÉ RIBEIRO', que foi o maior que tivemos em todos os tempos.*

*Eu também participei destes carnavais, fui corista, fui solista, fui ensaiador e fui compositor, (...)."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 23/2/63 )*

O relato que faz Lupicínio sobre estes carnavais, revela uma ampla dimensão desta manifestação a todos que participavam dela. É extremamente difícil nos dias atuais imaginar como um desfile poderia compor um grupo de cem violinos e, ainda mais difícil, entender como um cantor poderia esta a frente de tal grupo, munido apenas da voz como recurso para defender a música que representava.



É impressionante o grande número de pessoas envolvidas nas mais diferentes atividades para defender seu bloco, cordão ou escola. A participação de músicos considerados como Otávio Dutra, além do extremo talento de Horacina Corrêa, tornavam disputadíssima a defesa das músicas e a qualidade de suas apresentações.

Anos mais tarde, Lupicínio lamentaria o desaparecimento de tantas pessoas especiais.

*"Não sei se os senhores notaram que o ambiente artístico da nossa cidade não evoluiu nada nos últimos tempos. Basta que se note, que os 'astros' do passado não encontraram até agora substitutos. (...)*

*No ambiente musical, então dá pena de se ver, pois os nossos melhores músicos já estão tocando de óculos na ponta do nariz, e muitos até nem bebem mais, o que é um mau sinal. E os substitutos não aparecem.*

*Quando aparecerão pianistas para substituírem os saudosos Paulo Coelho e Britinho? Acho que nunca mais. Ainda bem que o 'Papai do Céu' deixou com a gente o fabuloso Ruy Silva dando suas gostosas gargalhadas e fazendo aqueles acordes que só ele sabe fazer.*

*Já pensaram os senhores, quem dessa gente nova terá classe para ocupar o lugar do Breno Baldo, do Marino, Paulinho Mathias, Ernani, Rosário, Campanela, Macedinho e outros grandes músicos que ainda nos restam. Quando estes não puderem tocar mais, aparecerá alguém ou ficarão as vagas abertas, como ficou a de Paulo Coelho, Otávio Dutra, Piratini, Chaguinha, Boquinha, Verediano, Antoninho Bateria e outros que estão no céu tocando para os anjos?*

*E os cantores. No passado também tivemos bons, mas os que mais marcaram foram Estelinha, Ione Pacheco, Marinheiro, Ivan Castro, Sady Nolasco, Cinderela, Milton Moreira e alguns outros que sempre foram pontiados por Alcides Gonçalves e Horacina Corrêa. Alcides já pendurou as chuteiras, não quer cantar mais e Horacina continua fazendo sucesso no estrangeiro."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 15/6/63, p.14)*

Nesta crônica, Lupicínio ressalta a qualidade de profissionais que realizavam um estilo de música muito diferente do seu. Novamente percebe-se a aproximação que existia entre músicos populares junto aos de formação mais especializada. Vale destacar, não desmerecendo os demais citados, a figura de Otávio Dutra.

Otávio Dutra foi um sujeito polivalente quanto as atividades artísticas na cidade: teatrólogo, professor e virtuose em todos os instrumentos de cordas dedilhados. Tendo estudado harmonia e contraponto no Conservatório, aos 16 anos já era professor, destacando-se como grande violonista e bandolinista. Deixou grandes composições de valsas, algumas gravadas pela *Casa Elétrica*, gravadora que existiu em Porto Alegre no início do século. Foi professor de um outro músico gaúcho de renomado prestígio fora do Rio Grande do Sul: Dante Santoro. Pelas mãos de Otávio Dutra, Santoro

chegaria a liderança do Regional da Rádio Nacional, onde permaneceu em seu período áureo, de 1930 a 50.96

É com admiração que Lupicínio fala do talento de Otávio Dutra, enquanto violonista.. Aparentemente existe um vínculo entre toda a erudição que dispunha o "maestro" Otávio Dutra e o amor à música demonstrado por todos aqueles que a ela se dedicaram. Ao mencioná-lo entre outros renomados artistas, numa de suas crônicas, Lupi declara,

*"Deixei por último, como sobremesa, o maior de todos eles, o professor de quase todos que citei nesta relação: o velho Maestro 'Otávio Dutra' o rei da valsa, o homem que conseguiu formar uma orquestra somente com Violões e dar um espetáculo no Teatro São Pedro, executando a Ópera 'Guarani'. "*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 4/5/63, p.14)*

E, foi em sua homenagem, que Lupicínio colocou a letra em uma de suas valsas: *Nilva*.

*Ó não sejas tão fingida  
Lindo Anjo traidor  
Se possuis novo amor  
Porque trazer-me então  
Nesta grande ilusão  
Pensando que queres bem  
Se tudo é falsidade  
Que não deve existir  
Pois és livre como queres  
Mulher entre as mulheres  
Não precisas mentir*

*I*

*Se não me queres mais  
Não precisas ter pena dos meus ais  
Fingida como és  
Outras virão curvar-se aos meus pés  
Embora sem prazer  
Hei de beijá-las muito e te esquecer  
E nunca mais então sofrer*

*I*

*Dá-me ao menos o meu retrato*

*Eu quero tê-lo em meu poder  
Prá com mais facilidade  
Nossa amizade  
A gente esquecer  
Levarei o meu sofrimento  
Bem longe do teu pensamento  
E pela rua  
Irei cantar prá Lua  
As canções que fiz em teu merecimento  
Serei capaz de ir pedir aos amigos  
Aqui no meu canto de dor  
P'rá te fazer feliz  
Feliz, muito feliz com o teu novo amor  
Pois também muito feliz  
Tenho a intenção de ser  
Com outra que mereça mais  
E o que me dê prazer*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 4/5/63, p. 14)*

Os carnavais mostravam bem esta aproximação entre os músicos e suas diferentes formações. Por mais acirrada que tenha sido a rivalidade entre os grupos carnavalescos, e que conflitos tenham sido causados por isto, a contribuição que tais torneios proporcionaram ao desenvolvimento de um ambiente musical em Porto Alegre é insuperável.

Concursos carnavalescos, como o descrito por Lupicínio, revelaram músicos que jamais teriam sido descobertos fora deles. A oportunidade que representava em ter acesso aos instrumentos, como a própria regência dos maestros, proporcionou a muitos instrumentistas, cantores e compositores uma chance que não teriam fora deste meio. O Rio Grande do Sul e, em especial, Porto Alegre, constituíram-se num nascedouro de excelentes músicos que espalharam arte pelo Brasil, deslocando-se para a Capital Federal, e retornaram esquecidos na memória desta cidade. De certa forma, assim se explica como o próprio Lupicínio veio a desenvolver seu talento, mesmo não tendo uma formação mais específica na área musical. Muitas pessoas, de origem humilde como Lupi, puderam desta forma se relacionar com os especialistas no assunto, ou músicos com algum tipo de conhecimento mais formal. Para os representantes da Ilhota, da Cidade Baixa, ou mesmo da antiga Colônia Africana, poucas oportunidades como estas se abririam novamente.

O comportamento boêmio de Lupicínio e de seus amigos da noite era pouco afeito a compromissos mais sérios com as companhias femininas com as quais conviviam

nestes ambientes. Os relacionamentos com as mulheres que conheceram no exercício destas atividades eram, na maioria das vezes, transitórios. Não chegavam a constituir uniões mais duradouras, formais, ou mesmo, legalizadas. Quando um parceiro da boêmia começava a levar mais a sério alguma namorada, seus companheiros de noitada sentiam-se ameaçados. A culpa, logicamente, era atribuída aos desmandos da mulher. Ela era responsabilizada pelo seu afastamento dos bares e, portanto, dos amigos. O boêmio que se decidisse pelo casamento estava abrindo mão da vida que levava até então. Conflitos envolvendo o afastamento de um boêmio, de seu grupo de amigos, por causa de uma mulher foram muitos, inclusive vivenciados por Lupicínio.

*"Esta história aconteceu quando eu pensei haver encontrado o meu verdadeiro amor, ou que tinha chegado o fim do mundo. Acontece, que desde garoto eu fui boêmio. Sempre gostei das madrugadas e, modéstia a parte, era um ídolo dos noctívagos. Todas as noites íamos a algum aniversário ou então, improvisávamos uma festa, só para poder cantar. De repente, surgiu em minha vida uma mulher que aos poucos foi me afastando dos amigos, através de intrigas, para que eu brigasse com a turma e não pudesse sair mais com eles, nas noites de seresta. Depois que eu deixei os amigos, só se ouvia falar nos bares na minha pessoa e no sumiço que eu havia tomado. O Johnson, então era o mais inconformado de todos. Chegava a dizer que a mulher não me deixava mais sair de casa e que só queria ver o dia em que nós brigássemos, com que cara eu iria enfrentar de novo a turma. Um dia - parece que foi praga - aconteceu a briga e eu, muito triste, voltei para a turma de madrugada. Mas, quando cantava, era com tanto sentimento, que as lágrimas vinham-me aos olhos, pela saudade daquela que eu gostava e que me separou dos amigos. E foi numa dessas noites, sob aplausos da rapaziada, que eu apresentei, em primeira audição, esta valsa que mais tarde foi gravada por Luiz Gonzaga e até hoje figura em seu repertório.*

## JUCA

### Valsa de Lupicínio Rodrigues

#### I

*Deixa Juca, deixa  
Deixa de queixa  
Vamos cantar  
Se a mocinha fugiu dos teus braços  
É sinal que aqui vai melhorar  
Embora cantando  
Sorrindo ou chorando  
Todos queremos te ver voltar*

#### II

*O povo da vila vivia falando  
Que tu não cantavas para a gente escutar  
Nos braços da moça vivias sonhando*

*É ela roubando o cantor do lugar  
A fuga da moça com o Chico Mulato  
Só trouxe de fato alegria prá nós  
Embora cantando  
Sorrindo ou chorando  
Vamos de novo escutar tua voz "*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 26/10/63, p.14)*

JARDIM(1991:223 a 225) dedica toda uma parte de sua dissertação para explicar a ausência, física e simbólica, das mulheres nos bares que pesquisou. Argumenta que a presença da mulher acontece então nestes locais de maneira simbólica, destacando como meio para isso a música. Destaca que o falar na mulher, ao invés de tê-la presente, seja menos ameaçador a estes homens, na medida em que está situada, delimitada, pelo discurso masculino.

*"A mulher é duplamente **cantada**: ela deve ser abordada, necessariamente, por um homem, assim como também é tema de muitas músicas."*

*"A música tanto expõe uma representação do espaço que detém a mulher no imaginário masculino quanto é uma justificção para os homens de onde está sua mulher e, por outro lado, apresenta uma 'mulher ideal', que compreende os referenciais masculinos. A música é essencialmente polifônica em sua mensagem e constituição, demonstrando um jogo de vozes e um texto relacional."*

Em relação à representação da mulher na música, torna-se imprescindível mencionar o trabalho de Ruben George Oliven(1982). O texto em questão menciona a figura do "malandro", expressa na música popular brasileira nas décadas de 1920, 30 e 40. O surgimento deste recurso na forma de expressão coincide com a intensificação da industrialização no país. A necessidade de mão-de-obra faz com que o Estado, incentivado pela burguesia emergente, procure, cada vez mais, adestrar a população, afim de evitar contestação ao papel de assalariado, com poucos direitos, que lhe é conferido. Assim o autor resume o Estado na sua acepção "populista".

A violenta repressão ao movimento organizado de trabalhadores, pela ação deste Estado, levou a que a resistência se expressasse, em muito, ao nível do simbólico. Daí o recurso importantíssimo que foi a música, especialmente, popular como resistência à autoridade abusiva que se colocava pela ação governamental.

*"(...) em 1933, Oswald de Andrade teve fina perspicácia ao afirmar que, no Brasil, o contrário do burguês não era o proletário, mas o boêmio."*

(OLIVEN, 1982:31)

Esta mesma constatação obtive a partir do depoimento de Demóstenes Gonzalez. Como militante comunista que foi, sofreu também a repressão violenta e, enquanto músico expôs sua visão a respeito. Declarou, naquela oportunidade que o surgimento da música popular no Brasil foi, em si, uma forma de resistência. Advertiu que o "primeiro" samba gravado, *Pelo Telefone*, já era uma canção de protesto em repúdio a a ação policial e a proibição do jogo.<sup>97</sup>

A figura da mulher que se apresenta a este malandro, na temática das músicas, é invariavelmente negativa, trazendo-lhe alguma forma de prejuízo.

*"(...) por um lado simbolizando o mundo da ordem e da estabilidade (...) e, por outro, como predadora (...) e consumista. "*  
(OLIVEN, 1982:36)

*"(...) o trabalho aparece como uma instituição da qual se deve fugir, mas também que a temática afirma uma impossibilidade de compatibilizar o mundo do trabalho com o do prazer que fica concentrado num determinado tipo de personagem feminino. Na verdade, a figura feminina é essencial e, ao mesmo tempo, ambivalente, representando, por um lado, uma fonte potencial de prazer na condição de amante, mas significando também, na mesma condição, a mulher piranha que, ao abandonar o malandro, o transforma em otário."*  
(OLIVEN, 1982:45)

Muitos dos aspectos ressaltados por JARDIM(1991) e OLIVEN(1982) encontram-se inseridos e facilmente detectados nas músicas de Lupicínio, em suas falas e na própria postura de vida. Frequentemente está em choque com as mulheres, pelos mais diversos motivos, assumindo então uma postura frágil ou agressiva, conforme a maneira que se sentiu afetado.

A aversão que demonstrava ao casamento, ou a ligações mais duradouras, apesar das muitas mulheres que teve, fez com que interferisse até mesmo no casamento do irmão, Chiquinho.

*Depois que meu irmão casou  
nunca mais descansou  
e nem eu descansei*

---

<sup>97</sup> O depoimento de Demóstenes Gonzalez sobre este assunto foi impressionante e acrescentou em muito à compreensão deste trabalho. Desmistificou, na visão desta pesquisadora, o papel da música e dos músicos quanto a uma postura política assumida nesta sociedade. Até então, percebia a música descontraída, romântica e bem-humorada que ouvira, como uma forma de isolamento e alienação quanto aos problemas da coletividade. Percebi a tempo o crasso erro de interpretação, no que sou muito grata à sensibilidade e lucidez deste compositor.

*ele vai à farra  
e não diz com quem andou  
e a mulher  
diz que eu levei*<sup>98</sup>

Em 1945, novamente esteve envolvido nas discussões do casal e, compôs *Brasa*.

*Você parece uma brasa  
Toda vez que chego em casa  
Dá-se logo uma explosão  
Ciúmes de mim não acredito  
Pois meu bem não é com gritos  
que se prende um coração  
Desculpe a minha pergunta  
Mas quem tanta asneira junta  
Lhe ensinou a falar  
Seu professor bem podia  
Lhe ensinar que não devia  
Deste modo me tratar*

*II*

*E você ainda chora  
Quando eu passo as noites fora  
Não venho em casa almoçar  
É que as mulheres da rua  
Tem a alma melhor que a sua  
Sabem melhor me agradar  
As vezes minha demora  
É diminuindo a hora  
Que tenho que lhe aturar  
Se apagasse essa brasa  
Eu não sairia de casa  
Dia e noite a lhe adorar*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 16/2/63 )*

Em 1946 assumiu em Porto Alegre a representação da SBACEM, Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música. Esta entidade foi uma das primeiras associações em defesa dos direitos autorais dos músicos. Destinava-se a vistoriar os diversos estabelecimentos que tocassem música ao vivo. Esta associação deveria mensalmente pagar aos seus associados uma quantia relativa aos seus direitos, pelas composições que já tivessem editado, a medida em que as músicas eram executadas. Desta entidade Lupicínio foi presidente da sede regional, sendo acompanhado neste trabalho pelos amigos Hamilton Chaves e Johnson. As peregrinações noturnas continuavam, agora com um motivo formal para isto: a vistoria

---

<sup>98</sup> Marcha de Lupicínio para o bloco *Divertidos Atravessados*. (GONZALEZ, 1986:17)

dos vários estabelecimentos com música em Porto Alegre, além das cidades do interior do estado.<sup>99</sup>

O envolvimento de Lupicínio com uma associação como esta deveu-se inicialmente aos muitos direitos que teve lesados, neste sentido.

*"A luta pelo estrelato, porém, ainda iria custar alguns anos ao compositor do Rio Grande do Sul. (...) O próprio editor Emílio Vitale considera um fenômeno sem par a vitória de Lupicínio. (...) Esse fenômeno aconteceu também com aquele samba 'Se acaso você chegasse' que figurou num filme americano intitulado 'Dansarina Loura' e que foi estrelado por Belita. Dentro do seu jeito 'filosófico' de encarar as coisas Lupicínio só foi informado da inserção dessa sua música em filme, quando o mesmo já estava sendo exibido nesta capital. Um amigo, na rua da Praia, foi quem lhe deu a notícia... Lupe, contudo, não se alterou. Não brigou com ninguém, não procurou jornais para dar entrevista, não ameaçou processar mundos e fundos; apenas se limitou a comprar entrada e ir assistir à película. Meses mais tarde foi informado que a editora IML da qual era contratado tinha autorizado o uso da música no filme. Recebeu o que lhe tocava (por sinal faltando alguns zeros) e deixou a vida continuar como sempre... cheia de serenata... violão... boêmia..."*  
(CHAVES, Revista do Globo, n.565, 26/7/1952:55)

Sobre seu trabalho na SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), a partir de sua luta pelo reconhecimento dos direitos autorais na música, Lupicínio declarou anos mais tarde, na entrevista ao *Pasquim*:

*"Albino - Às vezes, um compositor novo fala assim: Ah, você não conhece o Lupiscínio direito. Ele faz parte da SDDA'. Você acredita que o direito autoral no Brasil, em relação ao compositor, é o que ele merece, ou não? Você homem ligado, quando um compositor novo ou velho reclama, qual é a tua posição?"*

*LR - Eu faço parte das duas classes. O que está acontecendo não é que as sociedades não paguem os compositores, não queiram pagar. O que acontece é que a influência da música estrangeira no Brasil é a maior... Como se diz?... É o maior...*

*Jaguar - Câncer, hein? Câncer? (Jaguar pede uma cerveja).*

*LR - ...É o câncer que prejudica o compositor brasileiro. Eu vou explicar as razões.*

*Albino - E a mecânica da coisa, Lupiscínio?*

---

<sup>99</sup> Hardy Vedana, em seu depoimento, advertiu que provavelmente esta representação tenha sido "dada" a Lupicínio como forma de "pagamento" pelos muitos direitos que teve lesados em suas composições. Ao que parece, os responsáveis pela edição de suas músicas não repassaram todos os fundos a ele devidos. A medida que o compositor foi ganhando renome e podendo, então, reclamar os desvios que haviam ocorrido, fora oferecida a representação da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), como uma compensação que zeraria o que lhe era devido.



*LR - Se as sociedades brasileiras de compositores tiverem que pagar o direito autoral certo, certo como é, o compositor brasileiro não recebe nada.*

*Albino - Explica prá nós.*

*LR - É o seguinte. No Brasil toca 90% de música estrangeira. Se nós cobramos 90% de música estrangeira em cruzeiros, e pagamos 90% pros estrangeiros em dólar, as sociedades de autores tem que pagar aos estrangeiros mais do que eles cobram. O dólar custa seis cruzeiros; o cruzeiro custa um. O dia em que as nossas autoridades fizeram tocar no Brasil 90% de música brasileira... Porque ninguém teve o peito ainda de mandar tocar 90% de música brasileira.*

*Albino - Os compositores brasileiros se queixam de que certas músicas executadas não recebem o que eles pensam que deveriam receber. Você, como homem do RGS, poderia dar uma resposta. Quem recebe direito autoral no RGS?*

*LR - Eu posso falar pela minha sociedade, pelas outras eu não posso falar. Eu sou da SBACEM. A minha sociedade paga ao compositor por repertório, não por execução. Se tiver que pagar por execução não vai pagar seus compositores porque não vai sobrar dinheiro. Cada um que tem o seu repertório recebe xis. Esse xis pelo seu repertório é um ordenado com o que nós podemos contar, prá gastar o nosso dinheirinho no fim do mês. Se o sujeito tem um repertório de dois milhões, vale dois milhões. Se um vale um cruzeiro, recebe um cruzeiro. Se tem um sucesso, esse sucesso é pago à parte. Entende? Se eu morrer hoje, a minha família continua recebendo o meu fixo. A família do Herivelto Martins continua recebendo o seu fixo, a família de Ary Barroso continua recebendo o seu fixo, a família do Noel recebe o seu fixo. Por exemplo, eu recebo o meu fixo, que é xis. Vamos supor que seja um milhão ou dois milhões, ou o que for. Se eu tiver uma música em sucesso, eu tenho esse fixo e mais o sucesso, entende? Se for pagar por execução qualquer sociedade que quiser pagar, os compositores não vão receber dinheiro. Eu assisti agora a entrega do prêmio 'Globo de Ouro'. Tinha uma música brasileira, essa 'cachaça', que a Elizete gravou...*

*Albino e Jaguar - 'Eu bebo sim'.*

*LR - Todos os outros prêmio eram de música estrangeira. Você pode ver que se tiver que distribuir o direito autoral pela programação, os compositores brasileiros não recebem nada. Tem que haver uma lei, uma ordem, uma coisa, que force as músicas brasileiras a serem executadas. A maioria dos compositores que reclamam que não recebem direito autoral são compositores que não tem músicas gravadas, ou que gravam uma música e querem receber amanhã.*

*Albino - Você está dando a sua posição como compositor ou como representante de uma sociedade de direito autoral?*

*LR - Eu estou falando como compositor. Porque eu sou um dos prejudicados. Eu deixo de receber o meu dinheiro como compositor. A sociedade não me paga não é porque queira roubar, mas porque tem que pagar o estrangeiro."*

*(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)100*

Não satisfeito em tumultuar o casamento do irmão, em 1947, conseguiu comprar uma briga com a esposa do amigo Hamilton Chaves. Compôs, como presente de casamento ao casal, na condição de padrinho, *Esses moços*.

*"(...) uma música que dedicada ao meu amigo jornalista Hamilton Chaves, quando o mesmo, há alguns anos atrás, resolveu casar-se. Julguei ser ele muito moço e resolvi dar-lhe um conselho para que não casasse ainda e o fiz com a letra deste samba (...)"*  
*(Roteiro de um Boêmio, 1/6/63)*

Contam as boas e más línguas que, durante muitos anos, não pôde freqüentar a residência do casal. A letra da música justifica tamanha descortesia.

*Estes moços  
Pobres moços  
Ah se soubessem o que eu sei  
Não amavam  
Não passavam  
Aquilo que eu já passei  
Por meus olhos  
Por meu sonho  
Por meu sangue  
Tudo em fim  
É que eu peço  
A estes moços  
Que acreditem em mim*

*II*

*Se eles julgam que é a um lindo futuro  
Só o amor nesta vida conduz  
Saibam que deixam o céu por ser escuro  
E vão ao inferno à procura de luz  
Eu também tive nos meus belos dias  
Esta mania que muito me custou  
Pois só as mágoas que trago hoje em dia  
E estas rugas que o amor me deixou*  
*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 1/6/63)*

---

100 Sobre as diversas entidades e associações ligadas a defesa dos direitos sociais e trabalhistas dos músicos, Vedana em seu depoimento declarou que foram inúmeras, sendo a SBACEM uma das primeiras. Acrescentou que, embora estas instituições avolumem-se cada vez mais, os direitos dos músicos pouco são respeitados, seja em suas apresentações ao vivo, em casas noturnas, seja nas reproduções das músicas gravadas e distribuídas nas emissoras de rádio e tevê. Segundo tal depoimento, a partir da longa experiência de Vedana como Presidente no Sindicato dos Músicos no Rio Grande do Sul, a grande maioria destas associações fazem o recolhimento dos recursos devidos aos músicos, mas não repassam aos mesmos o que deveriam.

Ainda no ano de 1947, diversas composições suas vão para o disco, por diferentes intérpretes. *Felicidade* foi gravada, pela primeira vez, pelo *Quitandinha Serenaders*, através do selo *Odeon*. GONZALEZ(1986:47) esclarece que a formação inicial deste grupo era de gaúchos: Alberto Ruschel, Luiz Telles, Francisco Pacheco e Paulo Ruschel. Era um conjunto vocal e instrumental nos moldes do *Bando da Lua* e dos *Anjos do Inferno*.

*Nervos de aço* e *Prá São João decidir* foram parar na voz de Francisco Alves, no mesmo ano. O sucesso foi estrondoso. Os textos biográficos não cansam de citar que *Nervos de aço* tocava tanto nas rádios, que jornais ofereciam anúncios solicitando empregadas domésticas cuja referência era não cantar esta música. Segundo GONZALEZ(1986:27) esta música seria o "marco inicial do ciclo dor-de-cotovelo".

A carreira de funcionário público chegara ao seu final. Aposentou-se por motivo de saúde, na Faculdade de Direito. As biografias não apontam qual o motivo especificamente. O fato é que suas composições começavam a render-lhe algum dinheiro, que foi investido numa série de bares e restaurantes a partir de então. A primeira delas foi a churrascaria Jardim da Saudade.<sup>101</sup> Os textos consultados divergem quanto ao período em que foram abertas estas casas noturnas de propriedade de Lupicínio. No caso da churrascaria Jardim da Saudade, foi mencionada por VEDANA(1987), como em funcionamento ainda no ano de 1967.<sup>102</sup> Não ficou claro se as casas eram abertas por um espaço de tempo e depois fechavam as portas ou, se várias delas foram abertas ao mesmo tempo.<sup>103</sup>

Uma valsa com o mesmo nome, *Jardim da saudade*, surgiu de sua parceria junto a Alcides Gonçalves. Não foi possível apontar quando foi composta, se tem alguma relação com o nome do restaurante. De qualquer maneira é uma música bastante citada pelos entrevistados. Jorge Machado menciona esta canção, atribuindo à ela uma das maiores emoções de sua vida. Cantou esta composição para um grande número de gaúchos que o assistiram no Rio de Janeiro, num clima de profunda emoção. Ao mencionar a letra de *Jardim da Saudade* em uma de suas crônicas, Lupicínio novamente omite o parceiro Alcides Gonçalves.

*Ver carreteiro na estrada passar  
E o gaiteiro sua gaita tocar  
Ver campos verdes cobertos de azul  
Isto só vindo ao R.G.S.  
Ver gauchinha seu pingo montar  
E amar com sinceridade*

---

101 Nova História da Música Popular Brasileira, 1976:7.

102 VEDANA, 1987:145.

103 Além das casas já citadas, Lupicínio abriu também o Galpão do Lupi, que ficava nas imediações da Ilhota e próximo a Praça Garibaldi, onde atualmente existe um supermercado (Mobycenter). Não foi possível precisar quando.

*Ao R.G.S.*

*É prá mim o jardim da saudade*

*I*

*Óh que bom seria*

*Se Deus um dia de mim se lembrasse*

*E lá prá o céu*

*O meu Rio Grande comigo levasse*

*Mostraria este meu paraíso*

*Para os anjos verem a verdade*

*Que o R.G.S.*

*Sempre foi o jardim da saudade*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 30/3/63, p.14)*

Em 1948 novas gravações aconteceram, agora das composições *Quem há de dizer* e *Esses moços*, novamente por Francisco Alves, pela *Odeon*.<sup>104</sup>

Apesar de tanta rusga com o casamento dos outros, Lupicínio acaba por contrair o próprio. Casou-se com Juraci Pinheiro aproximadamente neste período. Johnson fala nesta união.

*"Mário Goulart - Ele não tinha um casamento anterior?"*

*Johnson - Não, ele tinha uma filha... Bem, ele viveu com uma menina antes. E essa mulher, mãe dessa filha, pegou uma tuberculose e levamos um médico para examiná-la. Esse médico, Dr. Darcy Rocha, passou a cuidar dela, mas eu acho que não tinha mais jeito e ela foi levada para o sanatório. E lá o Lupicínio casou, antes da morte dela.*

*ZH - Então quer dizer que o Lupi era viúvo?"*

*Abraão - Sim, ele quis dar essa alegria para uma moribunda."*

*(Zero Hora, 26/8/84)*

Segundo a *Nova História da Música Popular Brasileira*(1976), teria casado com Juraci apenas para legalizar a situação da filha, nascida pouco antes.

Clara Teresinha Rodrigues, a filha que Lupicínio tivera com Juraci, fora criada próxima do pai. Alguns textos biográficos declaram que tenha sido criada pela nova esposa de Lupicínio, Cerenita. Outros afirmam que Gerotildes, irmã de Lupi, encarregara-se da menina.<sup>105</sup>

Por ocasião do falecimento de Lupicínio, Clara estava casada com David Hatsek e era mãe de sete filhos: Carlos Antonio (15 anos), Júlio César, Ana Helena, Yara

---

<sup>104</sup> GONZALEZ, 1986:27.

<sup>105</sup> Mencionam este fato a *Nova História da Música Popular Brasileira*(1976), a *História da Música Popular Brasileira*(1982), assim como, *Zero Hora* (28/8/74) ao relatar a morte do compositor.

A confirmação destes relatos obtive junto ao filho de Clara Teresinha, Júlio Hatsek. Segundo Júlio, Clara teria passado por diferentes momentos quanto ao entrosamento familiar. Mencionou um período em que esteve num internato e outro em que morou junto da irmã de Lupe, Gerotildes. Não sabia informar com que idade esteve no internato ou junto à tia. Posteriormente, já casada e com filhos, Clara teria fixado residência num terreno aos fundos da casa de Lupicínio, quando ele morava na rua Otto Niemayer.

Juracy, Davi Jorge, Clara Teresinha e Lupicínio (8 meses). Declarara, na ocasião, que Lupi era muito apegado aos netos.<sup>106</sup>

Posteriormente Lupicínio casou-se com Cerenita Martins de Quevedo, com quem viveu até o seu falecimento.<sup>107</sup> Cerenita era natural de Santa Maria e, segundo os relatos dos biógrafos, Lupicínio a teria conhecido muito pequena, quando prestava serviço militar naquela cidade. Propusera comprar-lhe os "cachinhos dourados".

*" - Me vende um cachinho. Eu pago \$900 por um cachinho seu. Em Santa Maria, era a brincadeira que o Cabo Lupicínio fazia com sua vizinha; uma menina de três anos, chamada Cerenita. Quinze anos depois, casou com a menina dos cachos dourados."*  
(Nova História da Música Popular Brasileira, 1976:7)

Os depoimentos revelam o gênio explosivo de Cerenita, mencionando as muitas brigas do casal. Johnson menciona a oficialização do casório por ocasião do nascimento do único filho do casal, "Lupinho".

*"ZH - Johnson, tu conhecestes o Lupicínio solteiro ainda?  
Johnson - Sim, eu sou o responsável pelo casamento dele.  
ZH - Ele ficou diferente depois do casamento?  
Johnson - Não. Ele continuou a fazer música para todas elas, e para todas elas dos amigos.  
ZH - As músicas nasciam da realidade ou da cabeça dele?  
Johnson - Uma mistura. Mas eu vou contar este caso do casamento - Alguns detalhezinhos de antes não quero relatar aqui. Não vamos dar nome aos bois. Quando a Cerenita, minha comadre, estava para dar a luz ao Lupinho, ele a colocou na Beneficência Portuguesa, e ali perto havia uma churrascaria. Então diz ele assim: 'Olha, meu camarada, vamos para lá, tomar um traguinho e esperar, porque a enfermeira diz que vai demorar o negócio'. Passou o meio-dia, voltamos ao hospital e nada. Aí voltamos ao restaurante e ficamos ali, vá papo, vá papo, e vá birita. Aí voltamos mais uma vez, e a enfermeira anunciou: 'Olha, seu Lupicínio, ele é um homem, um gurizinho bonito'. Puxa ele ficou louco, entrou lá dentro, viu, alegre. E nos tocamos de novo pro restaurante. Como não precisávamos voltar ao hospital, enfiamos a noite toda. No outro dia nos encontramos no hospital de novo e eu disse a ele: 'Olha, Lupicínio. Tu*

---

<sup>106</sup> Esta declaração teria sido dada por ocasião do falecimento de Lupicínio (*Zero Hora*, 28/8/74, página central). A imagem de um Lupicínio diferente daquele representado na boemia é muito defendida pela família. Segundo informou Júlio Hatsek, Lupicínio era bastante dedicado à casa que tinha na Otto Niemayer, onde desenvolvia atividades relacionadas ao cultivo de frutas e a criação de pequenos animais. Gostava sobremaneira de reunir os netos e a filha Clara em churrascos feitos no fundo do quintal de sua casa. Menciona, ainda, a prática de distribuir presentes ou auxílio à filha e aos diversos irmãos, mesmo contrariando a esposa, Cerenita.

A *Nova História da Música Popular Brasileira* (1976) apresenta Lupicínio numa seqüência de fotos, em diferentes momentos, junto ao filho Lupinho e também com os vários netos.

<sup>107</sup> O casamento, no civil, teria acontecido por volta de 1950. GONZALEZ (1986:74), declara que a música *Exemplo*, feita em 1961, era uma homenagem aos 10 anos de casamento com Cerenita.

*tens que fazer uma coisa agora, um compromisso de honra teu. Tens que casar com a Cerenita, para dar nome a esse menino. Me respondeu ele: 'Tu é um negro sem-vergonha, quer me fazer casar! Por que tu não casou até agora?'; era uma velha briga nossa.*

*ZH -E tu és solteiro ainda?*

*Johnson - Graças a Deus! Bem, mas o Lupi pensou e me disse: 'Eu vou fazer isso mas não é por tua causa, é por causa do guri. Tu viu que guri bonito?' Mas eu acho que ele casou pelo que eu disse a ele. A família dela faz uma versão diferente da situação, mas essa é a verdade."*

*(Zero Hora, Suplemento Especial, 26/8/84)108*

O casamento, enquanto cerimônia religiosa, só se realizaria em 1953, na Catedral de Porto Alegre, no dia de seu aniversário (16 de Setembro). O boêmio desenvolveu então, um novo contato com as mulheres, visto que "oficialmente" passara a ser casado. Suas impressões sobre a vida doméstica, junto a esposa e o filho (Lupicínio Jorge Quevedo Rodrigues), apenas reforçaram a opção pela continuidade da vida boêmia, salvo as adaptações que teve que fazer. Lupicínio tinha, então, 39 anos e Cerenita, 26.<sup>109</sup>

Ao se casar, Lupi continuava a morar na Cidade Baixa, na rua João Alfredo n. 483, que tinha aos fundos os vestígios do antigo riacho.<sup>110</sup>

### **A consagração e o esquecimento (1950-70)**

O auge na carreira de Lupicínio Rodrigues, e enquanto compositor, aconteceu em 1951. Neste ano a música *Vingança* foi gravada quase simultaneamente pelo Trio de Ouro e, pela "rainha do rádio", Linda Batista.

*"Foi o samba 'Vingança' (sem dúvida seu maior sucesso) o fator que obrigou Lupe a fazer esta temporada em São Paulo. Essa composição significou para a carreira do compositor a consagração definitiva. Lançada pelo 'Trio de Ouro' não atingiu grande repercussão. Posteriormente, Linda Batista fez dela um sucesso universal. Em Paris, em*

---

<sup>108</sup> O relato de Johnson é corroborado por outros depoimentos que acrescentam o fato de que Lupicínio e Cerenita já moravam juntos, antes do casamento. Segundo os mesmos depoentes, Lupicínio teria afirmado que só casara porque estava bêbado. O que vem a justificar, de certa forma, a maneira com que Lupe se referiu ao casamento em diversos momentos, nas entrevistas ou crônicas que deixou, expressando sua resistência a este tipo de compromisso.

<sup>109</sup> No registro de casamento encontrado na Cúria Metropolitana (Porto Alegre), menciona-se esta informação, junto a filiação dos noivos e local de batismo. Cerenita consta como filha de Pedro Marques de Quevedo e Alaíde Martins de Quevedo, tendo sido batizada na Catedral de Santa Maria.

<sup>110</sup> Esta informação consta do mesmo registro de casamento, localizado na Cúria Metropolitana. A casa em que morou, naquela ocasião, ainda existe e é habitada.

*versão francesa, foi um dos 'hits' da popular cantora brasileira. A RCA Victor gravou também uma versão japonesa que, além de pitoresca, agrada mesmo a quem não entenda o idioma. Zé-Fidélis não perdeu o sucesso e gravou a paródia. Recordes de vendas de discos foram batidos. Enfim, tornou-se uma coqueluche musical do país, e acabou propiciando ao seu autor a compra de um moderno carro Hudson, que os amigos de Lupe significativamente batizaram de 'Vingança'...*  
(CHAVES, Revista do Globo, n.566, 9/8/1952:63)

A repercussão desta composição foi tão grande que os noticiários falavam em "ondas de suicídio" motivadas por ela.

*" 'Acabamos de saber que **Vingança**, essa magnífica interpretação de Linda Batista, possui o dom de preparar o clima para a morte. Primeiro uma moça ligou a vitrola e deixou o disco **Vingança** tocar até que, influenciada pela música, abriu o bico de gás e esperou que a morte terminasse com a tristeza de sua vida. Agora soubemos que um rapaz, ainda moço, abandonado pela namorada, que fugiu com outro para Pernambuco, fez o mesmo gesto com a mesma música. Será que **Vingança** provoca o estado de espírito próprio para o suicídio? Se assim for, teremos o próximo carnaval muito desagradável.' (De um jornal da época)."*  
(Nova História da Música Popular Brasileira, 1976:7)

Talvez venha a ser um exagero afirmar que esta música, em especial, provocasse o "estado de espírito próprio para o suicídio". No entanto, o comentário do jornal chama a atenção para uma característica própria deste período, quanto a forma de encarar os relacionamentos amorosos. A idéia de tragédia acompanhava os momentos de separação entre os casais. A perda de um amor, mesmo que não fosse pela morte, definia-se como um hiato na vida do indivíduo abandonado. O próprio exemplo de Lupicínio, no que se refere a Iná demonstra isso. O clima romântico daquelas décadas é saudosamente lembrado por depoimentos como o de Rubens Santos, que não se conforma com a maneira afastada com que dançam os casais hoje. Por mais contraditório que possa parecer, os inúmeros casos de amor vivenciados por Lupicínio o foram realmente. Os depoimentos apontam que ele sofria terrivelmente toda vez que um romance chegava ao fim. *Vingança* apenas referenda este estado de coisas.

*Eu gostei tanto  
Tanto quando me contaram  
Que lhe encontraram  
Bebendo e chorando  
Na mesa de um bar  
E que quando os amigos do peito  
Por mim perguntaram*

*Um soluço cortou sua voz  
Não lhe deixou falar  
Eu gostei tanto  
Tanto quando me contaram  
Que tive mesmo que fazer esforço para ninguém notar*

I

*O remorso talvez seja a causa de seu desespero  
Ela deve estar bem consciente do que praticou  
Me fazer passar esta vergonha com um companheiro  
E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou  
Mas enquanto houver força em meu peito não quero mais nada  
Que prá todos os santos, vingança, vingança clamar  
Ela há de rolar qual as pedras que rolam nas estradas  
Sem ter nunca um cantinho de seu prá poder descansar  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 28/12/63, p.15)*

A hostilidade que se desprende desta letra contrasta com as muitas composições que Lupicínio fez ao longo da vida. Dá uma vaga idéia sobre a tórrida paixão vivida junto a Mercedes, a Carioca.

O próprio Lupicínio descreve as motivações que o levaram a fazer a música.

*"Era véspera de Carnaval, quando alguém que eu julgava muito sincera, foi embora com um amigo meu. Em seguida, me veio o desejo de vingança, porém eu não sabia como me vingar. Um dia, alguns amigos meus a encontraram num bar, fantasiada e com máscara, para não ser reconhecida. Mas, quando sentiu-se descoberta, tentou fugir, mas não lhe deram tempo e perguntaram por mim. Ela, provando que estava arrependida do que havia feito não pode responder e começou a chorar. A notícia logo chegou aonde eu estava. E foi ainda com aquela dor me roendo a alma, que eu fiz os primeiros versos deste meu samba intitulado 'Vingança'. Esta foi a maior praga que eu roguei na minha vida (...)."  
(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 28/12/63, p.15)*

Os biógrafos não esclarecem quando teria acontecido o romance, ou quanto tempo durou. Mas, a importância desta mulher na vida de Lupi é ressaltada sempre pelas inúmeras histórias a ela relacionadas, assim como pelas músicas que inspirou.

*"ZH - Quem é a mulher da música Vingança, em que o Lupi parecia tão brabo com ela, ao ponto de dizer; 'Eu gostei tanto, tanto, quando me contaram, que te encontraram chorando e bebendo na mesa de um bar'...?  
Johnson - Essa era uma criatura que apareceu em Porto Alegre, ela era carioca, a Mercedes. O Hamilton pode falar melhor. A gente chamava ela de Carioca.  
Hamilton - Minha mãe tinha uma chácara na estrada da Vila Nova, e essa chácara foi cedida ao Lupicínio, que foi morar lá, e lá é que ele viveu uns*



*tempos com a Carioca, quando era solteiro ainda. Ela era uma mulher que dizia que viera do Mangue, do Rio, e que tinha saído de lá porque havia atirado ácido na cara de uma rival - quer dizer, uma mulher perigosa. Era alta..."*

*(Zero Hora, Suplemento Especial, 26/8/84)*

*"Chamava-se Mercedes, mas todos a conheciam por 'Carioca'. Era branca e doce, envolvente e sensual. Quando apareceu a primeira vez no Cabaré da Liliane (ou foi no Oriente?) todo mundo se encantou. Piranema, Johnson, Caco Velho e o Nelson Lucena desmancharam-se em medidas, mas quem levou a melhor foi o calmo Lupicínio, jeitoso e macio, falando baixo, mastigando palavras bonitas. E se apaixonou.*

*Tão grande foi a paixão que Carioca, a Mercedes, foi morar em sua chácara da Vila Nova, faixa preta.*

*E havia festa todo dia e toda a noite. Até a Gilda Marinho, jornalista na época, não perdia uma festinha na chácara do Lupicínio. E entre sambas e cachaças, cervejas e muito vinho, o amor de Lupicínio por Carioca aumentava e os sambas brotavam docemente. (...)*

*Mas na chácara da Vila Nova, além do velho Baeta (o caseiro), morava Mercedes e também um rapaz chamado Zuza, sobrinho ou neto do velho Baeta. Zuza tocava acordeom(sic) e tinha verdadeira adoração por Lupicínio. Vai então que certo dia Lupicínio viaja. (...) Acontece que Lupicínio viajou e Mercedes tentou o Zuza. Quando Lupicínio retornou da viagem, aconteceu o seguinte diálogo (contado por Onofre Pontes):*

*Lupi: que cara é essa, Zuza. Parece que comeu e não gostou. O que há contigo?*

*Zuza: sabe Seu Lupi, eu não sou culpado de nada...*

*Lupi: de nada o que, meu camarada, não estou entendendo...*

*Zuza: foi ela, Seu Lupi. Eu não sou culpado de nada Seu Lupi. Ela me pegou e me fez eu fazer...*

*A essa altura Lupicínio já havia entendido tudo. Deixou Zuza à vontade, não disse mais nada, pensou em dar uma surra na Carioca, mas desistiu. Pegou a mala, disse que ia viajar de novo e nunca mais apareceu na Chácara. Fez um samba chamado **Minha ignorância**, que seria a semente de **Vingança**.*

***Minha ignorância** foi gravado por Jorge Goulart e a letra já mostrava todo o ressentimento do poeta traído (...)."*

*(GONZALEZ, 1986:37 e 38)*

A letra de *Minha ignorância* diz:

*Eu hoje preciso fazer uso  
Da minha ignorância  
Quero ofender-te  
Quero dizer-te  
Tudo o que és*

*Por incrível que pareça  
Andei perdendo a cabeça  
Porque não serves  
Nem pra lavar meus pés  
És a semente do mal  
Plantada por Deus  
Para colher desencanto e desilusão  
Quando estou perto de ti  
Eu confesso que tremo  
Porque eu sinto em perigo  
O meu coração  
Isto que estou gritando no meu desespero  
Devia ver no momento em que te conheci  
Eu não andava sofrendo  
Eu não andava chorando  
Eu não estava passando  
O que passo por ti  
(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

GONZALEZ(1986:39) relata também as circunstâncias que envolveram a criação da música *Vingança*, que se deu após a traição da chácara de Vila Nova.

*"Uma paixão incontida sufoca o coração do poeta e a dor mora em seu coração, quando descobre a traição. Abandona a ingrata e se refugia na boêmia. A vida sem Mercedes, era triste e vazia, mas havia o amor próprio ferido, a desesperação e a vergonha. Chega o carnaval, Lupi está no Bar Zona U (Praça Garibaldi), tomando uma birita e fazendo samba para os amigos. Alguém chega e diz:  
- Oh Lupi, a Carioca tá no bar aí do lado, chorando e bebendo que nem uma louca. Vocês brigaram?  
Era carnaval e a Carioca estava fantasiada de Dominó. Lupi, ali mesmo no bar, escreve **Vingança** (...)  
Dias depois, como Mercedes insistisse em fazer as pazes, a inspiração floresceu e Lupicínio fez **Nunca** (...)."  
(GONZALEZ, 1986:39)*

Entre as músicas relacionadas por Roberto Campos, encontra-se *Dominó*. Pela temática que apresenta está certamente relacionada ao fato que envolve as músicas *Vingança* e *Nunca*.

A marcha *Dominó*, cuja composição foi feita junto a David Nasser, é a seguinte.

*Dominó... Dominó...  
Tira a máscara vou ver  
Se é tristeza ou prazer*

*Que te faz cantar  
Dominó...  
O teu riso encoberto  
Não combina certo  
Com teu triste olhar*

*Eu também já fui mascarado  
Andei disfarçado de folião  
E no meu peito abafado  
Estava o coitado  
Do meu coração*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

Esta é a letra de *Nunca*.

*Nunca  
Nem que o mundo caia sobre mim  
Nem se Deus mandar nem mesmo assim  
As pazes contigo farei  
Nunca  
Quando a gente perde a ilusão  
Deve sepultar o coração  
Como eu sepultei*

*Saudade  
Diga a essa moça por favor  
Como foi sincero o meu amor  
Quanto lhe adorei tempos atrás  
Saudade  
Não esqueça também de dizer  
Que você me faz adormecer  
Prá que eu viva em paz*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 19/10/63, p.14)*

Mas, voltando a *Vingança*, esta foi a composição que definitivamente abriu as portas ao compositor. Suas músicas, que já eram requisitadas por cantores como Francisco Alves, ganhavam novos intérpretes, sedentos de novidade. Foi o caso de Jorge Goulart que deixou de gravar *Vingança* por um detalhe. As propostas de trabalho sucediam-se desde gravações a shows ao vivo, com a presença de Lupi, no centro do país.

Os biógrafos corroboram este sucesso.

*"Do lançamento desta composição (Vingança) até hoje Lupicínio tornou-se figura de comentários elogiosos em todo o Brasil. Os cantores, agora disputam a gravação de suas músicas, principalmente das inéditas. De*

*março até esta data, foram gravadas nada menos do que dezenove delas. O próprio Lupicínio foi chamado pela fábrica de discos 'STAR' para interpretar ele mesmo 8 composições que formam um álbum. Quando esta edição estiver circulando deverá estar à venda."*  
(CHAVES, Revista do Globo, n.566, 9/8/1952:63 e 64)

*"Vingança provocou um impacto superior ao que aconteceu com Nervos de Aço em 1947, gerando separações, desquites, e, dizem, até suicídios. Na época, o jornalista Anselmo Domingos, escreveu que 'a maldição contida neste samba (Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada) estava mudando o comportamento do ouvinte brasileiro, não só pelo seu impacto musical, como também pela força persuasiva da letra'."*  
(GONZALEZ, 1986:40)

Consagrado Lupicínio gravou, em 1952, o LP "Roteiro de um Boêmio". Neste "álbum", ele próprio, cantou apenas músicas suas. No momento de lançamento do disco passou uma temporada de cinco meses no Eixo Rio-São Paulo, durante a qual se apresentou na Boate Oásis com imenso sucesso.

Ainda em 1952, foram realizadas duas matérias jornalísticas, sobre sua vida e obra, demonstrando com esta repentina atenção o sucesso de suas músicas a nível nacional. As reportagens foram: o relato biográfico feito pela *Revista do Globo*, importante fonte de informações nesta dissertação; e, a famosa matéria na revista *O Cruzeiro*, onde Lupi aparece na capa, fotografado com um violão em punho. A revista esconde atrás da foto do violão a ignorância instrumental de Lupicínio, que na música apenas manejava a "caixinha de fósforo".

A popularidade de Lupicínio Rodrigues neste momento era tamanha, e seu nome tão conceituado enquanto compositor, que chegou a ser apontado como o "sucessor de Noel Rosa".

*"O maior compositor popular do Brasil, o legítimo sucessor de Noel Rosa, é possuidor de um dom que Deus lhe deu e que parece inexplicável. Dotado de pouca instrução faz imagens que os literatos admiram com surpresa. Sem saber uma única nota de musica faz Música em que a Harmonia encanta os entendidos. Enfim, o que nos resta é reproduzir aqui, como fecho de conversa, a opinião de Gilberto Freire sobre o compositor gaúcho:  
'... dos poetas do Rio Grande do Sul, prefiro Lupicínio Rodrigues.'"*  
(CHAVES, Revista do Globo, n.566, 9/8/1952:79)

Os biógrafos não cansam de mencionar o fato de, apesar de sair todas as noites durante a semana, Lupicínio tinha um horário determinado por Dona Cerenita para voltar prá casa. As saídas de Lupi eram justificadas pelo trabalho de fiscalização desenvolvido pela SBACEM(Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e

Escritores de Música), quando a ronda noturna dos bares e restaurantes, com música ao vivo, era feita junto ao companheiro Johnson.

*"ZH - O Lupicínio era um sujeito casado, mas vivia a noite. Como é que funcionava essa história?*

*Hamilton - Havia uma espécie de 'convênio familiar', ele tinha um horário de volta, era um negócio meio surrealista. Até as 5 horas da manhã, tudo bem, ele podia chegar. Mas depois desse horário a briga era feia."*

*(Zero Hora, Suplemento Especial, 26/8/84)*

No depoimento dado à esta dissertação, Johnson relatou as inúmeras brigas do casal, em função da "quebra" deste "acordo", quando Lupicínio chegava após o horário determinado, ou objetos femininos eram encontrados dentro de seu carro.

*"ZH - Então eu aproveitei para perguntar ao Johnson, que inclusive é padrinho do filho de L.R., como é que funcionava a coisa dentro de casa. Sim, porque não há uma mulher que goste dessa história de boêmia, do marido convivendo com outras mulheres e tal.*

*Johnson - Olha, meu querido, era uma guerra. Uma guerra. Uma guerra de fato."*

*(Zero Hora, Suplemento Especial, 26/8/84)*

Em compensação, os mesmos biógrafos e depoimentos mostram uma outra face do compositor, extremamente ligada à vida doméstica e familiar. Segundo o mesmo acordo firmado com a esposa, os fins-de-semana de Lupi eram destinados ao convívio em casa. O boêmio então se transformava em pai extremoso, marido devotado, justificando toda a ausência que impusera durante a semana. São muitas as descrições de um Lupicínio pacato, vestido apenas de pijama e chinelos, que compunha o ambiente familiar de qualquer outro morador da cidade. Os relatos ainda apontam sua fascinação por animais domésticos e o contato com a casa, do que se ocupava pessoalmente em manter. Jorge Machado menciona uma ocasião em que apaixonara-se por um passarinho, comprando-o de um filho de uma cantora amiga. Ao chegar em casa, descobrira que o bichinho fora trocado. Dedicara a este episódio uma canção, que infelizmente não pôde ser encontrada nesta pesquisa.

*"ZH - E aquela história do pijama, como é?*

*Abraão - Aos sábados e domingos o Lupi não saía de casa, eram dias dedicados à família. Aliás, eu gostaria de aproveitar para salientar esse aspecto. Todos só falam dele como boêmio, o homem da dor-de-cotovelo e tal, mas ele também tinha uma família e atendia muito bem. Bem, mas em determinado sábado estava em Porto Alegre um desses cartazes da música brasileira, e reclamou a presença do Lupicínio. Era o dia que ele atendia à família, e a Dona Cerenita precisava ir ao instituto fazer o seu cabelo,*

*mas tinha medo de deixar o Lupi sozinho, porque senão ele sairia. E ela manifestou sua preocupação. Então ele sugeriu que ela fechasse o roupeiro, e fosse; ele não teria como se vestir para sair. Dona Cerenita fechou tudo, e aí o Lupi saiu de pijama, comprou uma roupa na esquina e foi encontrar o cantor. (...)*

*Mário - Quantos dias por semana ele dava para a família?*

*Abraão - Saía às 5 horas da tarde de casa! E aos sábados e domingos ficava em casa!*

*Mário - E de dia não ficava dormindo?*

*Johnson - Não, não. Ficava cuidando da vaca, ou boi, das galinhas. Tinha tudo isso! (...)"*

*(Zero Hora, 26/8/84)*

Lupicínio chegou a descrever um pouco deste seu cotidiano na esfera do lar.

*"Albino - Que horas você vai dormir, que horas você acorda?*

*LR - Eu acordo mais ou menos às 10 horas da manhã, dou comida prá minhas galinhas, pros meus passarinhos.*

*Jaguar - Ah, você cria? Você mora em casa grande, com quintal?*

*LR - Minha casa tem uns 20 metros de largura, mas tem quase 200 metros de fundura.*

*Jaguar - Vai contando, vai contando, vai em frente.*

*LR - Aí a mulher vai me procurar no fundo do quintal, me achar prá me dar café. Aí, depois, me chama prá fazer comida.*

*Jaguar - Você faz a comida?*

*LR - Eu faço a comida. Aí, então, eu durmo. Até as 3, 4 horas da tarde. 3 horas eu levanto, tomo meu banho, me arrumo, e vou prá SBACEM. Aí saio do escritório às sete horas e continuo a noitada até as 4 da manhã.*

*Às 4 eu vou prá casa.*

*Jaguar - Especifica.*

*LR - Aí tem de passar de buteco em buteco, aquelas igrejinhas todas. (...)"*

*(Entrevista ao Pasquim, Outubro de 1973)*

A vida em família constituiu um outro Lupicínio, diferente daquele em contato com as noites de seresta, mas tão verdadeiro quanto. O próprio Lupicínio encarregou-se de justificar sua opção pelo casório.

*"(...) em minha crônica passada, procurei explicar o que é um 'BOÊMIO', e pus à disposição (...) esta coluna, para que perguntassem o que quisessem saber sobre minhas músicas ou o 'ROTEIRO DESTA BOÊMIO'.*

*Eis a primeira pergunta que me chega:*

*'SE UM BOÊMIO DEVE CASAR? E, eu passo a responder, contrariado a muitas opiniões, que realmente ele deve construir o seu 'LAR' e, vou explicar o porquê.*

*Todos nós, durante nossa infância, temos a vida controlada por alguém, sejam nossos pais ou pessoas a quem foram confiadas nossa criação.*

*Ora, este respeito, com o tempo vamos perdendo, e, aos poucos, nos libertando até tornar-nos completamente livres de tudo e de todos, e, então, passamos a fazer o que bem entendemos, a dormir tarde, a comer fora de hora ou beber sem controle e outras extravagâncias.*

**EIS PORQUE DEVEMOS CASAR:**

*Se tirarmos a média, vamos ver que os boêmios solteiros, vão raramente aos 40 anos, enquanto os casados morrem de velhos isto quando tiverem a sorte de encontrar no casamento a sua segunda mãe, pois nossas esposas, devem substituir nossas mães, a elas cabe a função de nos fazer chazinho de marcela e nossa sopinha quando estivermos de ressaca, e, também passar-nos uma carraspana, quando andarmos abusando. Mas isto deve ser feito com carinho, como fazia nossa mãezinha, e não com brigas, pois não é com brigas ou gritos que se prende um coração. (...)*

*É um grande erro pensar que um marido pode ser modelado a seu jeito, pois o verdadeiro BOÊMIO não renuncia e, para ter felicidade em seu 'LAR', as boas mulherzinhas devem deixar seus maridos nos dias de saudade, visitar seu bar predileto; rever seus amigos seus amigos do peito e tocar seu violão para fazer higiene mental e voltar sorrindo para suas obrigações.*

*Porque, ao contrário, ele irá fugido e sem responsabilidade de tempo para voltar. As esposas devem se sentir felizes quando seus maridos voltam de suas noitadas, porque sua volta é a maior prova de amor que um homem pode dar. Depois de ver tantas mulheres nenhuma o prendeu, retorna feliz para dormir nos braços daquela que escolheu para ser sua eterna companheira. "*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 16/2/63)*

Ao que parece, Lupicínio encontrou uma solução para o dilema masculino do boêmio que decidiu se casar. A esposa idealizada por Lupicínio é aquela que vive no lar, apesar das muitas mulheres que conheceu na rua, e que assumiu o papel de mãe, responsabilizando-se por seu bem estar. Esta mulher/esposa deve aceitar os erros do homem/marido, a exemplo do que já fizera sua mãe. E mais, deve compreender a necessidade que existe no homem/marido em afirmar sua identidade ao projetar-se para fora do ambiente privado/doméstico.

A maneira como se refere às mulheres que, como ele, gostam da vida boêmia é completamente diferente da retrato que fez das esposas.

*"Os boêmios, quase sempre são artistas ou pessoas muito sentimentais, digo pessoas, porque existem também mulheres boêmias, mulheres que, igualmente, gostam da noite e sabem que é na noite que se faz música, que se diz poesia com mais sentimento e que, enfim, é a noite que o amor é mais amor. (...)*

*As mulheres são as flores que enfeitam e a luz que ilumina nossos caminhos, quando nossos olhos já cansados esperam a madrugada. Sem elas, sem a lua e sem as estrelas, nós boêmios não teríamos razão para viver e nem teríamos escolhido a noite para nossa companheira." (Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 9/2/63)*

Lupicínio identifica aspectos positivos no sistema de regras que envolvem o casamento, na medida em que representa um retorno à sua situação de filho, quando a decisão ou represália por suas atitudes vinham de uma autoridade materna ou paterna. A mulher/esposa/mãe é quem deveria, segundo tal concepção, manter vivo este ideário de coerência e lógica, expresso pelas regulamentações sociais. Neste caso, a mulher seria a responsável por lembrar-lhe as obrigações e práticas definidas pela organização social em que se encontra inserido. É da mulher/esposa o mundo da ordem. É da mulher/amante o mundo do lazer, associado à boêmia. Mas, contraditoriamente, é o fato de existirem mulheres nas noites boêmias, um dos aspectos de reforço à constituição da identidade masculina do boêmio.

*"(...) a mulher é associada a uma obrigação do homem em provê-la, em deixar o espaço lúdico e ingressar no mundo do trabalho. Como vimos, a idéia de um homem capaz de sustentar-se e sustentar uma família é um elemento partilhado entre homens. Com relação às mulheres, o homem provedor torna-se uma resposta a uma solicitação entendida como primeiramente feminina. Do ponto de vista destes homens, as mulheres são muito **ciumentas**, pois querem os homens para si. Isto representaria uma inversão da posição que uma mulher deveria ter em relação ao homem, ser a **mulher de um homem**, e não o contrário. Ainda assim, as mulheres são acusadas de retirá-los do convívio com outros homens."*  
(JARDIM, 1991:224)

A identificação do ciúme, como é apresentado por JARDIM(1991), pode ser estendido aos relacionamentos que Lupicínio viveu. A convivência com a esposa ciumenta lhe recorda os horários e obrigações, ao passo que as experiências que teve com a amante, restringiu-lhe também a liberdade ao negar-se a repartí-lo com as outras mulheres. De maneira ambivalente, as duas colocaram restrições à sua identidade masculina, pela maneira ativa de proceder em seus relacionamentos. Eram mulheres fortes, que faziam valer sua vontade.

A partir daí compreende-se as muitas queixas e lamúrias sobre as mulheres em suas músicas. Seja a esposa ou a amante, a mulher do lar ou da rua, o encontro casual ou o relacionamento estabelecido, todas as mulheres ameaçavam sua liberdade. Todas lembravam-lhe a afirmação de sua masculinidade, pela oposição ao sexo feminino, ainda que isto acontecesse de maneira contraditória e, aparentemente, restringisse sua atuação enquanto homem.



Nos depoimentos, as mulheres ocasionais com quem Lupicínio manteve contato, eram geralmente apontadas como provocadoras de briga e outras confusões. Os amigos diziam que Lupicínio envolvia-se justamente com aquelas que, com certeza, trariam-lhe alguma complicação, e em conseqüência, inspiração para novas músicas.

Isto explica porque em suas letras ficam demonstradas situações de discussões extremadas, chegando a sugerir a agressão física, junto a momentos de grande lirismo, quando a mulher é cantada de maneira ideal e poética.

*"ZH - Vamos falar das mulheres. Me diga como é que o Lupi conseguia esse jogo de corpo de se apaixonar e se desapaixonar, como é que ele conseguia levar uma vida dupla, vamos dizer, repartindo-se entre a noite e o dia?"*

*Abraão - Não era uma vida dupla, era a vida natural dele, pois ele passava a noite fora, chegava em casa às 5 horas da manhã.*

*Johnson - E é meio fácil de se apaixonar assim, é fartura, é demais...*

*ZH - Naquela época havia 'fartura' também?*

*Johnson - Muito mais do que hoje...*

*Abraão - Discordo do Johnson. Não era um problema de fartura, era a necessidade do poeta de se apaixonar. O amor estava dentro do poeta.*

*ZH - E as mulheres se apaixonavam por ele com a mesma intensidade?*

*Johnson - Não, algumas se apaixonaram por ele.*

*Mário - Uma coisa interessante é saber quem eram essas mulheres.*

*Abraão - Eram mulheres acidentais...*

*Johnson - Não, não, não, não eram todas acidentais.(...)*

*Hamilton - Fazendo um enfoque pretensamente filosófico, o Lupicínio era uma figura netzcheana(sic), dentro daquela síntese filosófica de viver perigosamente. Esse sentido era realmente o do Lupi. Me lembro que numa rusga, certa época, ele havia sido ameaçado de morte por uma mulher...*

*Santana - Bom, aí ele delirava...*

*"Hamilton - É, eu era solteiro e nós morávamos juntos numa casa na rua Alcides Cruz, 23. Eu era bem mais moço que ele, um adolescente, e já trabalhava na SBACEM, eu era o cara do escritório, o que fazia as coisas. E então eu tinha que dormir, porque de manhã precisava trabalhar. Mas o Lupicínio continuava em sua ronda por aí. Bem, nesse dia eu abri a porta para ele, chegado já um pouco atravessado - bebia mas nunca perdia o tino, ele era desses bebedores que jamais perdia o raciocínio, não ficava pastolo, não se embriagava. Mas eu sabia, porque ele ficava generoso, intensamente afetivo. Se é verdade que a bebida revela o sujeito, ele ficava cheio de afeto. Mas então ele chegou essa noite, era verão, e pediu prá nós pegarmos os móveis daquela modesta casa e fazermos uma muralha em portas e janelas, com medo de uma 'assalto' noturno. A mulher disse que iria degolá-lo, ou pior do que isso, castrá-lo, quando ele estivesse dormindo. E o Lupi, apavorado, porque a pessoa era de briga, providenciou então em reforçar as entradas da casa. E, não contente com*

*armários, cadeiras e tudo, trancando as portas e janelas, ele ainda pegou um martelo e pregou as janelas com sarrafos, para poder dormir em paz.*

*ZH - E por que acontecia uma coisa dessas?*

*Hamilton - Normalmente era um amor que cessava, um abandono. 'Ciúme, despeito, amizade ou horror', como ele mesmo cantava. Então a pessoa, por despeito, entrava nessa. Aquela velha história do triângulo amoroso: 'Se eu te pegar com outra aí' e tal... (...)"*

*(Zero Hora, 26/8/84)*

O próprio Lupicínio, ao explicar como determinadas músicas surgiram, descreve uma ampla gama de experiência que reflete todo o tempo a ambigüidade com que as vivenciou.

*"Apesar de todas as minhas músicas terem sido tiradas de motivos reais, esta foi a que me calou mais fundo, porque a briga aconteceu na véspera de uma viagem. Eu ia cumprir um contrato em São Paulo, quando se deu a briga mais feia que eu já tive. Lembro-me muito bem ainda quando por motivo de ciúme, uma pessoa cortou todo o estofamento do meu carro. Para não ficar desmoralizado, eu tive de reagir. Isto custou além da roupa rasgada, muitos arranhões em ambas as partes. Resultado: eu tive de estrear em São Paulo com o rosto todo arranhado. O Onofre Pontes, que viajou à Paulicéia como meu secretário, cada vez que entrava em cena sorria por ver o trabalho que eu tinha para cobrir as marcas em meu rosto. Foi aí que surgiu a idéia de compormos juntos o samba desta briga, gravado por Ângela Maria. Isto parece que foi uma praga que roguei para mim mesmo, porque até agora ele vive me perseguindo. Não consigo passar seis meses sem ser arranhado. Creio que até já me acostumei. Estes arranhões sempre me fazem bem, pois deles, tenho feito boas músicas e recebido como prêmio muitos carinhos. (...)*

## *AMIGO CIÚME*

*Samba de Lupicínio Rodrigues e Onofre Pontes*

### *I*

*Quem nos vê brigar  
Quase a nos matar  
Há de pensar que esta louca não gosta de mim  
Sempre que passeamos  
Nunca regressamos  
Sem que se dê uma briga no início ou no fim*

### *II*

*É que o ciúme  
Nosso grande amigo  
Ou está com ela  
Ou está comigo  
Eu já disse a ela  
Só não vamos mais brigar*

*Quando o amigo ciúme nos abandonar*

*(...)"*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 23/11/63, p.14)*

Como nem só de boêmia vivia Lupicínio, ainda no ano de 1953 deu um presente ao seu time de devoção. Compôs o Hino do Grêmio Futebol Porto-alegrense. O motivo do hino é bastante conhecido: apesar de ser dia de jogo, uma greve nos transportes da cidade dificultara a chegada do poeta da Ilhota ao estádio.

*"(...) composto num bar da Sarmento Leite, na presença do Hamilton Chaves, que achou na hora muito ruim. Era 1953 e havia greve nos transportes, por isso o 'Até a pé nós iremos'. Lupi depois doou ao clube, pelo qual torcia fanaticamente."*

*(GOULART, 1984:73)*

*"(...) Aí um gaiato se levanta e diz:*

*- Oh Lupi, então canta aí o Hino do Grêmio que tu fez a pé...*

*Lupicínio não perde a calma:*

*- Não meu camarada, eu não fiz a pé. Eu fiz esse hino sentado num boteco da Praça Garibaldi, tomando uma biritá. É que havia uma greve dos bondes e todo o mundo ia a pé para o campo do Internacional, na Rua Silverio. Era dia de Grenal. "*

*(GONZALEZ, 1986:35 e 36)*

Aí vai a letra do torcedor apaixonado:

*Até a pé nós iremos  
para o que der e vier  
mas o certo é que nós estaremos  
com o Grêmio onde o Grêmio estiver*

*Cinquenta anos de glória  
tens imortal tricolor  
os feitos da tua história  
enchem o Rio Grande de amor*

*Nós como bons torcedores  
sem hesitarmos sequer  
aplaudiremos o Grêmio  
aonde o Grêmio estiver*

*Para honrar nossa bandeira  
e o Grêmio ser campeão  
poremos nossa chuteira  
acima do coração (GONZALEZ, 1986:36)*

Em 1954 Lupicínio Rodrigues tumultuava programas de auditório, quando fazia suas apresentações, acrescido ao fato de ter aparecido num deles com, nada menos que, Linda Batista.

*"Enquanto isso, em Porto Alegre... A noite gaúcha, pequena, não dava pro gasto. Lupi procurava alargá-la abrindo casas e, quem sabe, um espaço maior em que também coubesse. E havia a concorrência. Os artistas nacionais, que chegavam através do rádio e, depois, através da tevê, e que, não bastasse isso, também aportavam pelas próprias pernas. Levavam multidões aos programas de auditório. Em 1954, a **Folha da Tarde** registrava algo que acontecia pela primeira vez na cidade, uma fila de autógrafos, 'cuja extensão era muito maior do que qualquer "bicha" de açougue, de ônibus, de lotação'. Linda Batista, uma das maiores do rádio, é que causava o fenômeno.*

*O rádio, aliás, seguia adiante em sua expansão. Bem equipado tecnicamente, com bons profissionais, ele já se metia em todas as áreas, além da música: futebol, política, humor, reportagens de interesse geral. 'Trabalhadores do Brasil...', dizia há pouco Getúlio Vargas pra começar seus discursos, e estes chegavam, na íntegra, aos trabalhadores de todo o Brasil.*

*Havia os talentos locais. As rádios Farroupilha, Gaúcha e Itaí faziam programas concorridos aos sábados e domingos, apresentando as pratas da casa: Sadi Nolasco, Sílvio Pinto, Ivan Castro, Alcides Gonçalves, Johnson, Túlio Piva, Tatuzinho, Ovídio Chaves, Piratini e seu conjunto PRK-chaça - tudo gente que, nos anos 50, já era considerada 'velha guarda'. Nesta época já tinha o Conjunto Melódico Norberto Baldauf, com seus discos dançantes. E um grande animador de programas de auditório, Maurício Sobrinho, que cresceu tanto que saiu dos palcos e se adonou dos bastidores - dos bastidores e dos palcos da hoje poderosa RBS-Rede Brasil Sul de Comunicações.*

*Também nessa época, no **Clube do guri** de Ary Rego, uma menininha tímida, de óculos e rabo de cavalo, começava a mostrar o seu talento imenso. Seu nome, todo mundo soube logo em seguida: Elis Regina. "*

*(GOULART, 1984:97 e 98)*

De certa forma, os Programas de Auditório vinham aos poucos substituindo as manifestações mais espontâneas, como fora um dia o carnaval da cidade. Através deles muitos artistas foram revelados ao público do Rio Grande do Sul, ou fora dele. Notoriamente destaca-se a figura de Elis Regina. No entanto, outros também seriam descobertos, como Zilá Machado e, o hoje veterano, Plauto Cruz.

Zilá, em seu depoimento, descreveu como aconteciam estes programas, os concursos de escolha dos cantores, os anúncios de produtos feitos no ar, a exemplo dos pregões antigos que ofereciam mercadorias. Destaca que reuniam muita gente, lotando

auditórios de cinemas que as rádios locavam especialmente para este fim, de lá transmitindo sua programação.

Plauto Cruz, também fora descoberto num programa como este, denominado a *Hora do Bicho*. Anos mais tarde, ao participar de outro programa de rádio, o *Clube do Guri*, viu apresentar-se a então menina Elis Regina. Programas como o que ele, e tantos outros participavam, além dos prêmios prometidos, abriam novas perspectivas para as pessoas que se destacassem por seu talento.

Jorge Machado descreve também o grande sucesso que faziam estes programas de auditório, devido as inúmeras personalidades da música que visitavam a capital gaúcha e lá se apresentavam. Aponta para o fato de que eram os músicos gaúchos que responsabilizavam-se em acompanhar estes figurões e, quando isto não acontecia, no mínimo faziam apresentações que antecipavam o show principal.

Lourdes Rodrigues, cantora na Rádio Farroupilha neste período, entrara como profissional ainda muito jovem, a convite de Lupicínio, junto ao seu regional. Lourdes destaca que era uma das poucas cantoras que tinha um contrato fixo com a rádio. A maioria trabalhava recebendo extras, sem um vínculo maior com a emissora. Também iniciou sua atividade artística através de um programa de calouros, só que organizado pelo próprio Ari Barroso, junto a TV Tupi, quando representava as escolas do Rio Grande do Sul.

Fechavam-se espaços, criavam-se novos. A música continuava.

A década de 50 vem acompanhada de uma fase "gauchesca" nas composições de Lupicínio. Já era bastante conhecido seu apego à terra, ao trato de animais, e a casa transformada quase numa pequena chácara. Declarava-se também profundamente apegado a Porto Alegre e ao Rio Grande do Sul, não demonstrando vontade em ausentar-se daqui. *Amargo* fora composta junto a Piratini e lançada pelo conjunto vocal *Farroupilha*.<sup>111</sup>

*Amigo, boleia a perna  
Puxa o banco e vá sentando  
Encosta a palha na orelha  
E o cigarro vá ajeitando  
Enquanto a chaleira chia  
O amargo vou cevando  
Foi bom você ter chegado  
Eu tinha que lhe falar  
Um gaúcho apaixonado  
Precisa desabafar  
Chinoca fugiu de casa  
Com meu amigo João*

---

<sup>111</sup> *Jardim da saudade*, já citada, também pode ser incluída entre as composições gauchescas de Lupicínio Rodrigues.

*Bem diz que mulher tem asa  
Na ponta do coração  
(Lp "COOMPOR Canta Lupi")*

Estranhamente está década marca a consagração e o esquecimento do compositor. A facilidade com que *Vingança* o tornou conhecido reflete a expansão da rádio e seu poder de formar opinião. Ao passo que a mesma rádio, ao dispor de tamanha amplitude, passou a projetar artistas com a mesma facilidade que teve em ocultá-los. Não que isso fosse feito de maneira direcionada, maquiavelicamente. Pelo contrário, o fato de só nesse momento, com todas as possibilidades que a tecnologia permitiu, muitos outros artistas ganharam voz, passando a ocupar também um espaço nestes programas que não era infinito. Chame-se a isto de "indústria cultural" ou desenvolvimento capitalista, a rádio tinha como seu referencial a demonstração do que surgia, da transformação. Fosse isso um furo jornalístico ou o último disco de um compositor desconhecido, que era apresentado ao público.

Como Lupicínio, muitos outros compositores e construtores da Música Popular Brasileira chegaram ao ostracismo, por não corresponder a idéia de modernização que avançava na sociedade brasileira. A esta idéia a rádio adaptara-se muito bem, e a ela também correspondia uma mentalidade de esquecer o que já existia em troca do novo que se apresentava. Foi assim com os novos ritmos que a música brasileira conheceu, muitos dos quais, a exemplo do que já acontecera com o choro, influenciados profundamente pela música estrangeira.

Ao final da década de 50, Lupicínio caiu no esquecimento da rádio e da cidade que o acolhera tão prontamente em outros tempos. Sua presença continuou a ser valorizada pelos amigos, que o consideravam uma "atração turística ambulante" de Porto Alegre. Sua presença nas rádios locais acontecia em programas específicos, já conhecidos como sendo da "velha guarda", em oposição as "novas bossas" que se apresentavam.

Podia ser facilmente encontrado, durante a semana, à noite, nos bares da cidade. A música que surgiu em Porto Alegre perdeu o vínculo que tinha, em termos de contato cultural, como o centro do país. Mesmo nestas condições, Lupicínio e os músicos contemporâneos a ele, continuavam a compor. Fazia parte do seu dia-a-dia. Era uma forma de continuar vivendo. Continuou seu trabalho como representante da SBACEM(Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), o que justificava seus hábitos noctívagos, assim como dava, uma "canja" aos freqüentadores nos restaurantes e casas que abriu. Quando se sentia muito "esquecido" em sua terra, seguia viagem ao Rio de Janeiro, compensando as poucas atenções recebidas em Porto Alegre. Numa dessas viagens, em 1958, compôs a toada *Margarida*, música que permanece inédita frente a sua discografia.

*Ai Margarida  
Margarida, meu amor  
Se os anjos do céu são louros  
Ela é um anjo, sim senhor (refrão)*

*Eu vou contar prá vocês  
O jeito da Margarida  
É uma espiguinha de milho  
No ponto de ser colhida*

*Ai, Margarida ... (refrão)*

*A gente quando se espelha  
Nos olhos da Margarida  
Vê duas pombinhas brancas  
Beliscando nossas vidas*

*Ai Margarida ... (refrão)*

*Quando ela toma banho  
Na praia toda escondida  
As ondas do mar se curvam  
Prás curvas da Margarida  
Ai Margarida ... (refrão)*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

Neste momento de sua vida, e contrariando a imagem de "pai e marido exemplar" que os depoimentos colocam, Lupicínio envolveu-se novamente com outra mulher. A música *Homenagem*, feita em agradecimento as comemorações pelos 25 anos enquanto compositor, menciona claramente sua presença.

*"O comunicador Flávio Cavalcanti (recentemente falecido) fez certa vez um programa sobre Lupicínio, onde pretendeu contar a história do samba **Homenagem**. E cometeu uma barbaridade. Disse que o Lupi havia sido homenageado pela Câmara de Vereadores, onde comparecera com sua esposa Cerenita e o filho Lupinho. E que, em certo momento, teria dado mão no violão e cantado o samba **Homenagem**. E o bom Flávio concluiu dizendo que Cerenita e Lupinho, agastados, haviam se retirado do recinto. Vejam só quanta inverdade. Em primeiro lugar, Lupicínio jamais dedilhou um violão. Seu instrumento, todos sabem, era a caixa de fósforo. Em segundo, a tal homenagem da Câmara não houve. Daí que vou contar a verdadeira, única e real história do samba **Homenagem**. Foi assim: era o ano de 1960 e o Lupi estava completando 25 anos de compositor, pois que as gravações de **Triste História** e **Pergunte aos meus tamancos**, feitas por Alcides Gonçalves na RCA, datam de 1935, embora o disco tenha*

*circulado em 36. Ruy Rezende, diretor da Rádio Farroupilha, por sugestão do Clube dos Compositores, então dirigido por Alberto do Canto, Glênio Peres, Túlio Piva, Eleu Salvador, Osmar Safety e outros, decidiu fazer uma homenagem a Lupicínio, durante o programa 'Vesperal Farroupilha', apresentado por Salimen Júnior. O Abel Gonçalves foi encarregado da produção e as comemorações culminaram com a entrega de flores e presentes a Lupicínio e seus familiares. Terminada a festa, o Lupi foi levar a família em casa, enquanto partimos para o Treviso em grupo, a fim de esperá-lo para as comemorações. E éramos muitos. (...) Lupi apareceu de mansinho como sempre. E no seu jeito calmo pediu uma 'birita'(pra afinar) e disse:  
- 'tou com um samba na cabeça e vai ser agora...'  
E nesse instante, num guardanapo do Treviso, escreveu os versos de **Homenagem**, que em seguida cantou, para que o Johnson aprendesse. (...) O samba **Homenagem** teve diversas gravações, sendo a primeira feita por Jamelão na Continental."  
(GONZALEZ, 1986:57 e 58)*

Apesar do esforço de GONZALEZ(1986:58), em melhorar o aspecto da situação, o desfecho do caso está na própria letra da música.

*Eu agradeço estas homenagens  
Que vocês me fazem  
Pelas bobagens e coisas bonitas  
Que dizem que eu fiz  
Receber os presentes  
Isso eu não tenho coragem  
Vão entregá-los a quem de direito  
Deve ser feliz  
Levem estas flores prá aquela  
Que agora deve estar chorando  
Por não poder estar  
Neste momento aqui perto de mim  
E no que termine a festa  
Eu irei abraçar meu amor  
Prá receber as honras  
Que outra está desfrutando  
O nosso amor clandestino  
É que obriga a vivermos assim  
Levem estas flores e digam prá ela  
Ficar me esperando  
No que termine a festa  
Eu irei abraçar meu amor  
**Pois apesar de não sermos casados**  
**É quem me inspira**  
**Está sempre ao meu lado***



*Me acompanhando nas horas difíceis  
Nas horas de dor.*

A mulher "homenageada" por Lupi, neste samba, era Relinda. GOULART(1984:66 e 67) declara francamente a atribuição de *Homenagem* à Relinda.

*"Outra mulher, Relinda, deu ao Lupi outra filha, Analu. Dona de um estabelecimento com nome antigo, rendez-vous (...). Em **Homenagem**, que ele fez pra substituir um discurso de agradecimento, ela comparece (...)."*

Os amigos mais próximos, apesar da amizade que tinham por Cerenita, a contragosto admitiram a presença de Relinda na vida de Lupi.

*"Mario - Para concluir: ao lado desses amores, que eu digo que são conquistas amorosas, não amores; o Lupicínio tinha uma coisa fundamental, que era um último lugar esperando ele, a casa dele, o porto seguro para o qual voltava ao fim de todas as malandragens...*

*Abraão - 'Quando eu chego em casa teus braços estão me esperando'...*

*Santana - Bem, mas até esses 'braços que estão me esperando' foram aqui negados por vocês como um amor do Lupicínio. Eu não estou falando que o Lupi teve um amor, estou falando que teve amores, é diferente.*

*Abraão - Durante todos esses anos que convivi com o Lupicínio, que foram todas as noites, eu nunca conheci uma paixão dele. Mas posso dizer que ele realmente teve um amor, e sobrou deste amor uma filha. Um dia eu estava com ele e ele disse: 'Olha, eu tenho que ir lá na casa da Relinda'... Relinda, até o nome tu vêes que tipo de mulher que era; ela era igual ao nome. Bem, então o Lupi queria ir lá, porque essa filha estava fazendo 15 anos. Essa é que é a moça que levou a bofetada no dia do velório dele... Eu não queria ir junto, mas ele insistiu: 'Não, eu só vou lá entregar um dinheiro, depois nós saímos para jantar'.*

*ZH - Ele foi cumprir um compromisso.*

*Abraão - Isso, foi cumprir um compromisso, não era mais amor, era uma mulher que tinha uma filha dele. Então é por isso que fiz a ressalva, durante o tempo em que convivemos; nunca o vi tendo um amor... "*

*(Zero Hora, 26/8/84)*

Apesar da instabilidade que cercava a vida conjugal de Lupicínio Rodrigues, em mais de uma ocasião ele manifestou seu afeto por Cerenita, em canções como *Exemplo* e *Meu barraco*.

*Exemplo* foi composta em 1961. Segundo GONZALEZ(1986:74) esta música foi realizada em comemoração à passagem do décimo aniversário de casamento.

*Deixa o sereno da noite  
molhar teus cabelos*

*que eu quero beijar - amor.  
Vou buscar água na fonte  
lavar os teus pés  
perfumar e beijar - amor.*

*É assim que começam os romances  
e assim começamos nós dois  
pouca gente repete essas frases  
um ano depois.  
Dez anos estás ao meu lado.  
Dez anos vivemos brigando  
mas quando eu chego cansado  
teus braços estão me esperando.  
Esse é o exemplo que damos  
aos jovens recém namorados  
que é melhor se brigar juntos  
do que chorar separados*

Anos mais tarde, não pude precisar a data, surgiu em parceria com Leduvy de Pina, *Meu barraco*.

*Eu vou mudar o meu barraco mais prá baixo  
As minhas pernas já não podem mais subir  
Alto do morro era bom na mocidade  
Na minha idade a gente tem que desistir...  
Subir o morro antes era brincadeira  
Até carreira eu apostava e não perdia  
Quando eu subia todo mundo me aclamava  
E reclamava toda vez que eu descia.*

*Tardes de sol a cabrocha me esperava  
Antes da hora eu chegava  
Sem um pingo de suor  
Vinha correndo Oh! Meu Deus que bom que era  
Mocidade não espera  
Quanto mais cedo melhor...  
Mas hoje em dia minha velha sofre tanto  
Fica jogada num canto  
Me esperando até subir  
Chegar cansado  
De pisar esses barrancos  
Juntar os cabelos brancos  
Na mesma cama e dormir.*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

No ano de 1962, Lupi conheceu Adelaide Dias, que se tornaria posteriormente a proprietária do *Adelaid's Bar* e do *Chão de Estrelas*. Estes locais tornariam famosos novamente a boêmia da cidade. Foram casas bastante freqüentadas por Lupicínio e Johnson, junto ao restaurante *Dona Maria*. Lupicínio deixava de estar no seu próprio bar para visitar estes lugares. Atraía freqüentadores só pelo fato de aparecer por lá. Segundo GOULART(1984:72 e 73), Adelaide foi mais uma paixão, ainda que mal sucedida, de Lupi.

*"(...) Adelaide, proprietária do Adelaide's Bar, um dos mais conhecidos da noite porto-alegrense. Adelaide foi também a primeira dona do Chão de Estrelas, freqüentadíssimo pela boêmia nos anos 70, prá onde ia o Lupi (abandonando inclusive o Batelão e o sócio, brabo, Rubens Santos). Adelaide Dias, cinqüenta anos, dirige ainda hoje a sua casa e curte o orgulho maior de ter sido amiga e protegida do compositor que, freqüentando o seu bar, o recomendava para um público imenso. Conheceu Lupi em 1962, quando chegou a Porto Alegre vinda de Curitiba. Diz-se que o Lupi a batalhou por muito tempo e - diz-se também que essa ele perdeu. "*

Para Adelaide, Lupicínio teria composto *Dona de bar*.

*Se for para chorar  
Se for para sofrer  
Ver meu sonho tão lindo caindo  
Querendo morrer...  
Se for para chorar  
Se for para sofrer  
Eu não vou entrar mais neste bar  
Vou deixar de beber*

*Eu não vou, eu não vou  
Porque os olhos da dona depois não me deixam sair  
Se eu preciso ir prá casa mais cedo  
Sei que vou chorar  
Passo as noites rolando na cama e não posso dormir  
Seus cabelos compridos de longe  
Ficam a me acenar  
Prá voltar em seu bar e beber uma nova ilusão  
Assistir os fregueses ao entrar e sair lhe beijar  
E voltar prá casa brigando com o meu coração*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

A respeito da amizade e admiração que Lupicínio tinha pela proprietária do *Adelaid's Bar*, é oportuno mencionar a interpretação que JARDIM(1991:212) elaborou ao contemporizar as mulheres dentro dos bares. Ao referir-se especificamente às mulheres donas de um bar, declara:

*"Uma mulher dona de bar é vista, por exemplo, como de uma outra qualidade. Ela é considerada uma **mulher forte**, na medida em que assume algumas das atribuições consideradas masculinas. É ela quem media conflitos entre os homens que freqüentam os bares, ou que lida e serve as bebidas."*

Ao longo de 1963, Lupicínio passou a assinar a coluna *Roteiro de um Boêmio*, no jornal *Última Hora*. Nesta coluna apresentava suas músicas, comentando como haviam surgido, junto a outros relatos sobre a sua vida e experiências pessoais. A coluna permanece apenas durante este ano, sendo interrompida sem maiores justificativas.

Percebe-se, nestas crônicas, um profundo sentimento de abandono e saudade dos tempos passados. Amigos que já não existem são citados. Reclama o pouco reconhecimento recebido enquanto compositor. Enfim, num clima de descontração, como procura levar os textos, transparece a amargura relacionada ao seu momento de vida, aliada a uma grande dose de nostalgia.

Lupicínio percebe, naquele momento, que o mundo que conhecera até então chegava ao fim. Num dos textos, faz uma referência explícita à Ilhota, como um local em pedaços, a exemplo da própria vivência desfeita do compositor.

*"Quase todos os leitores devem conhecer a Ilhota. Por isso sabem que ali, durante muitos anos, foi o ponto de reunião de bons músicos e das melhores cabrochas da cidade. Passando um dia destes por suas ruínas foi que me lembrei do samba que compus (...)."*  
(*Roteiro de um Boêmio*, 21/9/63, p.14)

A infelicidade que estas perdas causavam a Lupicínio não escapava aos olhos de seus amigos.

*"Abraão Lerrer - Dez anos depois da morte, o que eu lamento é que o Lupicínio não esteja assistindo a esse sucesso que faz hoje.*  
*ZH - Quer dizer que em sua época, ele não fazia tanto sucesso?*  
*Abraão - Não, aqui na terra que ele tanto adorava, que era Porto Alegre, ele não era reconhecido como merecia. Essa era uma mágoa que ele tinha. Quantas vezes me perguntaram: 'O que tu queres com esse negro vagabundo?' Eu cansei de ouvir isso. Muito pouca gente aqui valorizava efetivamente Lupicínio Rodrigues, e a verdade é que inclusive a imprensa só foi cultuá-lo a partir do segundo dia de sua morte.*

*Santana - Eu só não quero fazer uma injustiça: o Noel Rosa também só foi cultuado depois de morto. Isso acontece com todas as pessoas.*

*Abraão - Lupicínio foi um injustiçado aqui em Porto Alegre. Eu, o Johnson e ele nos encontrávamos todos os dias, e ele não tinha nenhum séquito na época.*

*ZH - E será que ele gostaria de ter um séquito?*

*Abraão - Não sei, ele era muito humilde. Mas adorava Porto Alegre, não saía daqui, apesar das injustiças. Talvez seja porque ele gostava de sofrer..."*

*(Zero Hora, 26/8/84)*

O preconceito que enfrentava na cidade, não o afetava mais que o descrédito que recebia. Os depoimentos colhidos nesta dissertação, são quase unânimes em afirmar que o reconhecimento do compositor se deu de fora prá dentro do Estado. Zilá Machado argumenta que Lupicínio era absolutamente venerado no Rio de Janeiro, onde tinha sempre lugar certo para estar, sendo muito bem recebido. De certa maneira, isto justifica as inúmeras viagens que fazia a esta cidade, compensando a desatenção que lhe apresentava Porto Alegre.

Reafirmando esta idéia, aconteceu em 1964, a gravação de um programa para a televisão, realizado junto a Bibi Ferreira, intitulado "Brasil-64". Neste programa foi feita uma simulação de serenata, na Rua da Praia. Tratava-se de um especial para a TV Excelsior de São Paulo, que contou com a colaboração da TV Gaúcha, junto ao seu *cast* musical. Novamente o reconhecimento vinha de fora.<sup>112</sup>

O próprio Lupicínio se encarrega de contar como a cidade recebia calorosamente aos nomes ilustres da música nacional, omitindo a participação dos músicos locais. Ironicamente faz referência ao mesmo programa, apresentado por Bibi Ferreira, do qual ele próprio será figura central no ano seguinte.

*"Porto Alegre esta semana esteve de parabéns. Foram tantas as visitas ilustres que tivemos no rádio e na televisão, que parecíamos que estávamos no Rio ou em São Paulo. Tivemos não só grandes cantores e artistas de outros gêneros como também a fina flor dos compositores brasileiros. Não vou citar todos porque o número é muito grande, mas basta falar em Herivelto Martins, Marino Pinto, Dorival Caymmi, Henrique de Almeida, José Roy, Newton Teixeira e outros deste quilate, que aqui estiveram nos visitando, para ver como fomos honrados com tantos nomes de projeção no cenário nacional.*

*Na televisão, tivemos nada menos do que o elenco maravilhoso do maior programa de televisão paulista, que é o 'Brasil 63'. Foi um pena Bibi Ferreira não ter esperado a hora do espetáculo, resolvendo fazer o seu "show" a parte do hotel, para um número muito pequeno do seu grande público. Mas isto foi bem, porque assim deu oportunidade para os novos,*

---

112 *Última Hora, 18/4/64, página central (4 e 5).*

*e mais uma vez ficou provado, que por falta de um soldado não se perde a guerra, pois os artistas que nos visitaram, embora com um novo comandante, não deixaram de proporcionar um grande espetáculo. Damos por isto parabéns à direção do 'Canal 12', pois bem que estávamos precisando de um pouco de sangue novo nas nossas emissoras. Esperamos que essas grandes realizações continuem.*

*Só uma coisa destoou: foi a reclamação dos meus colegas compositores, os quais disseram que quando cantavam suas músicas, muitas pessoas que os ouviam nunca sabiam que eram eles os autores das mesmas. Isto ocorre porque os nossos locutores ainda não acostumaram a citar o nome dos autores quando apresentam uma música, uma peça ou mesmo um rádio-teatro. Por isto, venho pedir aos Diretores de Rádios, através de minha coluna, para que intercedam no sentido de que os autores tenham seus nomes anunciados junto com suas obras, para que os mesmos recebam os aplausos que tanto merecem, ao mesmo tempo que estaria sendo cumprida a portaria n. 21.111, do Ministério da Viação."*

*(Roteiro de um Boêmio, Última Hora, 1/6/63)*

Bastante representativa desta fase de melancolia, que atravessava o compositor, é o samba *Quarenta anos*, feito em parceria com Rubens Santos.

*Eu já fiz quarenta anos  
Já não sou moço nem bonito como tu  
Minha cara não ajuda mais  
Mas eu guardei uma nota no baú*

*Dinheiro é cara de homem  
Prá coração de mulher  
Quem tem dinheiro no bolso  
Consegue tudo o que quer  
Tu com essa cara bonita  
Vai ter que me desculpar  
Mas o dono da boate  
Não vai te deixar entrar  
(Chega prá lá!)*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

Fruto do sofrimento do poeta, esquecido da alegria de outrora, surgiu uma de suas composições mais nostálgicas, *Rosário de esperança*.

*Eu fui convidado por alguns amigos  
Prá ir a uma festa beber e cantar  
Peguei a viola, afinei a garganta  
E até pus a manta prá me agasalhar  
E fiz um convite prá Dona Alegria  
Melhor companhia prá festa não há*

*Mas eu não sabia, digo com franqueza  
Que a Dona Tristeza morava por lá*

*Levei um rosário feito de esperança  
Prá aquela festança que fui convidado  
Cheguei satisfeito, alegria no peito  
Sorriso na boca, viola do lado...  
Mas vi com surpresa na primeira mesa  
Sentada com outro a mulher que eu amei  
Voltei desolado, viola de lado  
Não bebi, nem cantei*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

O final da década se aproxima, e Lupicínio continua sua ronda na noite da cidade. Em 1967, talvez tentando sair deste obscurantismo, inscreveu-se no *II Festival Internacional da Canção*, com a música *No tempo da vovó*. Não levou nenhum prêmio. Retornou então, ao Rio de Janeiro, reviu os amigos. Reafirmou seu valor numa série de shows bem sucedidos.<sup>113</sup> Ao final da temporada, retornou a Porto Alegre.

### **A redescoberta do poeta da Ilhota (1970-...)**

A partir do final da década de 60 as coisas começaram a mudar. Em 1968, Lupicínio é convidado a dar seu depoimento, a exemplo de outros grandes músicos populares brasileiros, ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Aparentemente a história da música popular passava a ganhar prestígio e referendava as novas canções que surgiam, em contraste com a grande influência estrangeira, principalmente norte-americana, que avassaladoramente entrava nas rádios, discos e emissoras de televisão.

1970 marca o ano da 1a. edição do *Nova história da MPB*, na qual Lupicínio tem direito a um volume. Tratava-se de uma publicação sobre a vida e obra de grandes nomes da Música Popular Brasileira, acompanhada de um disco, que refletia momentos distintos e significativos da produção destes músicos. Trazia, em seu texto, a assinatura de nomes importantes na crítica literária e musical, como Augusto de Campos.

---

113 GOULART, 1984: 95 e 96.

Reiniciavam as gravações e regravações das músicas de Lupi, apresentadas com uma nova roupagem, típica dos anos 70. Ainda no ano de 1970, *Os Almôndegas* regravaram *Amargo*.

No ano seguinte, 1971, uma surpresa. Num show antológico dos *Novos Baianos*, Gal, João Gilberto e Caetano cantam *Volta*.

*Quantas noites não durmo  
A rolar-me na cama  
A sentir tantas coisas  
Que a gente não pode explicar  
Quando ama!  
O calor das cobertas  
Não me aquece direito  
Não há nada no mundo  
Que possa afastar  
Esse frio do meu peito*

*Volta!  
Vem viver outra vez ao meu lado  
Eu não posso dormir sem teu braço  
Pois meu corpo está acostumado!*  
(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)

Neste mesmo ano, com o acontecimento da *I Califórnia da Canção Nativa*, Lupicínio reivindicava o lugar de pioneiro no regionalismo do Rio Grande do Sul, por músicas como *Amargo* e *Jardim da Saudade*. Novamente teve negado o reconhecimento. Numa participação no programa *Discorama*, de Osmar Meletti, na rádio Guaíba, quando acompanhava Jamelão em uma entrevista, Lupicínio desabafou novamente sua mágoa.

*"A última apresentação de Lupicínio, na Rádio Guaíba, foi a 17 de outubro de 72, no programa Discorama, de Osmar Meletti. Jamelão veio junto à Caldas Júnior, pois na época a gravadora Continental recém lançara 'Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues'. O cantor dizia então que 'o Lupi é o compositor da fossa e eu gosto da fossa, prova disso é que sempre dei preferência para o repertório de Lupicínio'. Os primeiros discos do elepê venderam rapidamente.*

*A única queixa de Lupicínio, segundo disse a Meletti, era a falta de programação ao vivo nas emissoras gaúchas, o que dificultava bastante o contato entre cantores e compositores. 'Por isso - dizia Lupi - é que aproveito todos os convites feitos pelas emissoras do Rio e São Paulo, e isso justifica minhas ausências prolongadas aqui'. Jamelão reforçando a opinião do compositor gaúcho, dizia que apenas Rio e São Paulo propiciavam esta oportunidade aos cantores, limitando-se os demais*



*estados a apresentações em clubes e boates. Aqui, a propósito, muita música espontânea e boêmia foi oferecida durante muitos anos pelas casas do próprio Lupicínio - o 'Clube dos Coroas', na Benjamin Constant, a partir de 1967, a 'Casa do Samba', na Praia de Belas, que incendiou há dois anos, e o 'Batelão', na Cristóvão Colombo. Como dizia Lupi, as finalidades de suas casas eram 'culturais, bebericais e culinárias - religião e política é proibido discutir'. (Folha da Tarde, 28/8/74, p. 43)*

Em 1973 um outro motivo para espanto no Sul: Lupicínio fez o show no *Teatro Opinião*, no Rio de Janeiro, seguido de uma entrevista ao *Pasquim*. A vanguarda rio-grandense não entendeu.

Novas regravações: Gal gravou *Volta*, Paulinho da Viola gravou *Nervos de aço*, e Gilberto Gil gravou *Esses moços*.<sup>114</sup>

O *Chão de Estrelas* foi palco de um encontro memorável em 1974. A "velha" e a "nova" bossa se encontram através de uma noitada: Lupicínio e Caetano Veloso entram a madrugada cantando juntos.<sup>115</sup>

Este foi um ano de grandes alegrias para o velho boêmio. Aos 59 anos pôde ouvir, gravada pelo mesmo Caetano, o "xote" *Felicidade*, que estourou como um sucesso nacional. A repercussão desta música em todo o Brasil, o que vinha a incluir o Rio Grande do Sul, não deixava dúvidas ao seu imenso talento. Foi como um pedido de desculpas que acontecera sua redescoberta tantos anos depois.

Lupicínio Rodrigues desenvolveu ainda uma última composição, *Coquetel de sofrimento*, antes de seguir para o hospital.

*Eu era uma pessoa boa  
Tão cheio de tranqüilidade  
Na minha vida só havia  
Alegria, poesia, amor, bondade  
Aí você apareceu  
E resolveu tornar-me assim  
Nesse pedaço de maldade  
Infelicidade e coisa ruim  
Junte todas lágrimas do mundo  
Faça um coquetel de sofrimentos  
Pense em todas as coisas que não prestam  
Que couberam no seu pensamento...  
Faça uma colar de sentimentos  
Ponha nele a mágoa mais doída  
Pense então em mim neste momento  
Que estarás pensando em minha vida!*

---

114 GOULART, 1984: 98.

115 GOULART, 1984:73.

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

Com esta canção despediu-se. Morreu a 27 de Agosto de 1974 em função de deficiências cardíacas. Segundo os amigos, "amou demais". Sua morte veio a mobilizar a família, que encontrava-se reunida no hospital e por ocasião do cerimonial fúnebre. Lá se achavam a esposa Cerenita, a filha Teresa, o filho Lupinho, os vários irmãos, Francisco, José, Robinson, Bolívar, Gerotildes e Honorina.<sup>116</sup>

Como um desagravo, a cidade ofereceu o estádio do Grêmio como local para o velório. Lupi foi sepultado no Cemitério João XXIII. A comoção é geral: família, amigos e um grande público reunido numa única voz a cantar suas músicas como despedida.

1974 ainda vai ouvir Lupicínio. Elis Regina revela toda a saudade que fica do grande compositor e conterrâneo ao regravar *Cadeira vazia*.

*Entra meu amor, fica à vontade  
E diz com sinceridade  
O que desejas de mim  
Entra, podes entrar a casa é tua  
Já cansastes de viver na rua  
E que teus sonhos chegaram ao fim...  
Eu sofri demais quando partistes  
Passei tantas horas tristes  
Que nem devo lembrar esse dia  
Mas de uma coisa podes ter certeza  
Que teu lugar aqui na minha mesa  
Tua cadeira ainda está vazia...*

*Tu és a filha pródiga que volta  
Procurando em minha porta o que o mundo não te deu  
E faz de conta que sou teu paizinho  
Que tanto tempo aqui ficou sozinho  
A esperar por um carinho teu...  
Voltastes, estás bem, estou contente  
Só me encontrastes muito diferente  
Vou te falar de todo o coração...  
Não te darei carinho nem afeto  
Mas prá te abrigar podes ocupar meu teto  
Prá te alimentar podes comer meu pão.*

*(Levantamento feito pelo pesquisador Roberto Campos)*

A escolha refletiu um sentimento geral da cidade. Os bares, botecos, restaurantes, ficaram vazios sem Lupi. Esta cadeira nunca mais seria ocupada.

---

<sup>116</sup> Zero Hora, 28/8/74, página central.

Com a morte de Lupicínio Rodrigues desaparecia uma parte da história da cidade. Com ele desaparecia também parte da história de um pedaço da cidade.

No ano seguinte a sua morte, 1975, a Prefeitura de Porto Alegre deu início ao Projeto Renascença. Ironicamente, apesar do nome, este projeto desfechou o golpe de misericórdia ao que restava ainda da antiga Ilhota. Os remanescentes daquela população foram, então, definitivamente conduzidos a outras áreas da cidade.<sup>117</sup> Restaram apenas os depoimentos daqueles que foram transferidos sob o *slogan* "Remover para Promover".

*"Nós estávamos lá na Ilhota, lá perto da Praça Garibaldi, do Centro (...) Foi de lá que eles nos trouxeram nessa época. Chegaram aqui, nos largaram e depois de duas semanas eles vieram para levantar a casinha. Nós estávamos numa barraquinha e nós viemos num caminhão da prefeitura (...) Eles avisaram que todos viriam para cá e quando nós viemos, eles chegaram (...) disseram que nós éramos obrigados a vir porque tinham que entregar as terras para fazerem escritórios (...) No começo, quando eu vim para cá, eu ia trabalhar, me sentava na Praça Garibaldi e ali eu chorava que nem sei, para não vir embora para casa (...)."*

*Maria Eloirdes da Rosa  
(Memória dos Bairros - Restinga, 1990)*

Desaparecia uma época, um homem e sua comunidade. Ficou o símbolo, o mito. Da Ilhota só se ouviu falar. Do homem ficaram as canções e a homenagem onde não mais existia seu local de nascimento, sua origem. Sobre as ruínas da Ilhota ergueu-se um centro cultural com seu nome e imagem.<sup>118</sup> Foi-se o homem, o sujeito destituído das relações que o formaram. Foi-se a cidade que conheceu. Ficou o mito e a nova cidade.

Após a morte de Lupicínio sucederam-se diversas homenagens ano a ano que podem ser constatadas pela grande quantidade de matérias que compõem os jornais que as noticiavam. Diversas manifestações de apreço por sua pessoa e obra evidenciaram-se de parte dos amigos, preocupados em não deixar esquecer o

---

<sup>117</sup> Entre os bairros que "acolheram" as populações deslocadas pelo poder público nesta época encontra-se a Restinga. Para lá foram muitas famílias da Ilhota, ou o pedaço de terra que ainda era chamado assim, visto a descaracterização desta comunidade ao longo dos anos.

Um levantamento histórico sobre a memória dos bairros de Porto Alegre, feito pela SMC/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, aponta entre as razões para o problema da sub-habitação na cidade, em especial na Ilhota, o crescente êxodo rural que se verificou entre as décadas de 1940 e 50. Desta forma, o deslocamento destas populações foi justificado, mas não foi a solução do problema a que se destinara.(Memória dos bairros. Restinga, 1990.)

De qualquer maneira, a Ilhota enquanto comunidade negra constituída historicamente entre o século XIX e XX não existia mais. O testemunho de Zeli de Oliveira Barbosa, sobre a Ilhota que conheceu na década de 70 não deixa sombras de dúvida quanto ao desaparecimento daquela comunidade.(BARBOSA, 1993.)

<sup>118</sup> Centro Municipal de Cultura e Lazer Lupicínio Rodrigues.

compositor. A biografia de Demóstenes Gonzalez é um exemplo desta lembrança e dedicação de muitos de seus companheiros de boêmia. Shows foram e continuam sendo realizados à sua memória. O filho Lupinho empenha-se nesta tarefa, responsabilizando-se por várias atividades comemorativas dos aniversários de nascimento e morte de Lupi. A "Semana Lupicínio Rodrigues", realizada todos os anos no mês de Setembro, no centro da cidade, é um exemplo desta mobilização.<sup>119</sup>

A lembrança do compositor Lupicínio Rodrigues permaneceu à custa da atenção de seus muitos admiradores. As regravações se sucederam e não deixaram se perder o talento de Lupi. A intensidade de emoção e vida que brotou de suas músicas não permitiria que o compositor fosse esquecido.

*"Quase todo o mundo caracteriza o Boêmio como um indivíduo sem caráter, que não trabalha, que vive a cometer desajustes, ou mais comumente: um vagabundo. Ser boêmio não é nada disto. O boêmio, em princípio, é um notívago(sic), depois um poeta, um amoroso, um admirador das serestas e é, realmente, um companheiro da lua."*<sup>120</sup>

*Lupicínio Rodrigues (1914-1974)*

---

<sup>119</sup> Entre setembro de 1994 a setembro de 1995 foi instituído pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul o Ano Lupicínio Rodrigues, em comemoração aos 80 anos que faria o compositor. É destinado a manifestações culturais diversas em homenagem à memória de Lupicínio Rodrigues.

<sup>120</sup> Roteiro de um Boêmio, *Última Hora*, 9/2/63)

## SEGUNDA PARTE

### A MÚSICA NA VISÃO DOS SUJEITOS E NA CONSTRUÇÃO DO SEU COTIDIANO

#### A trajetória dos entrevistados

*"Não existe somente a música dos músicos. A criança é embalada docemente pelas canções de sua ama de leite. Ela repete mais tarde os refrões que seus pais cantarolam junto dela.*

*Há canções de roda, como há cantigas de trabalho. Nas ruas das grandes cidades, as cantigas populares correm de boca em boca, reproduzidas outrora pelos realejos, hoje pelos megafones. As melopéias dos comerciantes ambulantes, as canções que acompanham as danças enchem o ar de sons e de acordes. Não é necessário que os homens tenham aprendido música para que guardem a lembrança de certas canções e de certas melodias."*

*(Maurice Halbwachs, 1990:172)*

Nesta segunda parte da dissertação encontram-se descritos alguns trechos dos depoimentos colhidos ao longo da pesquisa. A condução das entrevistas previa o encaminhamento de questões que possibilitassem perceber o envolvimento de cada depoente com a música, ressaltando a importância que esta atividade veio a desempenhar na relação cotidiana dos entrevistados.

Foi realizado um recorte destes depoimentos, destacando-se deles questões que envolviam a trajetória da própria família do entrevistado, sua escolaridade e formação musical, o envolvimento com a atividade musical e/ou outras ocupações, o encontro com Lupicínio Rodrigues. Neste sentido, os relatos de vida de cada um dos depoentes não foram tratados com meras fontes de informação, mas fazem parte da construção deste trabalho. São resultado da interferência direta das questões da pesquisa, assim como foram apresentado no texto sob a mesma ótica em que se desenvolveu a biografia de Lupicínio Rodrigues.

Pretende-se demonstrar, através destes depoimentos, a proximidade que existia entre a experiência de vida dos entrevistados e de Lupicínio Rodrigues. Através destas descrições é possível compreender as possibilidades que se abriram ao compositor, as

múltiplas relações que estabeleceu, a compreensão de muitos aspectos de sua vida. Percebe-se, contrapondo e aproximando os depoimentos, as várias maneiras de encarar a realidade social, entre semelhanças e diferenças que a mesma produz. Ainda assim definiram-se enquanto grupo, pois através de sua atuação num determinado contexto, construíram-se como sujeitos, frente a perspectivas semelhantes.

### **Johnson**

Meu nome é Orlando Silva. O apelido "Johnson" surgiu porque fui "boxer", isso há muitos anos. Nós tínhamos um lutador americano que chamava-se "Jack Johnson" e numa disputa ele levou uma pancada e morreu. De forma que fiquei como Johnson E não saiu mais.

Maria Antônia da Silva foi minha mãe. Meu pai, Avelino dos Santos. Não lembro mais os nomes de meus avós. Não lembro daquela gente... A família era de Porto Alegre.

Nasci em 24 de Outubro de 1910, na Avenida Cauduro, em Porto Alegre. Meus irmãos eram Aristides e Maria Isabela. Eram mais velhos que eu.

Eu morei em tantos lugares! Morei na Cristóvão Colombo, na Comendador Coruja, ali onde tem a fábrica de cerveja. Muitos lugares morei em Porto Alegre. Não deixei Porto Alegre. Andei em alguns lugares do interior, como Pelotas, Rio Grande, em excursões de apresentação como músico. Tínhamos amigos no interior que vinham visitar a gente. E já nos levavam prá localidade que moravam. E a gente participava disso tudo. Rui Neto, já ouviu falar? O Netinho, não nos largava... Era um fazendeiro aí. Não lembro de que lugar. Filho da família Zeca Neto. A gente ía para a casa do Netinho.

Freqüentei a escola, mas gazeava muito. Tinha uma turma... Ao invés de ir prá escola, nós íamos prá um negócio de madeira que tinha na Voluntários da Pátria. Eu morava na Comendador Coruja, estudava num colégio perto. Aí tinha aquele negócio de madeira e nós íamos prá lá, a gurizada, brincar. Eu tinha uma raiva daquele colégio. Eu queria brincar com os amigos na praia... Um dia quase que um jacaré me pegou... Ficava próximo do rio, andávamos em cima daquelas madeiras... Esqueci o nome da escola. Sei que era na Voluntários da Pátria, numa esquina. Era um colégio grande. E do outro lado da rua tinha aquela serraria grande. Maravilhoso aquele tempo. Não dava muita bola para o ensino.

Trabalhei na Frederico Mentz, era uma fábrica, também ali. O meu irmão trabalhava lá e me levava prá trabalhar com ele. Ajudava meu irmão a carregar os trens. Era uma fábrica muito grande que tinha na Voluntários da Pátria. Toda espécie de material. Não recebia salário, apenas ajudava meu irmão. Era criança, recebia por fora. Os Mentz eram muito amigos, sabe. O filho do Mentz, aquele guri, era agarrado

comigo. Um rapazolinha. Esqueci o nome. Nos dávamos muito bem. Passava mais a vida na praia ali e na casa dele. Ajudava mais ou menos. Fazia miséria. Gente poderosa...

Não casei. Graças a Deus! Tive muitas amizades, sabe. Mas nunca me entusiasmei. Não tive filhos. Adorava demais a minha mãezinha. Vivi com minha mãe até quando ela disse adeus. Por isso eu deixei muita coisa, abandonei muita coisa. Não me importava com namoro, sabe. A única coisa errada que eu fiz na minha vida foi conseguir manter a minha vida solitária. Sem casamento. A falecida minha irmã fazia gosto que eu casasse. Casar nada! Não deu. Não saiu casamento. Sempre apareceu alguém, mas a gente controla muito, sabe. Eles me chamavam muito de "safadão". Mas, eu não era não. Se eu fosse safadão hoje 'tava casado, né?

Minha mãe era lavadeira. Lavava, e eu entregava as roupas. A família Parreira me queria muito bem, sabe. Chegava lá e entregava a roupa para a dona Alzira, que sempre tinha um presente para me entregar. Doutor Manoel Parreira foi lá em casa e disse "olha, esse guri agora tem que fazer alguma coisa, ô Maria". E minha mãe respondia, "o senhor é que sabe". Eu era muito bem quisto porque, graças a Deus, era bem educado. Tratava bem essa gente. Nossa Senhora! Cada vez que ía levar uma roupa lá, já vinha com um presentão prá gente.

Meu primeiro emprego mesmo foi no Mercado Público. Naquelas bancas. Numa daquelas fábricas. Minha mãe lavava roupa para uma família, dona de uma daquelas fábricas. De maneira que me levou prá lá e não me soltou mais. Na fábrica de Frederico Mentz. Quanto a profissão, além da fábrica, fui boxer. Havia boxe aqui, muitas lutas de boxe. Recebia alguma coisinha pelas lutas. Uns tostões. Mas depois que morreu Jack Johnson a mamãe pedia e chorava... Fiquei no boxe enquanto rapazola. Mas, quando morreu Jack Johnson mamãe ficou desesperada. Ela fez eu largar o boxe. Depois trabalhei na Secretaria de Educação. O Lupicínio trabalhava na faculdade de Direito e eu na Secretaria de Educação. Nos conhecemos e aí não acabou mais nossa amizade. Sempre juntos.

Nunca compus. Coisa interessante, nunca tive condições de compor. Executava o que era dos compositores. Eu conheci Lupicínio. Ficamos amigos. E ali veio aquela nossa vida até o adeus dele. Lancei quase que todas as músicas dele. Não tive parceria com o Lupicínio. Só lançava as músicas dele.

Eu era o *crooner* de uma orquestra que tinha aqui em Porto Alegre. Ingressei cedo na orquestra. Eles me procuraram. Nessa época eu já andava com o Lupicínio. Eu cantava em festinhas, em bares, nas rodas de amigos. Ficávamos nos divertindo. Aqui tinha o Salão Rui Barbosa, onde davam bailes. E eu fazia parte da orquestra. Era eu, Pedro Raimundo... Eram todos os irmãos lá... Grande musicista! Era uma orquestra muito boa. Trabalhávamos muito em bailes e outras festas.

Andávamos muito. Por toda a cidade. Muitos lugares. Colônia Africana então... A Colônia Africana era uma zona onde tinha lá um cara que mandava. Um capitão não sei do que... Coronel Farula! O famoso Coronel Farula! Ele não era dono das terras, era quem comandava aquela zona, mandava lá. Esse velho gostava da gente que era um assunto sério. Nós não saíamos daquela zona, né. Os que viviam lá era tudo misturado. Negros, brancos... Lá não tinha preto nem branco. O pessoal era muito unido, sabe. Depois tinha uma grande sociedade bailante ali. Também fazia parte, né. Eu era o crooner da orquestra. Naquele tempo eu já cantava.

A gente andava em tudo que era lugar. Eu gostava muito de passear. O Lupicínio já era famoso nessa época. E eu estava no mesmo estilo dele.

Não toquei nenhum instrumento. Nem Lupicínio. Não tive qualquer estudo dentro da música. Sempre de ouvido. Os irmãos Ruschell, uma família grande que tinha aí, eram de televisão, eram de tudo... Eles me queriam muito bem.

Nós fomos dois amigos muito ligados. Unha e carne como se dizia. De forma que o Lupicínio quando estava inspirado e dizia "meu camarada, fiz mais uma porcariuzinha aqui". E ele cantava prá mim. Já lançava na Gaúcha, naquela época. Estourava. Eu era contratado pela Gaúcha. Eu cantava Lupicínio e cantava diversos compositores. Tinha a liberdade de chegar e lançar a música. Ao vivo, direto da rádio. Com orquestração da própria rádio. Naquela época nós tínhamos lá um conjunto, o Piratini. Bem conhecido pelo nome. Foi muito famoso. Eu cantava junto ao Piratini e outros conjuntos. A rádio Gaúcha marcou época. Tinha muitos amigos. Incríveis. A Gaúcha era um colosso! Me consideram o "lançador de Lupicínio". Porque o Lupicínio fazia uma música e dizia "olha aqui meu camarada". Eu já no outro dia, lançava na rádio. Trabalhei na Gaúcha e na Farroupilha. Naquela foto eu estou cantando na Farroupilha. Sabe o que é rádio, né. Tinha gente bacana. Era uma turma muito grande de cantar. Depois uns amigos daqueles, de laço...

Tinha uma cantora muito minha amiga. Do tempo da Farroupilha. Esqueci o nome dela. Como cantava... Gostava de cantar. Eram homens e mulheres. Eram cantores, sem diferenças de salário por serem homens ou mulheres. Não tenho em mente o nome delas todas. Nós tivemos cantoras aqui que era uma coisa louca. Essas mulherezinhas cantavam, sabe. E eram bonitas! Lindas! Cantou em rádio já está no cartaz. Não existia preconceito porque elas criavam seu nome. Daqui a pouco aparecia uma cantora aí... A Farroupilha ou a Difusora, seja qual for a emissora, já caçava ela e levava prá lá. Já era um sucesso da rádio. A emissora tal lançava fulana, a outra lançava siclana... E os caras 'tavam aparecendo. Inclusive gente de posição, sabe. Gente rica. Mas, eles queriam aparecer. Queriam cantar. Davam uma chance, se iam

Não cheguei a gravar disco. Não me importava muito com isso. Eu gostava mais de chegar... Visitas que a gente fazia nas casas. Levávamos os violões, tudo... As famílias conhecidas... Nós íamos lá cantar prá eles... Faziam comidas, coisas boas.



Uma vida assim eu acho uma beleza! Esses encontros... Antigamente as famílias faziam muita festa.

Trabalhei na SBACEM(Sociedade Brasileira de Compositores e Escritores de Música). Aquela SBACEM me explorava muito. Fazia fiscalização. Todas as casas musicais noturnas tinham que pagar direitos autorais. E eu era da parte de fiscalização. O Lupicínio era o representante, o presidente, dos direitos autorais. Eu era o auxiliar e tinha mais o Altamiro de Souza. Ganhávamos por esta fiscalização. Éramos gratificados, constando como atividade na carteira de trabalho. O Lupicínio era o "dono do campinho".

Não fui sócio ou proprietário de nenhuma casa noturna, nem em companhia de Lupicínio. Nas casas que Lupicínio abriu com Rubens Santos, freqüentava. Ía lá, as famílias pediam... A gente ía. Tinha que largar uma cantadazinha. Visitava apenas, não atuava como profissional. Aceitava um whisquezinho.

Mas, eu vivi muito bem. Muita amizade. Os judeus são meus amigos prá chuchu. Perdi há pouco um grande amigo. Dono da Casa Lú, Abraão Lerrer. Não faz muito tempo. Não sofri nenhum tipo de discriminação. Nem por ser boêmio, nem pela cor da pele. Minha mãe também nunca se queixou. Ela se dava com aqueles judeus todos, da Avenida Cauduro.

Continuo cantando, no barzinho da esquina. Tenho que cantar, porque não me deixam... Todas as quartas-feiras fazemos reuniões e dê-lhe chorinho. Também no Glória.<sup>121</sup> Sem remuneração, apenas pelo prazer. Canto sempre. Porque não me deixam parar. Eu adoro a música. Depois, me habituei a cantar e aí não teve mais jeito.

Por que cuidar da voz? A voz é uma só. O fumo não tem nada a ver com a voz... Todo cantor tem uma maneira de cantar e aquela vozinha não perde. Fumo desde rapaz. Não sou muito alcoólico. Desde muito que eu bebo, né. É muito difícil eu beber, sabe. Mas, as vezes numa roda de amigos, a gente não pode dizer não. Não gosto muito de cerveja. Um wiskizinho, uma coisa assim... Leve, sabe. Isso eu tomo, sabe. Não me faz mal não. A única coisa que pode me fazer mal é esse cara aqui (referindo-se ao cigarro). Esse me persegue. Mas, não fumo muito.

Se eu me dedicasse só à música podia viver com esta atividade. Sempre aparecia um dinheirinho. Sou aposentado apenas pela Secretaria de Educação. Não recebo nenhum direito autoral ou qualquer outro rendimento relacionado à música. Mas eu sou muito bem aposentado.

Eu era funcionário da Secretaria de Educação, numa função administrativa. Estive ali toda a vida. A Secretaria eu adorava. Tinha amigos incríveis. Tinha a Doutora Diná, advogada, que todo dia tinha uma safadeza para me contar. Não trabalhava oito horas.

---

121 Glória Tennis Clube em Porto Alegre.

E de noite, saía para a boêmia, como se diz. A rádio tinha seu horário e dava tempo para fazer tudo. Cantava à noite na Gaúcha.

A maior parte dos bairros que freqüentávamos (eu e Lupicínio), em Porto Alegre, eram de amigos. Ali no Mercado Público, tinha uns três ou quatro bares. Nós não saíamos de lá. Nossa vida era fora do comum. Tínhamos muita amizade. Lupicínio era um tipo muito simpático e, eu não deixava de ser simpático também. Tínhamos uma vida assim que... Nem gosto de me lembrar. Dá vontade de chorar.122

### **Rubens Santos**

Meu nome é Rubens José dos Santos.

Meus pais são Maria José da Silva e José dos Santos. Tive sete irmãos. Cinco estão vivos. E, um deles é cantor aqui no Rio Grande do Sul, que é o Sérgio Dias. Na minha opinião é um dos maiores cantores do Rio Grande do Sul. Outra coisa, eu não sou gaúcho, sou carioca. Estou aqui há quarenta e tantos anos.

Nasci no Rio de Janeiro, na Baixada Fluminense. Só que naquela época a Baixada Fluminense não tinha problema nenhum, nem perigo nenhum. Aliás, como o Brasil. O mundo todo 'tá bem diferente. Eu sinto que estou vivendo num mundo diferente. O mundo de atualmente não é o mundo de minha época, de jeito nenhum. O modo de viver... Naquela época ninguém sabia o que era assalto, 'tá compreendendo. Ninguém sabia o que era seqüestro... O primeiro seqüestro que tive notícia, que abalou o mundo, foi o do filho do Lindenberg. O americano aquele, que eles mataram. Até aí nunca ninguém tinha ouvido aqui, falar sobre seqüestro.

Não lembro quando vim prá cá... Aos quarenta e poucos anos... Quarenta e cinco... Eu tenho um álbum que 'tá no Rio... Ficou lá prá ver o negócio da minha aposentadoria, que eu nunca liguei prá o negócio da minha aposentadoria, né. Ali tem tudo. Recortes de jornais, tudo direitinho. Assim de memória não guardo. Já 'tou começando a esquecer. 'Tou com todos os sintomas de velho já. Quer dizer, é claro que já estou velho. O sujeito quando fica velho, o resultado é que ele escuta pouco. Ele começa a perder a audição, começa a perder a visão, 'ta compreendendo? E, começa a perder a memória. Apesar que comigo isso está sendo de acordo com a idade que tenho. Eu nasci em 5 de Dezembro de 1911 e fui registrado em 5 de Dezembro de 1921. Dez anos depois.

Minha mãe veio de Minas e tudo... Eu sou bisneto de escravos. A minha avó foi escrava. Minha bisavó foi escrava. Meu avô, não. A minha bisavó foi escrava e veio da África ainda. Veio de Angola. Tanto que eu quando fui em Minas prá visitar minha avó, ela conversava comigo... Ela entendia o que eu falava, mas eu não entendia o que

ela falava. Então eu dizia para o meu avô, "meu vô vem cá, eu não entendo o que a vovó fala". E ele entendia. Ela veio de lá prá cá. Ela conviveu no meio dos escravos, nenhum deles falava o português. Falavam aqueles dialetos deles. E assim ela continuou... Ela entendia bem o que se falava com ela. Mas ela não fez questão de aprender o português não, sabe. Morreu com 126 anos. E trabalhando sempre. Ela fazia comida pros porcos.

Eu fui criado na Baixada Fluminense. Num local chamado São João de Meriti, na Vila Rosali. É o local considerado, atualmente, de maior densidade de delinqüência... Parece mentira! Na minha época não. Não tinha nada mesmo. A pessoa podia sair... Andar na rua sozinho de noite. As únicas brigas que existiam naquela época, mas assim mesmo brigas entre eles lá, uma espécie de gangue como as de hoje... Era o jogo do bicho. Quer dizer, tinha os locais que os bicheiros ficavam e, não podiam ultrapassar o território do outro. Daquela época, morreu há pouco tempo o deputado Tenório Cavalcanti. Famoso... Eu era garoto... Ele era deputado e era dono do jogo do bicho naquela zona ali. Ninguém entrava. Nem polícia, nem coisa nenhuma. Ele que mandava... Era deputado naquela época, né. Se não me engano era da UDN, não sei... Foi o homem que mais escapou da morte. Ele não tinha que morrer mesmo porque ele sofreu mais de trinta ou quarenta tentativas de morte. Por isso que ele andava armado com metralhadora. A famosa "Lurdinha". Andava com uma metralhadora embaixo do, de um casaco grande que ele tinha, né. Ele levou cento e tantos tiros. Tinha o corpo todo marcado. Não morria porque Deus não quis. Morreu já de idade, ficou velho. E tinha uma coisa com ele, o sujeito que tentava matar ele, se não matasse, já sabia que ia morrer.

Da minha infância, eu me lembro que, foi naquela época, a Peste Negra Espanhola... No Rio morria gente... Incrível! E eu fui vacinado. Mamãe ficou ruim. Quase que foi, mas não foi. O resultado: eu acho que eu 'tou vivendo esse tempo todo porque eu trabalhava numa espécie de voluntário, por minha conta, nas casas. Via se tinha comida, se tinha água... As vezes tinha pessoa morta, né. E a gente pegava, arrumava um pano branco na porta. Quando vinha o caminhão... Quando deu, quando veio essa peste que matou um bocado de gente, não tinha enterro. O enterro era feito em caminhões. O caminhão vinha, chegava... Atualmente, igual ao caminhão de lixo, né. Apanhava assim, jogava em cima do caminhão. Todo mundo era enterrado em valas. Uma coisa incrível, né. E eu trabalhei muito naquela época. Por causa disso o homem lá em cima 'tá me dando uma colher de chá. Eu 'tou vivendo de juros e correção monetária. Eu tinha mais ou menos dez anos. Era garoto, era pequeno. Já 'tava de voluntário. Mamãe também. Essa é uma das coisas tristes. Mas fora disso não.

Trabalhei sempre. Desde cinco anos eu trabalhava. A gente morava no morro, depois viemos lá prá Tijuca. Agora o morro até que 'tá nesses noticiários, o morro do Borel. Eu morei lá. Naquela época não tinha fogão a gás. Então a gente ia buscar lenha

no mato, nas obras, prá vender. Eu nunca fui ocioso, compreendeu? Toda a vida trabalhei. O homem em geral vicia. Um vicia em fumar, outro vicia em beber. Eu nunca bebi, nem nunca fumei. Mas, eu fui acostumado a trabalhar desde pequeno, 'tá compreendendo? Então até hoje... Eu não sei ficar em casa... Eu faço tudo o que é meu. Por exemplo: eu lavo a minha roupa, eu cozinho. Faço tudo o que eu tenho prá fazer em casa e me sinto bem. Não gosto de luxo, gosto de conforto. Luxo não. Até hoje eu moro numa peça. Eu carrego água prá lá. Igual eu fazia no princípio da minha infância. Então eu me sinto bem. Eu não preciso mais fazer isso atualmente, mas eu me sinto bem fazendo isso. Não sei ficar em casa à toa, parado. Eu gosto de artesanato. Eu pinto também. Pintura abstrata. Eu tenho uns quadros lá, já fiz exposição. Vou fazer de novo.

A música sempre fez parte da minha vida, desde garoto. Tinham os regionais, aquelas primeiras escolas de samba pequenininhas. Eu puxava cuíca e cantava. E, a música mesmo, apareceu nos terreiros de macumba, de batuque. Eu que tirava ponto: "saravá ogô, saravá xangô". Cantava. Eu era o mais afinado e abria a boca sempre num tom certo. E quem cantava era eu, prá "baixar" os guias, pra "ir embora". Cantava prá "subir", 'tá compreendendo? E ali que eu comecei a cantar e todo mundo gostava. Eu vivi muitos anos no terreiro da dona Virgínia. Era eu que abria. Tinha aqueles que batem tambor... Eu só cantava. É que eu cantava num tom, ficava bom prá todo mundo e, era afinado. Agora se pedirem um "dó maior" ou um "ré maior" eu dou a tonalidade certinha. A voz tinha aquele diapason(sic)... Eu comecei a cantar mesmo, no duro, em terreiro de macumba.

Eu surgi em programas de calouros. Eu nunca tive padrinhos, né. Cantei com o regional do Jacó, o regional do Pixinguinha, o regional do Dante Santoro, que era gaúcho, com a orquestra do Radamés, na Rádio Nacional. Eu não posso me queixar da sorte porque eu sou uma dessas criaturas que conseguiu com sacrifício aquilo que queria. Eu gosto de cantar. Me sinto bem. Eu achei que o caminho melhor prá mim, mais fácil, seria cantando. Porque o artista, em geral, seja bom ou seja ruim, é olhado com bons olhos. Diferente da sociedade. A sociedade, por exemplo, ela pode ser racista, e o artista em geral eles não ligam. Eles não enxergam a cor do artista. Quando eu cheguei aqui no Rio Grande do Sul eu fiquei escandalizado com o racismo daqui. Mas o racismo do negro, não do branco. Os brancos 'tão cagando pros negros. Porque senão eles já tinham processado os negros. Movimento Negro! Porque Movimento Negro? A constituição nossa não admite isso. Se vocês fizessem um Movimento Branco eles abriam a boca, né? Mas, eles fazem o Movimento Negro. Aí você nota de que lado que está o racismo. Eu sou contra o racismo. Sou contra a violência.

Eu sou da época do Getúlio. Quando eu comecei a entender política... Minha mãe era cozinheira do secretário da agricultura, doutor Rubens Farrula. E ela ficou doente, não pôde ir. Era eu que ajudava ela. Eu sei cozinhar até hoje. Qual a minha surpresa

que naquele dia chegou o doutor Farrula com o Getúlio prá almoçar. Até pouco tempo, me roubaram, eu tinha uma nota de vinte mil réis que ele me deu. E era dinheiro! Guardei até pouco tempo. Tinha um cartão dele também.

Na minha vida eu cantei pro Getúlio, pro Juscelino, o Médici. O último presidente que eu cantei foi o Figueiredo, lá em Brasília, né. Quem me levou prá fazer um show lá foi o doutor Pratini de Moraes, muito meu amigo, meu fã.

Passei em todos os programas de calouro no Rio. Na época, como atualmente, sempre teve a panelinha. Naquela época se você tivesse valor, eles procuravam ofuscar, mas não era tanto não. Porque não tinham valores naquela época. Eram poucos. E a sociedade condenava muito os cantores de música popular. Por exemplo, o violão. Gente que andava tocando violão era vagabundo, era mal-visto. Quem abriu as portas do violão para a sociedade foi uma cantora, uma soprano, chamada Olga Prager Coelho. Ela cantava e tocava violão.

Passei no concurso mais duro de passar que era o do Ari Barroso. Ari Barroso tinha um programa de calouro... As notas lá eram de cinco a dez os que passavam. O Dante Santoro na Rádio Nacional, tinha o Silvino Neto, tinha o programa de calouro do doutor Paulo Roberto, na rádio Cruzeiro do Sul, rádio Ipanema... A rádio Ipanema eu cantei até, na época da guerra... A rádio Ipanema, o diretor de lá era o Ivo Ítalo, cantor de tango... Até disseram que mataram ele, pela quinta coluna... Aqueles negócios que tinham naquela época. Vi um filme em que apareceu uma cantora que passou comigo... Era Leonora Lamar, que foi Sereia de Copacabana naquela época. Ela venceu o "calouros". Não é que ela cantasse muito. É que ela era muito bonita. Ela 'tava no México, apareceu lá cantando num filme. Eu fiquei muito contente.

Então, eu passei em todos os programas de calouros. Todos sempre o primeiro prêmio. Eu tinha tanta certeza em mim que uns amigos meus, de infância, iam assistir o programa de calouro sem dinheiro. Apenas com o dinheiro da passagem de ida. E a volta ficava por conta do prêmio. Não tinha dúvida! E mesmo novinho, com dez, onze anos, participava dos programas de calouro dos "mafuá" (espécie de parques de diversão). Nesses parques, então, eu não perdi um. Quer dizer: não podia ser ruim! A gente tem que ter espírito crítico. Tanto que eu gosto de gravar minha voz... Quero ouvir de vez em quando. Gravo prá saber como é que está.

Eram programas com auditório. A televisão acabou com o auditório da rádio. A Rádio Nacional, no 21o., andar tinha um auditório que cabia mais de quinhentas pessoas. Tanto que quando terminavam os programas de auditório, faziam aquela fila prá pegar o elevador. Num dos programas, eu consegui nota dez, que era prá ganhar o prêmio. Foi a primeira vez que eu fiquei com medo. Achei que não iria ganhar. Vim cedo prá ensaiar. O único que ensaiou com o regional do Dante Santoro fui eu. Todo mundo era com orquestra, com pianista... E música popular brasileira não tinha, naquela época. Eram canções italianas, boleros, fox, essas coisas... O único que

ensaiou samba fui eu. Quando eu terminei de cantar eu vi os outros cantores cantando. E pensei, "hoje não tem prá mim". Então, terminei de cantar e corri prá pegar a fila do elevador. Dali a pouco veio um cara me procurando, no elevador, lá embaixo: eu tinha ganho o prêmio.

Eu era um guri de subúrbio, não tinha roupa prá vestir. Eu era moleque de subúrbio, trabalhava com entregas... Ia de macacão pro serviço, que era aquela moda, de tamanco... Não tinha roupa mesmo. No dia do programa arrumei lá um tênis. Cantei de tênis. Me deram o dinheiro do prêmio e comprei as coisas que faltavam prá casa, e o dinheiro acabou. O Vitor Costa era o diretor de lá (Rádio Nacional), me viu cantar. E, o prêmio incluía um contrato com a Rádio Nacional. E, eles não me contrataram. Então fui lá, porque eu era muito insistente e tinha um ouvido muito bom, pelo menos naquela época. Aí o diretor disse que eu cantava muito bem, mas não tinha roupa. Sabe lá o que é isso! E não me contrataram. Fiz ainda uma porção de programas. Cantei lá nos dias que não tinha auditório porque o dia que tinha auditório eles não me botavam prá cantar. Todo mundo lá cantava de smoking. Os cantores da Rádio Nacional daquela época eram: Francisco Alves, Orlando Silva, grandes cantores.

Cantei bastante no Rio. Fui corista no Cassino da Urca. Eu não entendo por que o cassino fechado no Brasil. Não tem lógica. É o país que mais se joga no mundo. É raspadinha, é loteria estadual... Por que não pode ter cassino? Comecei cantando em cassino e acho que vou terminar cantando em cassino. Não sou pessimista, sou otimista. Não sei quantos minutos eu vou durar ainda. Se até o final desta entrevista... Eu sou realista. Eu não tenho medo. Eu sei que o negócio é irreversível, mas eu vou sob protesto, né.

Trabalhei na estiva, carreguei sacos. Minha profissão de garoto, primeiro, foi fundidor. Fazia aquelas peças de ferro, de bronze, coisas assim. Foi minha primeira profissão. Não fui cozinheiro profissional, mas sei cozinhar bem. Sou famoso, pelo Clube dos Cozinheiros. Depois trabalhei numa oficina, colocando gás em geladeira. Gosto de agricultura e avicultura. Entendo bastante disso. Pretendo terminar meus dias com esta atividade. Sei como se planta, como se castra animais, sei fazer chocadeira elétrica, sei fazer criadeira. Sei enxertar planta. Sei a época que tem que plantar. Tudo isso eu entendo. Na vida a gente aprende uma porção de coisas. Nunca estive no colégio. Aprendi a ler sozinho. Tanto que prá ler sou bom, mas prá escrever, escrevo com uns defeitozinhos. É claro que as pessoas entendem o que eu estou escrevendo, né. Mas eu como pontuação, como uma porção de coisas. Mas meus versos são certos... Entendo bastante de História. Toda a vida gostei de ler. Adoro, adoro ler. Eu queria conhecer o Egito. Queria conhecer a Itália, o Oriente, aquelas coisas todas. Aqui mesmo, os incas, aquelas civilizações antigas porque eu sei bastante coisa sobre isso. Toltecas, aquelas coisas todas. Eu tenho um livro que foi escrito há uns cinquenta anos atrás. O nome do livro chama-se "Feitiços e Mistérios do Oriente". Esse livro, é

uma coisa curiosa... Diz que a nossa geração futura, a maioria ia ser andrógino. E 'tá acontecendo... Você sai na rua vê uma mulher, não sabe se é mulher ou homem. Está realmente acontecendo o que diz nesse livro. Eu achei isso curioso... Eu não tinha ligado uma coisa com a outra. Gosto de ler um livro, depois passa um tempo me esqueço, gosto de ler de novo. E me passou despercebido isso. Esse cantor, Michel Jackson, 'tá provando exatamente isso. Fazem publicidade disso e tem sempre os imitadores. Eu sou diplomado na melhor escola que existe que é a escola do mundo. No mundo você só aprende o que você quiser aprender. O que você não quiser aprender você não aprende. Mamãe dizia isso e, quando eu perguntava como era isso, dizia também "meu filho, o pior cego é aquele que não quer ver".

A minha entrada na música foi uma coisa curiosa. Eu trabalhava numa casa lá no Rio. Então eu ia nas casas, quando começaram a ser vendidos os rádios, colocar antena, fazer a instalação. Meu serviço era esse. E, eu fui fazer isso na casa de uma cantora chamada Heleninha Costa, no Cassino da Urca. Cheguei lá estavam ensaiando com a orquestra. Entrei pela janela e fiquei espiando. As *girls* tudo de perna de fora! Então entrou um cantor: Léo Albano. Uma pinta sensacional. Galã mesmo no duro. Mas de pouca voz. O meu aspecto perto dele... Mas eu pensei, cá com meus botões, "melhor do que esse cara eu canto". Ele 'tava cantando ali e eu chegava à conclusão: esse cara não passa num programa de calouros. Mas, era galã. Fui procurar o "chefe" do lugar, dizendo que tinha vontade de cantar. Me mandou falar com Vicente Paiva, que me experimentou junto ao piano para ver se eu cantava. Então eu fiquei ensaiando. E como o show estava agradando eu fiquei dois meses lá. Não tinha nem dinheiro prá passagem mais. Procurei novamente o patrão dizendo que não tinha dinheiro, que me mandou falar com o Paradela que me disse prá passar logo mais. Chegou de tarde, ele me deu uma quantidade de dinheiro que eu nunca tinha ganho na minha vida, pelos dois meses de trabalho. Aí voltei lá dizendo "seu Paradela, acho que houve um engano no pagamento". Ele me respondeu que não, "É que o senhor não está trabalhando, está só ensaiando, quando o senhor começar a trabalhar o senhor vai ganhar mais". Aí eu ajeitei a minha vida. Comprei smoking... O único problema é que uns anos depois fechou o cassino, né.

Eu era cantor extra lá do Cassino. Entrei prá escola de samba do Herivelto, cantava no Cassino, cantava na Rádio Nacional, cantava nos shows que ele fazia. E aí a minha vida melhorou bastante. No Cassino da Urca eu conheci o Herivelto, o Trio de Ouro, a Dalva de Oliveira. Depois cantei com todos os bons regionais que tinha no Rio. Cantei na Argentina e no Uruguai. Fui considerado um dos melhores cantores populares da América do Sul. Na Argentina tinha um jornal muito popular que disse assim: "extraordinário cantante popular Santos Rubens". Por tudo isto eu não posso me queixar da sorte.

Gravei a primeira vez, em São Paulo, na *Philips*. Briguei, porque naquela época tinha uma política de que se fosse cantor em São Paulo seu disco não entrava no Rio de jeito nenhum. E a *Philips* era Rio e São Paulo. Comecei a agradar em São Paulo e decidi ir ao Rio. Quando eu cheguei no Rio ninguém sabia quem era o seu Rubens Santos. Rádio nenhuma tinha o meu disco. Pedi a rescisão do contrato e saí da *Philips*.

Eu cheguei no Rio Grande do Sul vindo do Rio. Era um conjunto que se formou e que ia para Buenos Aires. Resultado: vim parar em Porto Alegre. Vim aqui de passagem... Quando cheguei aqui conheci Lupicínio. Eu já conhecia algumas músicas dele. Eu sabia que aqui no Rio Grande do Sul tinha um compositor do quilate dele e quis conhecer. Ficamos amigos. De noite eu trabalhava em casas noturnas aí. Ele me apresentou nessas casas todas. Voltei ao Rio várias vezes. E, no Rio de Janeiro, Lupicínio é considerado um gênio da Música Popular Brasileira. Sou parceiro dele numas quarenta músicas mais ou menos. E, quando eu cheguei lá no Rio, "Rubens Santos, parceiro de Lupicínio Rodrigues" foi um abre-te-sésamo. Então, quando eu vou ao Rio o pessoal não quer me deixar voltar.

O que tinha jeito naquela época, quando cheguei aqui, era a rádio-teatro. Inclusive era a Farroupilha que fazia as novelas. Nós temos grandes atores aí, que estiveram em novela, que eles levaram para o Rio depois. Nós temos, dos remanescentes, a Stelita Abel, na Rádio Globo. Ela é do tempo da rádio em Porto Alegre. E aí eu fiquei aqui. Fiquei com Lupicínio. Durante uns trinta ou quarenta anos nós fomos donos da noite aqui. Nós tínhamos casas noturnas. A única pessoa com quem ele brigava era comigo. A gente discutia porque a parte comercial era a minha e ele ficava na rua. Ele encontrava as "namoradinhas", chegava lá com o carro cheio, quatro ou cinco. Fazia a despesa e ninguém pagava. Eu achava ruim. Mas nós vivíamos muito bem.

Quando as casas foram abertas, não sei precisar... Mas digo a seqüência: a primeira foi o Vogue, na av. Farrapos, depois tivemos o Galpão do Lupe, depois Jardim da Saudade, lá no Ipanema, por pouco tempo, depois o Clube dos Cozinheiros, na rua Garibaldi, veio Casa de Samba n.1, Casa de Samba n.2, depois, a última casa que nós tivemos juntos, foi o Batelão, na Cristóvão Colombo. Essas casas sempre viviam cheias de gente. Todos os artistas que vinham do Rio ou São Paulo, para fazer shows, sempre procuravam essas casas... Porque o Lupe era uma atração. Apesar de nunca ter saído daqui. Ele nunca quis morar em São Paulo, no Rio. Ele não abandonou os "pagos", como ele dizia. Quando o Lupicínio ia lá, então eles faziam aquele ditado: "já que a montanha não vai a Maomé, Maomé vai à montanha". Como ele não ia ao Rio ou a São Paulo, ia só prá levar música, então eles vinham aqui procurá-lo. As casas abriam e fechavam por vários motivos. Às vezes era o aluguel. A vizinhança às vezes achava ruim o barulho. Mas, no mais, não tinha um motivo. Por exemplo, o Clube dos Cozinheiro, fechamos por causa da vizinhança. Reclamavam por causa das palmas, né. E, nós começamos a fazer uma palma assim: estalava só os dedos.



Nunca me casei porque eu acho o casamento uma coisa séria. Tem um ditado mineiro que diz "quem ama com fé, casado é". Não é um documento que você assina que vai fazer com que você vá gostar daquela pessoa toda vida, ou vai se apaixonar. Às vezes você quer se ver livre dela e ela de você e vem a papelada... Isso que eu acho bonito no moderno. Porque se o sujeito gostar de verdade mesmo, não tem problema, não tem fronteira. O único problema com a juventude é que eles são muito volúveis. É diferente do que era no nosso tempo. No nosso tempo a mulher casada ficava presa. Agora elas trabalham, não dependem do marido. Quando ele sai fora da linha, que não serve, elas dão um pontapé no traseiro e mandam ele andar. E vice-versa. Isso de que o sujeito deve casar, por causa desse negócio de bens... Nós vivemos num regime capitalista, né. Agora dizer que o casamento vai trazer amor, não. De jeito nenhum. Eu não acredito que a pessoa que gosta de alguém, arranje outra. Esse é o meu caso. Enquanto eu tive uma namorada, toda vida eu vivi com ela só. Lupicínio não. Lupicínio era uma pouca vergonha. Parecia um sultão. Devia ter nascido na Arábia Saudita. Eu toda vida fui *free-lancer*. Não sou machista. Sou ciumento. Não admito bola dividida. Aliás, eu acho que ninguém gosta.

Tenho um filho só. Se tem mais espalhado por aí eu não sei. Ele é um bom compositor, canta direitinho, mas não seguiu a carreira. Quero ver se gravo umas músicas dele. Mas, ele compõe muito. É muito inteligente prá fazer música. Ele fala só português, mas tem canção em italiano, outro bolero, em espanhol. Eu disse, "olha aqui, esse espanhol eu canto, mas esse italiano você faz uma versão prá português".

Existiam cantoras também. Mas, a maioria eram dançarinas que dançavam nas boates. Não nos fixávamos muito numa diferença entre as mulheres que víamos na noite em relação às demais. Antigamente, essas "garotas de programa", você via nas ruas e mesmo nas boates com mais recato do que essas garotas da sociedade. Esses beijos escandalosos de hoje, nem dentro da boate as mulheres não davam. Elas chegavam às vezes acompanhadas de um rapaz. Dançavam, bebiam, namoravam, conversavam. Quando desciam já estava o namorado lá embaixo esperando. Elas não saíam com ninguém.

Eu nunca bebi e nunca fumei. É raridade num meio de boêmia. Uma espécie de um fenômeno, porque todo boêmio, em geral, bebe e fuma. Aliás, naquela época quando começou a boêmia, não tinha, por exemplo, esse tóxico. Mas, o artista sempre gosta de cantar embalado.

Também fui fiscal da SBACEM(Sociedade Brasileira de Compositores e Escritores de Música), junto a Lupicínio, quando ele assumiu a representação dos direitos autorais aqui no Rio Grande do Sul. É impossível prá um sujeito que gosta de beber, chegar numa boate com música e não tomar alguma coisa. Então, ele sempre tomava. Eu não. Eu era só refrigerante. Isso é bom prá pegar mentiroso. No caso

daquelas pessoas que prá se fazerem lembrar, mencionam "cachaças que se tomava de madrugada".

Nunca estudei música. O único instrumento que eu toco é cuíca. Instrumento de "negrão".

Quando o Lupicínio morreu eu fui pro Rio e fiz um show. No Marapendi. Um lugar sensacional. Eu com as mulatas. Eu tinha um empresário. Como eu cantava samba, quem contratava tudo era ele. Depois ensaiava tudo direitinho. Então o Herivelto apareceu e foi aquela festa. Porque eu sou muito amigo do Herivelto e do Grande Otelo. Mas, amigo mesmo. Por exemplo, eu ia na casa do Herivelto e dormia lá. Na casa do Grande Otelo a mesma coisa. Então, o Herivelto chegou lá e viu as mulatas. As mulatas só com tapa-sexo. No nosso tempo, da escola de samba, a saia das mulatas vinham até o joelho e eram proibidas de rodar. Então ele falou, "ô Rubens, quando é que nós pensávamos que as mulatas iam ficar assim".<sup>123</sup>

### **Demosthenes Gonzalez**

Meu nome é Demosthenes Gonzalez. Demosthenes é com "th" e Gonzalez é com "z" no meio e "z" no fim. Nasci no dia 25 de Agosto de 1914. Na rua General Caldwell, em Porto Alegre. Bairro Menino Deus.

Primeiro eu estudei com meu pai. Era um advogado, e guerrilheiro. Ele tinha vindo de revoluções, de guerras... Era espanhol, natural da Andaluzia. O nome de meu pai era Filadélfio Ferreira Gonzalez. No espanhol, o sobrenome toponímico é o da mãe.

Minha mãe chamava-se Lourença Garcia Gonzalez. Era argentina, de Tucumán. Foi criada pelo governador de Tucumán, Vilarroel(sic). Ela era uma mulher muito culta e tocava piano. Era professora de piano, violino. Também professora de letras. Fora religiosa em Buenos Aires e saíra do convento para casar, muito jovem, com o artesão gráfico militar Pedro Bustamante, com quem teve seis filhos: Dalmira, Delícia, Delfino, Dorval, Dario e Délia. Exilado no Brasil, por auxílio político estratégico, o Capitão Bustamante morreu em 1914, na cidade de Dom Pedrito. Daí que sou o único filho do segundo matrimônio de mamãe. Caçula do Clã Gonzalez.

Minha irmã Délinha, a festejada Délia Gonzalez, era uma cantora de linda voz e a sua interpretação de "Rosa desfolhada", um sucesso em toda a cidade. Eu batucava no piano e pegava nas pernas das alunas da mamãe. E eram lindas! A Inezinha, Durvalina, a Teresa, que tinha olhos verdes... A cantora Perpétua. A Carmélia e tantas outras. Lembro que nossa casa vivia sempre cheia de gente, principalmente artistas: o maestro Otávio Dutra, o tenor Vesúvio, o Atanagildo Teixeira, que engolia sapos e

---

<sup>123</sup> Entrevistas realizadas nos dias 25 e 26/8/93.

comia pombos, o Gororó, o boxer Gastão Martins, o Davi Cunha, recentemente falecido, o Alexandre Radamés Gnattali, Carlos Baraldo, o conjunto dos irmãos Perroni, a dona Risalvina e a Rosinha, que também eram professoras de piano, as irmãs do Borbardeão, famoso músico da Brigada. E todas as noites havia sarau lá em casa. Davam grandes espetáculos. Alguns, chamados "festivais beneficentes", nos cinemas Tália, Avenida, Guarani e Colombo.

Essa irmã, Délia Gonzalez, era professora naquele tempo. Profissão brasileira... O homem tinha que ser advogado e a mulher professora. Entre meus irmãos, tinha um que cantava muito bem, mas como amador: Dario. Minha casa era casa de música, né. A casa de mamãe chamava-se "O Solar". Morava na General Caldwell, próximo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Num solar que havia pertencido à família Tubino.

Primeiro estudei em casa. Com quatro ou cinco anos eu já lia. Minha mãe assinava uns fascículos do *Correio do Povo* que tinha os livros do Vitor Hugo, Alexandre Dumas, o "Lar da Rainha", "Os Três Mosqueteiros", "Os Miseráveis"... Eu com quatro, cinco anos já lia isso. E lia em voz alta. Eu fiz o primário no Colégio Elementar Treze de Maio, que chamava-se Ganzo, na época. Por isso tem o Parque Ganzo ali, onde era o colégio, no Menino Deus, na Getúlio Vargas. A Getúlio Vargas naquele tempo se chamava Treze de Maio, e a rua onde eu nasci, General Caldwell, chamava-se Vinte e Quatro... Não sei Vinte e Quatro do que, mas era Vinte e Quatro.

Eu faço música desde pequenininho. Comecei fazendo versos com um senhor, que queria namorar uma viúva. E me pedia prá fazer versos prá ela. Eu fazia e ele mandava e acabou conquistando. Isso foi na Azenha. Eu tinha mais ou menos dez anos.

Então eu fiz o primário ali, depois fui fazer o ginásio no colégio Nossa Senhora das Dores. Depois eu fui prá São Paulo. Minha mãe morreu... Meu pai já tinha morrido na revolução de 23. Ele participou, ele era capitão, não é. Um dos líderes. Morreu num combate lá no Alegrete. Ibirapuitã, o combate que houve.

Aí eu fui prá São Paulo prá estudar Direito. Aí eu comecei a trabalhar em jornal de noite, como revisor de jornal. Fazia revisão prá ajudar nos estudos também, né. O *Correio Paulistano*, o *Diário de São Paulo*... Uma porção de jornais assim... Eu trabalhava e cursava a faculdade. Mas aí eu me enveredei pelo lado político. Preocupado com as inquietações do meu tempo. Não concluí o curso de Direito, fui até o terceiro ano apenas.

Então eu comecei a participar de todas as lutas políticas. Ingressei no Partido Comunista. Particpei ativamente da Juventude Comunista. Depois, fiz a campanha contra a entrega da mulher do Prestes, a Olga para a Gestapo. Por isso fui preso, torturado. Tirei uns cinco ou seis anos de cadeia. Lá na Ilha Grande. Hoje sou citado numa porção de livros aí. Tive a oportunidade de conviver com Carlos Marighela, Agildo Barata... O meu amigo Valverde e uma porção de líderes que foram heróis aqui, e depois foram prá Espanha, e foram heróis lá também. Meu codnome era

Teófilo, Téo. Porque eu gostava muito do Van Gogh, que tinha um irmão chamado Téo. Aí foi uma experiência dolorosa, sofrida. Mas, ao mesmo tempo super gratificante porque eu aprendi muita coisa. Acho que aprendi mais na cadeia do que na faculdade mesmo.

O Partido Comunista se dividia em células. Eu participava de uma célula, a "Noel Rosa". Era já o nome de um compositor. Eu sou citado num livro da vida dele. Neste trabalho conjugado entre as células eram feitas as pautas de ações. Pixar muros... Naquele tempo não se assaltava. Ainda não... Fazíamos comícios relâmpagos, nas portas de fábrica. Depois nos reuníamos para debater os problemas, os acontecimentos internacionais. Era uma luta e nós éramos militantes dessa luta. Soldados desse trabalho de catequização de pessoas. Fizemos a Revolução de 35. Revolução de "pão, terra e liberdade", chefiada por Luiz Carlos Prestes. Na Ilha Grande, inclusive, o diretor da prisão era um herói da Coluna, o Coronel Nestor Veríssimo da Fonseca. Tinham muitos guardas que eram ex-combatentes da Coluna Prestes. O Coronel Veríssimo era pitoresco. Os heróis da Revolução, que chamam hoje de Intentona... Não foi uma "intentona", foi uma revolução mesmo. O Benjamin Vargas, irmão de Getúlio, convidou o Coronel Veríssimo prá ser o diretor da Colônia de Dois Rios, que era o presídio da Ilha Grande, por ter sido um revolucionário. Ele foi falar com Getúlio e disse que só aceitava com a condição de levar oitenta homens dele, de sua confiança. Ele chegou lá e logo aboliu o uniforme "zebra". Era uma pessoa extraordinária!

Convivi com as maiores inteligências do país: Graciliano Ramos, Jorge Amado... Estivemos juntos, dividindo o mesmo cubículo. Ficávamos dois, três, quatro, na mesma cela. Aí tinha aquela vida... O Partido Comunista tinha uma organização chamada "Coletivo". Esse Coletivo era um verdadeiro regime socialista. Começa que dinheiro não circulava. A gente comprava as coisas todas... Por exemplo, eu não fazia, mas os presos faziam trabalho de coco. Serravam coco, arrumavam, faziam bolsas, faziam sapatos, faziam um artesanato maravilhoso. Vendiam aquilo. Aí o produto era prá material de higiene, coisas que a gente precisava. Era tudo dado.

E tinha a Universidade Popular, onde davam cursos... Eram professores universitários, muitos presos... Essa ditadura do Getúlio foi uma coisa pavorosa. O que eles mataram gente e prenderam... Então esses professores mantinham a Universidade Popular onde a gente estudava, dentro da prisão. A carceragem permitia. Lá na Ilha Grande nós tivemos um diretor que era muito bom. Era o Coronel Nestor Veríssimo da Fonseca. Tio do Érico Veríssimo. Ele até é personagem do livro "O Tempo e o Vento". Eu sabia o nome do personagem... O Coronel Nestor Veríssimo era um tipo folclórico, assim. Mas ele tinha um coração muito bom. Então, ele depois de um tempo até nos libertou. Deu a Ilha por *menáge*. As pessoas andavam pela ilha à vontade. Nadavam, jogavam futebol, pescavam, namoravam. As mulheres dos guardas, evidentemente.

Depois, lá de dentro da prisão mesmo, eu comecei a colaborar com uma porção de jornais e revistas. As revistas *Carioca*, *Vamos Ler*, *Noite Ilustrada*, porque eu tinha amigos e todo mundo quer ajudar preso político. Então eu comecei a escrever. Depois quando eu saí fui trabalhar no *A Noite*. Era o jornal mais importante na época. Tinha a revista semanal chamada *A Noite Ilustrada* e editava mais as revistas *Vamos ler* e *Carioca*. Eram revistas que hoje é como a *Veja*, *Isto É*... Aí eu comecei escrever. Ganhei um concurso de contos da Bahia, que era o maior da época, o mais famoso. Congregava o maior número de intelectuais. Aí um amigo meu fundou a *Revista do Rádio*. O Anselmo Domingos. E me convidou prá trabalhar. Então eu fui trabalhar na *Revista do Rádio*, onde apresentei o meio artístico. Eu fiz reportagens com quase todos os artistas da época, da década de 40. A *Revista do Rádio* permaneceu até 59, eu acho. Eu trabalhei nela durante todo este tempo. Inclusive eu vim prá Porto Alegre, fui correspondente aqui, diretor da sucursal. Eu trabalhava na Farroupilha e fui diretor da *Revista do Rádio* aqui. Tinha uma página inteira do Rio Grande do Sul, que era eu que escrevia. Muitos anos depois eu fiz o curso de jornalismo, no Colégio Carlos Laverneck, em Petrópolis. Naquele tempo não tinha curso de jornalismo. Em função da revista que eu voltei prá cá, exatamente. Eu vim organizar a sucursal aqui, né. Aí o Rui Resende me ofereceu um emprego na rádio Farroupilha de divulgador e fui me adaptando muito bem em Porto Alegre. O Rui Resende, meu amigo, me convidou prá criar o departamento de divulgação. Na época, a Farroupilha era a maior emissora do Rio Grande e uma das maiores do Brasil. Tinha o maior *cast* em Porto Alegre. Tinha o *cast* de humoristas, redatores, novelistas. Um dos maiores do Brasil, né. Só orquestras tinham três ou quatro. Três ou quatro conjuntos musicais. Um colosso! Minhas músicas eram tocadas. Isso foi em 50 e poucos.

Quando eu estava no Rio eu tinha músicas, uma porção de músicas. Mas naquele tempo era pejorativo ser compositor. Cantora de rádio então, era considerada prostituta. Moça de família não cantava no rádio. Compositor e cantor era tido como cachaceiro, malandro. E esse panorama todo só mudou por causa da economia. Foi criada a Lei do Direito Autoral. O Getúlio... Entre as coisas boas que ele fez, a Lei do Direito Autoral. Essa lei foi atraindo pessoas já "de nível", como David Nasser, Ari Barroso, prá fazerem música, gravarem, colocarem no teatro.

O que mudou junto foi o comportamento das pessoas, pois a profissão regulamentada começou a atrair compositores de todas as linhas. Não eram só os grandes compositores do morro, Cartola, Geraldo Pereira, Simon... Os rapazes de sociedade começaram a fazer música também. Formou-se o Bando da Lua. Tinha o Mário Reis, que era advogado. Tinha o Flávio Mesquita, pianista. Uma série enorme. Isso tudo foi engrandecendo a música, que foi penetrando nos salões, por toda a parte. Tornou-se assim um motivo de trabalho. Criou-se um trabalho, trabalho musical. Começaram a contratar cantores, cantoras, compositores. Antes... Os bicheiros, por

exemplo. A polícia vinha em cima diziam, "eu sou compositor". Tinha que ter uma profissão. Naquele tempo tinha uma medida de ordem de segurança, que a pessoa tinha que ter uma profissão prá andar na rua, senão não podia. E, eles mostravam a carteirinha de compositor. Mas não eram. Compravam música.

Fiz uma porção de músicas. Entusiasmado com o espírito... Vendia umas, outras dei. E, gravei uma porção. Tenho quase 200 músicas gravadas. Na época, músicas que foram sucesso. Na década de 40. Não gravei nenhum com minha voz. Sempre dei para que cantores gravassem. Não sou cantor. Faço letra e música. Em algumas eu tenho parceiro. Geralmente eu faço. Letra e música, tudo junto. Não toco instrumento. Alguma coisa de violão prá tirar as composições. No mais, só caixa de fósforo. Sou compositor.

Muitas músicas eu vendi no Rio. E, foram sucesso. Mas eu não me interessava muito por isso lá. Passei a me interessar mesmo, foi em Porto Alegre. Com a minha convivência com os cantores daqui. Aqui tinham dois programas, todos os sábados. Programa Maurício Sobrinho e o Vespéral Farroupilha, este último dirigido pelo Salimen Júnior. Então, uma das músicas que marcou, logo no início da minha carreira de compositor, foi um samba chamado *Louca*, gravado pelo Conjunto Norberto Baldauf. Depois teve mais umas oito ou nove gravações. Aí fui me entusiasmando aos poucos. Os cantores foram me pedindo música, eu fui dando. Fui fazendo mais. Fundamos o Clube dos Compositores, há vinte anos. A sede fica em cima do Mercado Público, na Galeria Municipal. Tive muita sorte. Comecei a gravar uma porção de músicas. Pertencço à UBC(União Brasileira de Compositores). Não fiz parte da SBACEM(Sociedade Brasileira de Compositores e Escritores de Música), fiz parte da UBC(União Brasileira de Compositores). Gostaria de receber mais do que recebo de direito autoral, mas não tenho queixa nenhuma contra o ECAD(Escritório Central de Arrecadação do Direito Autoral), que é o órgão arrecadador. Instituição seríssima. Eu recebo regularmente meus direitos autorais. Só que paramos de gravar.

Eu me casei, muito bem casado. Com uma moça da alta, tradicional família paulista. Família Castanho de Almeida. Eram na época os reis do café, lá. O nome dela era Lys, "ele, ipilone e esse", Castanho de Almeida Prado. Tivemos quatro filhos: duas meninas e dois meninos. As moças se casaram, passaram para a vida doméstica, a ter filho e tal. Os rapazes estão aí, fortes, ricos e bonitos: Sérgio Gonzalez, é o presidente da ARP(Associação Riograndense de Propaganda), foi diretor da LP&M Propaganda muito tempo; o outro, Daniel Gonzalez, também é publicitário, tem uma empresa. Eu tenho uma filha, extra-matrimonial, que mora no Rio de Janeiro. De um romance que tive com uma moça inglesa. Aí nasceu Mary Helen. Também 'tá rica, bonita, lindíssima. Foi destaque da Mangueira, já. Uma pessoa muito inteligente, muito bacana. Nesse aspecto eu estou de bem com a vida. Não tenho do que me

queixar. Um dos meus filhos toca acordeon(sic) e escreve também. Meu filho Daniel toca violão. O Sérgio cantava muito bem.

Não fiquei viúvo, nem me separei. A minha mulher, inclusive, foi minha companheira na cadeia, foi prá prisão, ficou comigo lá na Ilha Grande. Lecionou lá. Até hoje nos damos muito bem. Só que eu gosto mais de ficar aqui, sozinho. O meu temperamento sempre foi esse. Sempre gostei de viver isolado. Eu moro sozinho, mas não vivo sozinho. As pessoas me procuram, me telefonam. A minha vida é boa. É sempre preenchida com fatos, acontecimentos. Também eu 'tou sempre inventando coisas.

Antigamente, chegava aqui em Porto Alegre um cantor de sucesso... Por exemplo, os Demônios da Garoa, que gravaram uma música minha chamada *Samba da Criança*. Chegavam aqui e a gente fazia amizade. Íamos pro bar beber, conversar, sair, ver as mulheres. Naquele tempo era assim. Aí mostrava a música pro intérprete. A que ele gostava, chegava lá e dizia, "vou gravar esta música de um compositor gaúcho". E gravava. Se fosse sucesso muito bom. Se não fosse era mais uma música gravada. E conta ponto, né. Depois, se pressupõe que ela 'tá tocando em algum lugar, né. Agora mudou isso, com o surgimento de cantores compositores. Hoje em dia o compositor é cantor também. Embora alguns cantem mal, mas são cantores.

Aí aconteceu uma coisa muito boa na minha vida. Surgiu um programa de perguntas e respostas chamado "Do zero ao infinito". Surgiu no Rio de Janeiro com o nome de "O céu é o limite", e a edição gaúcha, "Do zero ao infinito". Este programa era apresentado aqui pelo Ernani Berls e a Heloísa Helena. Então, eu participei e ganhei. Respondendo sobre a vida e a obra de Monteiro Lobato. Ganhei aqui... Naquela época ganhei bastante dinheiro. Aí quem ganhava aqui ia responder "No céu é o limite", que era apresentado por J. Silvestre e Ilca Soares. Lá no Rio eu ganhei também. Depois continuei respondendo sobre Monteiro Lobato, fui à São Paulo, depois novamente Porto Alegre. Vivia viajando de avião. Aqui eu respondi num programa que foi muito importante, chamado "O grande desafio". Era um duelo entre a TV Iguaçu, de Curitiba, e a TV Gaúcha, Canal 12. Sei que o apresentador de lá era o José Jamuz e aqui era o Mendes Ribeiro. Também ganhei. Aí a Piratini lançou o concurso "Campeões da Memória", cujo prêmio era fogão Geral. Eu sei que eu ganhei fogão... Não tinha mulher sem fogão em Porto Alegre.

Os shows serviam para atrair as pessoas aos movimentos políticos. O episódio ocorrido em Santa Maria, por ocasião da "Salvadora" em 64, demonstra a aproximação da música junto à participação política. O comício acontecia e era irradiado pela Guaratã, rádio de Jango. Diziam que ele tinha interesse... Naquele tempo as teses que empolgavam as pessoas e, principalmente a juventude, eram as do Brizola e do Jango. O Nacionalismo, né. No Rio Grande do Sul quem fazia parte deste movimento... Morto, tem o Hamilton Chaves. Era jornalista e foi chefe da Casa Civil do Brizola. Era

um ativista político. Tem um advogado, escreveu até um livro... O Índio Vargas, que escreveu "Guerra é guerra, dizia o torturador". O Glênio Peres, morreu. Não tinham sido comunistas. Participavam pela democracia. Sereno Chaise... Foi preso também, naquela época. Não era músico, mas teve uma casa de boêmia. Ali na Cristóvão Colombo. O Fúlvio Petraco, que agora é candidato a senador aí. Foi um combatente. Eu até fiz uma música prá campanha dele uma vez: "Fuzil na mão". Compus o Hino da Legalidade.

Atualmente a juventude não liga prá mais nada. De uns vinte ou trinta anos prá cá, ou quarenta talvez... A nossa juventude era idealista. Naquele tempo não tinha televisão. Então, a gente lia muito. Monteiro Lobato, por exemplo, era um idealista. Foi preso porque dizia que o Brasil tinha petróleo. Hoje não nascem mais líderes como Monteiro Lobato. O próprio Jorge Amado, agora 'tá mais acomodado. Escreve histórias mais amenas. Mas foi um grande militante, um grande quadro, um grande combatente. Viveu como militante toda a sua vida. E, teve sorte, não morreu. Acabou vencendo como escritor, merecidamente. A gente tinha paixão pela poesia. A gente se reunia no "Vermelhinho", no Rio de Janeiro. Na Travessa Araújo Porto Alegre, ali. Era um barzinho. Então, entre fazeres e afazeres políticos, a gente declamava Castro Alves, Cruz e Souza, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos... O pessoal gostava daquele mocinho. E uma característica marcante, naquele tempo, era a ausência da mulher. Hoje, por exemplo, já de 60 prá cá, as moças começaram a participar, foram guerrilheiras. Me lembro de uma guerrilheira que foi a Vilma. Existiram grandes mulheres na política. A "Pagú", Patrícia Galvão. A mulher do Agildo Barata, Maria Barata. Mãe do Agildo Ribeiro que está na televisão. Sofreu... Cortaram os bicos dos seios dela. Fizeram horrores. Foi uma grande militante. A Clarice Linspector...

Antigamente também existia música de protesto. Eu sei uma porção, no momento não me lembro... Wilson Batista: "faz tanta casa, não tem casa prá morar", "o Bonde São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar". Sempre existiu música laudatória, como *Aquarela do Brasil* e música de combate. Noel Rosa, por exemplo, toda a obra dele é uma sátira social. Inclusive com muito mais veemência, e mais particularidade e autoridade do que os compositores de hoje, que são bons, mas não chegam a um Noel, a um Sinhô... Sempre existiu a música de protesto... Basta dizer o seguinte, que o primeiro samba gravado... *Pelo telefone*, gravado pelo Donga... Era uma música de protesto, porque no Largo da Carioca instalaram uma roleta quando o chefe de polícia tinha proibido o jogo: "o chefe de polícia mandou me chamar, porque na Carioca tem um roleta prá gente jogar". Isto é uma música de protesto.

O que estagnou um pouco a veia poética, revolucionária, foi a ditadura. Quando entrou a ditadura, aí era proibido. Quando acabou a ditadura, aí é que teve lugar para a juventude participar. Aí foi que entrou essa música... Geraldo Vandré, Chico Buarque



de Holanda... A ditadura de Getúlio que durou de 1930 a 45. Quinze anos! Ele dizia, "o curto espaço de quinze anos".

Quanto a minha participação política, não teve muita importância. A grande importância que teve, no meu entender, foi a minha prisão. A convivência que eu tive com aquelas pessoas. Foi ter participado de todas as inquietações políticas do meu tempo. Participei de greves, pichei paredes, apanhei da polícia na rua. Fugi. Fiz vinte e sete fugas. Fui um grande "fujão". Eu me dei completamente à revolução. Me apaixonei. Fiz tudo aquilo que achava válido para o ideal que tinha. Esse ideal que acabou, né. O sonho acabou. A gente lutou tanto, sofreu tanto, viu tanta gente torturada, despedaçada, pisoteada, morta. Tanta miséria. Tanta coisa se fez. Prá dar em nada, né. Agora acabou. Mas, a gente continua com os ideais socialistas de um mundo melhor. Um mundo para todos. Onde todas as pessoas possam ter o direito de comer, de vestir, de morar. Que tenham uma vida limpa, uma vida de respeito entre as pessoas. De amor, de paixão.

A boêmia chegou a ser um centro de difusão dessas idéias. A boêmia, naquele tempo, era saudável, sadia. Era a boêmia de músicos. Eu não bebia, por exemplo. E muitos dos boêmios da época bebiam muito pouco, ou não bebiam. Hoje quando se fala em boêmio, as pessoas pensam que é o cara que bebe, anda atrás de mulher. Não era nada disso. A boêmia é a uma coisa sadia, santa e saudável. Boêmio é aquele que ama as pessoas. Ama as canções.<sup>124</sup>

### **Paulo Sarmiento**

Meu nome completo é Paulo Sarmiento Filho.

Nascido em Dom Pedrito em 19 de Julho de 1924. Meu pai chamava-se Paulo Sarmiento, e minha mãe, Araci Ribeiro Sarmiento. Meu pai era oficial do Exército, era militar. Era tenente. A minha mãe era doméstica, esposa dele. Só tenho uma irmã.

O meu pai gostava muito de música. Ele era paulista. Ele veio ao sul e casou-se com a minha mãe. Gostava muito de arte. Tinha muita sensibilidade às artes. Principalmente a música, e a música popular. Ele então, sempre me contava que, quando era cadete, na Escola do Realengo, no Rio de Janeiro, lá por 1903, ou 1904... Mais ou menos... Então, os amigos dele de serenata eram: o Pixinguinha, o Chico Viola, que era o Francisco Alves, o "rei da voz", o Lupércio Miranda, outro grande executante de bandolim, um dos maiores do mundo, na época... Mais o, Albino Levino da Conceição. Chamado "Albino Cego", ele era cego. Mais outras pessoas da época, não me recordo muito... Então por essa minha paternidade, eu comecei também a gostar muito de música.

---

<sup>124</sup> Entrevistas realizadas nos dias 22 e 23/6/94.

O meu pai não tocava instrumento. Fazia como eu, "arranhava" um violão. Mas, tinha muita sensibilidade, tinha um ouvido muito bom e era um grande conhecedor de música. Tanto música popular como música clássica. Os relacionamentos de meu pai no mundo musical, no Brasil, foram os mais elevados.

As maiores personalidades musicais que tinham no Brasil, eram amigos de meu pai. Não eram só conhecidos, eram amigos. Posso citar o Pixinguinha, o Luiz Americano, Dilermando Reis, Lupércio Miranda, o grande mestre Barrios, o paraguaio, Ari Valdez, o Tatuzinho, que veio a falecer aqui em Porto Alegre. Ari Valdez inclusive chamava o meu pai de "pai". Então perguntavam prá ele, "o Major Paulo é teu pai?". Ao que ele respondia, "eu não sei, o major viajava tanto, e a minha mãe viajava tanto". Brincadeira do Tatuzinho, o Ari Valdez. Depois o Ari Valdez até se casou, teve um filho com a Elizete Cardoso. E, esse filho é Paulo. Eu não sei se, associando a grande amizade que ele tinha com meu pai. Eu me recordo, era bem pequeno, eu tinha talvez uns dez anos, quando em Porto Alegre, o Ari Valdez fez um espetáculo no Cinema Capitólio, na Praça Daltro Filho... E, em homenagem, esse espetáculo ele ofereceu ao meu pai. Ele era um virtuoso no cavaquinho... Então fez uma valsa com o nome da minha irmã, que na época tinha cinco anos de idade. Valsa *Dina*... Me recordo perfeitamente.

Em 1935, vim a conhecer, aqui em Porto Alegre, o "Garoto": Aníbal Alonso Sardinha. Um dos maiores instrumentistas que o Brasil já teve. Todas as tardes, ia com meu pai, na casa do Otavinho Dutra, que era um compositor aqui do Rio Grande do Sul... Lá escutei o Garoto tocar com o Aimoré, que acompanhava ele. E dali eu comecei a gostar do violão. E, até hoje, inclusive, o que eu faço, pouca coisa, tirei no estilo do Garoto. Fiquei com aquilo gravado na memória... Aquelas belezas, aquelas harmonias que ele fazia na época... Ninguém conhecia... Os violonistas eram "quadrados", e o Garoto era um músico com muita cultura musical. Sabia música, lia e escrevia muito bem. Um grande compositor! Então ele apresentava as músicas, por exemplo, o chorinho, de uma forma diferente. E, que hoje, a gente pode dizer que aquela batida que ele dava no choro, naquela época, foi se tornando a bossa-nova.

Então, em razão disso, me apaixonei um dia por uma moça muito bonita, chamada Maria de Lourdes Gonçalves. Irmã do Alcides Gonçalves. Eu adorava o Alcides Gonçalves. E, o Alcides era, na época, o maior cantor que o Rio Grande do Sul tinha. Eu era um fã incondicional do Alcides. Tinha uma voz extraordinária. Na época em que cantava com uma orquestra com 27 figuras, cantava sem microfone! Cantava prá um baile inteiro! Só aí já vê a potência vocal. Nós estamos casados há 48 anos, de felicidade permanente... Então, a música sempre foi uma "tônica" entre nós. Nós tivemos essa possibilidade. A Lourdes cantava. Nós fazíamos a nossa música em casa. Muito gostosa, por sinal.

Sempre fui amador na música. Nem aprendiz eu fui porque nunca tive nenhum professor. Fui autodidata. Nunca fui compositor, nunca tive a pretensão de ser... Também nunca tive a pretensão de ser violonista. Acontece que a minha esposa cantava e quando ela cantava eu sempre pesquisava a melhor harmonia no violão prá acompanhá-la. Eu e ela sempre tivemos um gosto combinado. O tipo de música que existia era do gosto meu e dela. Então, nós sempre estávamos escutando as músicas mais bonitas do Brasil, modéstia à parte. Então, nós escolhíamos, ela aprendia, eu aprendia a fazer o acompanhamento e, fazíamos uma duplinha assim muito boa. Graças a Deus!

Ontem mesmo eu estava contando prá Elza Soares um fato que aconteceu no Rio de Janeiro... Passou um filme, no Rio de Janeiro, "A noviça rebelde"... E, tem um fundo musical, inclusive cantado pela Julie Andrews, uma música lindíssima, maravilhosa. Eu e a Lourdes fomos ao cinema, inclusive naquela época se ia muito ao cinema, a televisão se via muito pouco... Vimos o filme e ficamos encantados com a música. E, eu morava num prédio, na rua Mascarenhas de Moraes, lá em Copacabana... No Rio, os prédios geralmente são muito juntos. Não é como aqui em que os prédios residenciais tem mais espaço. Eu disse prá Lourdes, "aquela música tão linda, vamos ver se recordamos". Ela procurou se recordar da música e eu peguei o violão e comecei a fazer o acompanhamento. Ela cantando, solfejando, porque não sabia nem a letra. Aí quando nós paramos foi um estouro de aplausos no prédio todo! Todo mundo 'tava escutando e todo mundo aplaudia... Umas coisas assim que a gente não esquece, né.

Minha profissão era outra: fui muitos anos chefe de vendas do *Renner*, aqui em Porto Alegre. Depois fui corretor imobiliário, lancei diversos empreendimentos. E, depois fui pro Rio de Janeiro prá fazer o meu maior lançamento profissional: o Clube dos Subtenentes e Sargentos do Exército, em âmbito nacional. Foi o que me deu maior prejuízo! O que ganhei menos dinheiro. Depois fiz o lançamento do Clube dos Bombeiros do Brasil e do Parque Aquático da Vila Militar. Eu não sei se teve, no Brasil, alguém que vendesse sozinho trinta mil títulos. Acho que eu devia pertencer até ao livro *Guinness* de vendas. Mas, nesse tempo não tinha ocasião para que viesse a fazer música. Pegava o violão em casa, a Lourdes cantava, eu fazia o acompanhamento meio macarrônico... Essa era a nossa vida.

Todos os meus filhos gostam de música. Eu tenho três filhos. Uma filha, que é psicóloga. Essa não toca nada, mas tem uma "vozinha" muito bonitinha. O outro meu filho é engenheiro. E, o outro filho é empresário. Esses dois puxam, fazem um violão nas horas vagas... Mas não encaram a música como profissão, nem tem nenhum objetivo em relação a isso. Acho que seriam o maior desastre do mundo. Coitados dos músicos, né. Eu sempre toquei apenas o violão. Se eu cantar, estouro tudo quanto é disco...

Casei no dia 24 de Abril de 1946. perdemos uma filha, no Rio de Janeiro, com três anos e oito meses. Por isso nós retornamos pro Sul. Nós tivemos relações, eu e a minha esposa, com muitas personalidades... Tivemos encontros espetaculares! Eu fui encontrar o Pixinguinha, no Rio de Janeiro, amigo do meu pai... Nesse encontro fizeram, aliás, uma festa muito bonita. Foi uma coisa memorável. Fui muito amigo do Baden Powel. Depois o Baden Powel se tornou uma pessoa completamente esquisita. Foi uma grande decepção! Era meu ídolo.

Eu queria fazer uma aproximação com o Pixinguinha, devido ao conhecimento que ele tinha de meu pai. Quando eu fui ao Rio de Janeiro, tudo o que se relacionava com o meu pai eu queria me aproximar porque parece que eu me aproximando dessa coisa, desses acontecimentos, eu 'tava me aproximando do meu pai. Tudo o que se referia ao meu pai eu tinha vontade de conhecer... Eu fui na Escola do Realengo, fui ver a sala onde meu pai estudava, fui ver o alojamento onde o meu pai dormia, junto com Eurico Gaspar Dutra, com Goés Monteiro... Então por essas coisas que eu gosto muito do passado. Não que eu seja conservador. Pelo contrário eu sou bem inovador. Então, eu queria conhecer o Pixinguinha, pessoalmente.

Meu pai só auxiliava os músicos. Meu pai auxiliava tanto os músicos que ele tinha uma verba no quartel, como comandante, uma verba de cultura... Em Bagé, às vezes chegava uma companhia teatral... Naquele época existiam as operetas, aquela coisa toda... Meu pai prá auxiliar, comprava uma lotação completa e distribuía prá todos os soldados prá que tivessem contato com cultura. Ele unia o útil ao agradável. Gostava muito da arte. Mas, voltando ao assunto do Pixinguinha... O doutor Aloísio Salles, que foi presidente do INAMPS, tinha um apartamento muito bonito no Rio de Janeiro, na Antônio Prestes... Ele disse "olha vocês no sábado vão lá em casa que nós vamos fazer uma reunião". Fui eu, a minha esposa, meus primos. Levamos o violão, evidentemente... Quando descemos no andar dele, eu senti aquele som de saxofone. Quando abriram a porta, 'tava o Aloísio Salles me apresentando o Pixinguinha. Quando eu vi o Pixinguinha recebi uma emoção fantástica! Aí eu me apresentei prá ele, e eu tenho o mesmo nome de meu pai né, "sou Paulo Sarmiento Filho". Ele disse, "muito prazer". Eu insisti, "eu sou Paulo Sarmiento Filho!". Ao que ele respondeu, "muito prazer, eu gosto muito de gaúcho". Eu vi que ele não associou ao meu pai. Será que esse camarada é tão esquecido... Será que não era realidade aquilo? Aí eu me lembrei que o apelido do meu pai, quando era jovem, era "Geada". Porque ele era muito moço e já tinha os cabelos grisalhos. Quando eu falei que era filho do Geada aí o Pixinguinha se desmanchou. Foi beijo, abraço...

Nessa noite, nessa reunião, estavam quase todos os elementos do Festival Internacional da Canção, do Rio de Janeiro. Estavam o Fernando Lobo, pai do Edu Lobo, Haroldo Barbosa, 'tava o Pixinguinha com o regional dele, o Dinho... 'Tava, um compositor muito antipático, mas um grande compositor, Oscar Leite, tocando

piano, etc. Todo mundo lá sabia que a Lourdes cantava. Pediram prá Lourdes cantar. Aí eu peguei no violão e a Lourdes cantou. E terminou a festa. Só ela que cantava. Inclusive tive a grande felicidade, o grande desejo da minha vida realizado... Eu com o violão, a Lourdes cantando, e o Pixinguinha... Ela cantando "Carinhoso". E todo mundo cantando. Uma realização que eu tive. Uma das maiores realizações... Foi esse encontro maravilhoso...

Pelo fato do irmão da minha esposa, o Alcides, ter sido parceiro de Lupicínio, cujas melodias quando o Alcides elaborava, eu participava, eu escutava... Porque nós convivíamos juntos. Ele, inclusive, teve época que morou comigo. Até eu, às vezes pegava no violão e, modestamente fazia um acompanhamento. Inclusive quando foi composta *Triste história*, primeira gravação da parceria de Lupicínio e Alcides... O Alcides depois levou músicas dele pro Rio de Janeiro. Gravou com a orquestra do Radamés Gnattali uma música muito bonita do Lupicínio e, outra, do outro lado, do próprio Alcides.

Passaram-se os anos... O Alcides fez outras músicas... O Lupicínio levou pro Rio de Janeiro... Colocou a escolha do "Rei da Voz", do Chico Viola, o Francisco Alves... Então ele escolheu, prá gravar, *Maria Rosa*, *Quem há de dizer* e *Cadeira vazia*. Três músicas feitas pelo Alcides Gonçalves e com letras do Lupicínio Rodrigues, que são sucesso até hoje. Ficaram músicas clássicas... O Lupicínio apresentou uma série de músicas, mas o Francisco Alves escolheu essas três. Foi um sucesso!

Mas, o Alcides, ficou sentindo que a projeção do Lupicínio Rodrigues era muito grande.. E, ele estava sempre sendo esquecido. Ele estava trabalhando só, aparentemente, pro Lupicínio... E, 'tava se apagando. Resolveu não fazer mais música com Lupicínio.

No Rio de Janeiro, até, nós estávamos na casa de um primo meu, doutor Néelson Kustoff, em 1964, ou 63... Estavam inclusive outros gaúchos... Manoel Spina... Gostava também muito de música. Era muito amigo de Lupicínio Rodrigues. O Néelson Kustoff me telefonou e, fui eu com a minha esposa, os outros meus amigos todos, fomos prá lá... E, 'tava o Lupicínio lá. O Lupicínio queria inclusive que eu fosse porque ele gostava muito de mim e da minha esposa. Dizia assim, "aí vem o casal mais bonito do Brasil". Nesse dia, inclusive, o Lupicínio me pediu que eu demovesse o Alcides daquela idéia de não fazer mais música com ele. Inclusive ele disse assim, "Paulinho, tu tens que compreender o seguinte: os baianos estão chegando, e os baianos vão nos passar prá trás e, nós precisamos fazer música". Aí eu cheguei aqui e falei pro Alcides, mas o Alcides não quis fazer de jeito nenhum. Ele gostava muito do Lupicínio, apesar de às vezes terem umas desavenças por qualquer coisa. Mas, intimamente, gostava muito do Lupicínio.

Eu levei o Alcides no Rio de Janeiro, num barzinho... Eu 'tava morando no Rio de Janeiro nessa época. Foi em 64, na época da revolução. A minha família estava aqui e

eu fiquei sozinho lá no Rio. Nós estávamos ali na Cinelândia, no Rio... Nós íamos na rua Senador Dantas, que fica bem próximo, fica atrás da famosa Gaiola de Ouro, lá da Câmara dos Vereadores, da Câmara Municipal do Rio de Janeiro... Tinha um barzinho chamado "Whiskizito". Então nesse bar, depois das seis horas da tarde, reuniam-se os notáveis da academia musical do Rio de Janeiro. Tinha ali sempre uns dois violonistas... Um elemento chamado Geraldo, do cavaquinho... Tocava muito bem cavaquinho. E, o filho de Donga, o famoso Donga, um grande compositor de samba, daqueles maxixes da época. Sempre 'tavam lá, e o pessoal cantava, quem quisesse cantar... Era uma coisa assim, muito íntima. Então fomos ali, pois era bem pertinho de onde estávamos. Quando o Alcides entrou no bar, os donos o reconheceram. Foi aquela alegria muito grande e, em seguida, pediram pro Alcides cantar. No bar já tinha mais ou menos umas vinte pessoas. E, o Alcides foi cantar. Eu pedi que cantasse as músicas dele. Ele então se apresentou dizendo, "vou cantar uma música de minha autoria com Lupicínio Rodrigues, *Cadeira vazia*". Quando ele disse que a música era dele com Lupicínio, um grupo que 'tava numa mesa, acho que meio alcoolizado, gritou "deixa disso, palhaço; essa música é do Lupicínio Rodrigues; 'tá lá no disco, Lupicínio Rodrigues". O Alcides sofreu muito com isso. Quase teve um conflito ali. Se não fosse um outro pessoal que 'tava ali, uns cariocas mais bem educados... Foi um troço horrível! O Alcides, autor da música, passar por uma situação dessas... Foi a coisa mais triste... Eu assisti isso.

Passou-se uma semana, casualmente eu estava no "Amarelinho Bar", onde se encontravam os gaúchos no Rio de Janeiro, e vem Lupicínio... O Alcides já tinha vindo embora. O Lupicínio não sabia de nada. Aí eu disse, "Lupicínio, vou te levar num barzinho aqui perto...". Eu disse o que tinha acontecido com o Alcides e acrescentei: "ficaria muito satisfeito se tu desfizesse toda essa impressão injusta que aconteceu com o Alcides". Nós fomos prá lá. Mas, eu sentia que o Lupicínio não queria dizer nada. Sinceramente... Eu falo porque sei... O Lupicínio tinha isso... Mas, devido às circunstâncias ele se sentiu obrigado e então falou, "vou cantar uma música aqui, que o meu amigo Alcides Gonçalves fez e eu botei uma letrinha em cima: *Cadeira vazia*". E, casualmente, nesse dia também estavam diversas pessoas que tinham assistido o episódio anterior. Então, esse era o motivo pelo qual o Alcides não fez mais música com Lupicínio.

No entanto, todas as músicas foram reconhecidas, quanto ao direito autoral. Na gravação de *Cadeira vazia* houve uma omissão... Botaram o nome de Lupicínio Rodrigues, mas não botaram o do Alcides. E, o Alcides reclamou... Foi ao Rio de Janeiro... Quase brigou com o Lupicínio lá. Fez o Lupicínio entrar à força na *Odeon* e dizer... Aí acertaram depois. Até o Lupicínio dizia assim, "Bah, agora eu vou ter que tirar do bolsinho o dinheiro que eu já recebi". Aquela forma dele falar. Isso é o que eu tenho prá falar sobre a vida do Alcides com o Lupicínio. Agora, de convivência

propriamente dita, foi muito pouca que eu tive com o Lupicínio Rodrigues. Depois disso não voltaram mais a fazer música juntos.

O Alcides era o *crooner* do Paulo Coelho. Ele começou a tocar piano por causa do Paulo Coelho. O Paulo Coelho foi um dos maiores pianistas que o Rio Grande do Sul teve. Então era muito bonito de ver o Alcides, porque o Alcides via o Paulo Coelho fazer determinadas harmonias, ou seqüências e acordes musicais... Ele aprendeu com Paulo Coelho. Talvez seja o motivo de o Alcides ter feito essas músicas tão bonitas com as harmonias que fez, pelo conhecimento que adquiriu com Paulo Coelho.

O Alcides nasceu, me parece, em 1908. Ele nasceu em Pelotas. Veio prá Porto Alegre junto com a família. O pai dele chamava-se Juvenal Gonçalves e a mãe, Clara Rossi Gonçalves. A mãe era italiana, pura. O pai de Alcides trabalhava na indústria, com metalúrgica; a mãe era dona-de-casa. Foram nove irmãos. Todos eles começaram a gostar de música. O Alcides se tornou cantor, depois pianista e compositor. O outro irmão, seguinte, o Oscar, era cantor. Era *crooner* da orquestra Rosabá. Depois vinha o Antoninho... Antoninho Gonçalves, que na época era o melhor violão que tinha aqui em Porto Alegre. Um violão moderno. Acompanhava o Orlando Silva, Vicente Celestino, todas essas pessoas maravilhosas que vinham prá cá, ele que acompanhava. Depois tinha o Walter, que foi a expressão máxima da família. Baterista. Foi pro Rio de Janeiro, se tornou o "Rei da Bateria". Foi para os Estados Unidos, casou com uma americana. Foi ele quem estreitou a orquestra do Ed Bushing(sic) aqui no Brasil. O baterista dele, quando veio ao Brasil, teve um ataque de apendicite, e quem "salvou" a estréia do Ed Bushing(sic) foi o Walter. Depois foi com ele prá Argentina, porque ele tinha compromisso lá. Era uma das maiores orquestras americanas daquela época. Aquelas *big band*. Depois vem o Juvenal, que também era baterista, e faleceu. E, o Osmar, que é o sobrevivente. Da família toda, dos seis irmãos só resta a minha esposa, a Zilda, a outra irmã dela, e o Osmar. O resto, todo mundo faleceu. O Alcides faleceu há seis anos. Inclusive, a última gravação dele, fez aqui em casa comigo. Eu botei um gravador, ele cantou... Ele sabia, ele sentiu que não ia bem. Pela primeira vez ele chorou. Ele já sabia que tinha câncer. Nunca se queixou, nunca. Muito confortado.

Minha esposa nunca quis cantar como profissional. Ela não quis e eu também não quis. Poderia ter sido profissional. Seria uma ótima cantora. Todo mundo queria que ela cantasse. Não havia necessidade. Ela não tinha aspiração em ser cantora profissional, nem eu também. Então, ela não se profissionalizou. Inclusive, o próprio Alcides, os irmãos, todos não queriam. Ela era "prata da casa". Ela não se dedicou à carreira porque fatalmente teria que entrar como todas as cantoras entraram, através de "meios esquisitos", aquela coisa toda. A rádio também era muito mal vista. Era o meio artístico... Hoje já mudou a concepção, entendeu? Os processos de moral são outros, completamente diferentes. Os irmãos dela não queriam que ela cantasse, mas de jeito nenhum, porque eles viviam no meio, sabiam que o meio era... Prá época era horrível.

Hoje o meio que eles viviam é mais sadio... Porque houve uma degradação, "descampou" a coisa toda pro lado da moral, do sexo e de tudo... Foi um negócio pavoroso! Hoje vale tudo, né? Até os homossexuais já estão casando. Agora, se ela quisesse ser uma cantora, ela seria. Não tenho a menor dúvida. Teria oportunidade, porque ela tem uma voz muito bonita, cantava muito bem.

Porto Alegre, em termos de música, regrediu muito. Porto Alegre tinha a orquestra do Paulo Coelho, tinha a orquestra Rosabá... Tinha diversas típicas também. Música argentina, por causa da nossa fronteira, essa coisa toda... Hoje não tem mais. Hoje a gente vê, um barzinho, um violonista com uma cantora... Sintetizando é isso que tem em Porto Alegre.

Na época aqui, se não me falha a memória, existia cabaré, casa de espetáculo, Oriente, Royal, Maipu, tinha umas quatro ou cinco casas assim. Cada casa dessas com uma orquestra. Mas era orquestra completa, não era meia dúzia de "gato pingado". Hoje, por exemplo, nós temos aqui o Le Club, que estreiou muito bem, com meia dúzia de músicos, não conseguiu se manter, porque não dava nem condições de pagar todos os músicos. O ambiente musical sofreu muito com essa modificação que houve na vida da cidade. Nos cabarés havia despesa com whisky estrangeiro, champanhe, era o diabo... Era uma movimentação extraordinária. Hoje se chama casa noturna, antigamente era cabaré... O Alcides fez uma música, que não foi do Lupicínio: "cantei o meu samba triste num cabaré". Foi preso. Teve que ir à polícia porque falou a palavra "cabaré" na letra. A censura pegou. Então, ele cantava depois, assim: "cantei o meu samba triste num salão qualquer". Como era na época... O negócio era completamente diferente.

O Alcides teve diversos parceiros, fez diversas músicas. Mas, o Alcides tinha um detalhe, que aí o Lupicínio superava ele em mil... O Alcides andava a 10 Km, o Lupicínio andava a 120 Km por hora. É questão de saber se promover. Porque o Alcides nunca se promovia como compositor porque ele era um cantor. Ele se dava mais pelo lado do cantor e não do compositor. E, o Lupicínio trabalhava muito as músicas dele. Era mais caprichoso. Era mais inteligente do que o Alcides prá isso, entendeu? Ele forçava a barra e ia empurrando, empurrando, empurrando... O Alcides não. Por exemplo, tem uma música... Foi gravada agora pelo Rubens Santos... É a melhor música que tem no disco do Rubens Santos... É "*Minha seresta*", do Alcides. Esta música ele gravou em 1976. Já estava então, bem doente. Letra e a música do Alcides. Mas ele nunca se promovia... O pessoal lá no Rio de Janeiro, se queixava, diziam prá mim, "vem cá, o Alcides vem aqui, quando a gente vai procurar o Alcides, já não 'tá mais aqui". Ele cantou essa música lá no Rio de Janeiro, num local que foi comigo, apareceram dez cantores... Mas famosos! Agora não me recordo o nome... Seria sucesso nacional! Não é sucesso nacional porque está aqui, abandonada. Agora



que foi gravada aqui, num disco independente, pelo Rubens Santos. Tem mais de 50 ou 80 músicas que ele fez...

Tem, por exemplo, uma música que ele fez com o Pedro Caetano. Essa é a coisa mais linda, a história mais linda que existe, na parte musical do Alcides. O Alcides tinha um programa na Rádio Nacional todas as quartas-feiras. Então ele cantava, acompanhado pelos melhores violonistas do Brasil, que era o Garoto e o Laurindo de Almeida e, às vezes com a orquestra do Radamés Gnattali. E, na época, as comunicações eram muito difíceis. A única comunicação mais rápida que tinha era o telegrama "western". O telegrama nacional demorava três ou quatro dias. Telefone era impossível falar de uma cidade prá outra. Então, o Alcides tinha um programa... Todo dia ele fazia o programa e no outro dia de tarde vinha o telegrama de Belo Horizonte, se não me falha a memória, de uma fã. E dizendo que gostara muito das músicas... Palavras elogiosas, carinhosas, de amor. E, o Alcides foi se apaixonando por uma coisa que não conhecia. Então fez uma valsa. Fez uma música... Mas, linda! Prá mim é a coisa mais linda que ele fez na vida. A moça nunca apareceu.

Alcides estreou na rádio Farroupilha, lá por volta de 1935. Chegou a projetar-se bem como cantor. A prova está no fato de que, quando a rádio Tupi de São Paulo inaugurou suas transmissões, foi um dos cantores convidados para participar de sua programação. Ao longo de sua vida artística teve poucas oportunidades de gravar cantando. Entre as composições que gravou com sua voz está *Cachimbo da paz*, na qual é autor de música e letra. Este samba foi classificado no festival de Santos... Aquele que a Elis Regina ganhou com "Arrastão", ele foi classificado em sétimo lugar. Foi "defendido" por Milton. Mas, Milton cantou muito mal. Este samba difere bastante do estilo romântico da obra assinada com Lupicínio Rodrigues. Mas, o sentimentalismo nunca abandonou Alcides Gonçalves, que continuou compondo. Fez-se parceiro com outros bons autores, como Leduvi de Pina, Ciro Gavião, Flávio Soares e até Aaulfo Alves.

Teve uma gravação que ele fez aqui, um *Long Play*, com a orquestra da OSPA(Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), com músicas do Flávio Pinto Soares. Foi até patrocinado pelo Cláudio Pinto Soares. Não ficou muito bem. Mas 'tão ali as composições dele, tem diversas composições... Lindíssimas! Maravilhosas.

O Alcides ia dar o depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som/RJ), por diversas vezes. O depoimento acabou não saindo. Ele não ia ao Rio de Janeiro. Quem queria parceria com ele, inclusive que ele fosse morar no Rio de Janeiro, e até cantaram juntos era o Aaulfo Alves.

O Paulo Tapajós me contou um fato muito interessante. Quando o Alcides cantava na Rádio Nacional, tinham quatro cantores que eram os reis e ninguém podia "bater". Eram imbatíveis porque recebiam o apoio de todos... Eram o Francisco Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva e Carlos Galhardo. Ninguém podia suplantar. Depois chegou o

Nélson Gonçalves e conseguiu vencer. O Alcides não teve a persistência de ficar lá. O detalhe dessa coisa é o seguinte. O Alcides cantava na Rádio Nacional e tinha também dois cantores que cantavam... Até faziam dupla, às vezes, cantando, que era o Nuno Roland, um grande cantor, que gravou músicas de sucesso de carnaval; e, o Paulo Tapajós. Então, o Paulo Tapajós, o Nuno Roland e o Alcides Gonçalves, mais três ou quatro cantoras famosas da época... Porque na época não gravavam assim "pequenininho"... O negócio era gravado num disco, dentro de uma estúdio, todo mundo com orquestra, todo mundo junto... Era ao vivo ali. Então, o Alcides fazia coro, junto com o Paulo Tapajós, o Nuno Roland... Mas o Alcides tinha um gênio muito agressivo. Não tinha "papas na língua". Se queria brigava, "fazia o diabo a quatro". Aí o Francisco Alves disse ao Paulo Tapajós, "Paulo, fala pro gaúcho, mas com jeito... Prá quando ele estiver fazendo o coro, e eu estiver cantando, prá ele baixar a voz". Ele tinha uma voz! Apelidaram ele lá de... Uma coisa assim como trovão. Tal o poderio de voz que ele tinha. Depois, ele já não tinha a mesma voz. Eles formaram aqui o conjunto "Os Cinco Irmãos Gonçalves" e eles 'tavam em Buenos Aires cantando e, de um dia pro outro, o Alcides perdeu completamente a voz. Aí teve que fazer uma operação, um calo vocal, lá em Buenos Aires. Aí levou dois anos, tendo até dificuldade prá falar, prá recuperar a voz. Mas nunca recuperou aquela voz que ele tinha... Tinha uma voz boa, mas...

A primeira vez que fui, eu e minha esposa, numa boate aqui em Porto Alegre... Já não era mais cabaré, era boate... A gente sentia vergonha de ir numa boate. Era uma restrição da sociedade muito grande. O primeiro cara que fez uma boate assim, "prá família", foi o Ovídio Chaves. Fez o Clube das Chaves. Assim mesmo era um frequência mínima de casais da sociedade. Havia uma reserva muito grande. Entrar em cabaré... Puxa! Só entravam maiores de 21 anos e era... Os cabarés eram prostíbulos. Cheios de mulheres da vida. É como é hoje... Estão aí, é a mesma coisa... Estão disfarçados mas é a mesma situação. As mulheres que freqüentavam eram vistas como prostitutas. Não tinha dúvida! Mulheres de cabaré eram mulheres da vida.

Eu me recordo, de um escândalo em Bagé... Uma coisa fantástica! Num carnaval, lá em Bagé, as moças da alta sociedade... Me lembro o nome de uma porque eu conheci, Maria de Lourdes Colares... Era da alta sociedade. E, no carnaval, elas colocaram uma fantasia... Seis moças da alta sociedade... Colocaram uma fantasia de dominó. É uma "máscara" completa, a fantasia. E, foram nos cabarés e alguém descobriu. Mas foi um escândalo! Um ano inteiro na cidade... As moças tiveram que sair de Bagé, se mudaram, a família toda... Prá ver como havia uma separação fantástica. Mas, há um detalhe, o comportamento dentro de um cabaré podia ser comparado a um baile da Sociedade Leopoldina Juvenil.<sup>125</sup> Era baile de santo! O

comportamento era de um nível espetacular. Impecável! Não havia exagero. Não havia a libertinagem que existe hoje.

Mas eu acho que, naquela época, Porto Alegre tinha, musicalmente, muito mais atrações do que tem hoje. Apesar de hoje ter uma coisa que não tinha antigamente, que é a OSPA. Eu acho que é a única evolução. Aí sim houve um crescimento muito grande em Porto Alegre.

Nós tínhamos músicos fantásticos aqui, que desapareciam daqui do Rio Grande do Sul. O Chiquinho do Acordeon, o grande Radamés Gnattali, maestro, compositor. Pró mim, comparo ele, ou, até melhor do que o Villa-Lobos. Nós aqui do Rio Grande do Sul nunca demos as homenagens que ele merece. O Alcides sacrificou a carreira dele prá não sair de Porto Alegre. Ele ia pro Rio de Janeiro, cantava lá, fazia sucesso e vinha prá Porto Alegre. E, com tudo isso, hoje todo mundo canta as músicas dele, e as homenagens são pro Lupicínio Rodrigues. Não deram um título de cidadão porto-alegrense prá ele. É uma grande falha, né.

Só tenho a esperança: de que aquilo que é bom, permaneça. E tem a tendência de melhorar. 126

### **Zilá Machado**

Meu nome é Maria Zilá Machado.

Nasci na Ilhota no dia 12 de Abril de 1937.

A minha mãe foi "mãe solteira", né. Meu pai era árabe, marroquino. Então ele, não admitia... Tinha que ter outras mulheres. Então ele não casou com a minha mãe. As verdades a gente tem que dizer, né. Ficou eu... Me criando sozinha com a minha mãe e minha vó. Ele mal vinha me ver. Ele era ruim. Uma pessoa tão sem amor... Eu não entendia, mas gostava dele. Quando ele vinha, me fazia carinho, queria me levar embora... Se eu ia lá pro Marrocos! E não deu certo. Mas, a minha mãe continuou com a força dela, lavando roupa prá fora... Me trouxe ajudando a passar roupa. Me botava num banquinho... Eu passava os lenços, as roupinhas pequenas... Então tive uma infância boa, mas sofrida. Tinha tudo o que eu queria, os vestidinhos, comida... Uma menina pobre...

Muito tempo eu enfraquecia. Água na pleura, pneumonia... Tive uma infância meio acidentada. Eu era prá ser uma pessoa muito recalcada, muito triste. Mas não sou. Aquilo me enriqueceu mais. Me deu força prá viver, prá continuar. As coisas que me atingiam, que atiraram em cima de mim, sobre o racismo, sobre a pobreza... Isso aí me deu mais força prá querer ser alguma coisa. Até hoje eu 'tou lutando. Continuo

pobre, mas 'tou lutando ainda. não quero ficar rica. Não quero ser mais do que eu sou, nem mais do que ninguém. Faço força prá isso.

Comecei a cantar com dois anos. Morava perto do Lupicínio... Minha mãe não queria, né. Não admitia cantora na família. Tinha que ser professora. Eu acho que eu 'tou melhor assim... Pelo menos eu canto, eu me divirto, né. Minha formação foi muito sacrificada, mas muito boa, muito bonita. É uma linda história, sabe. Ia pro colégio, estudei no Paula Soares... Bastante sofrido esse tempo... Depois cheguei no Fernando Gomes... Uma vez eu cantei... Fui vaiada, por causa da cor, né.

Eu cheguei a fazer uma volta por Porto Alegre. Nasci na Ilhota... Aí, nos mudamos prá Washington Luiz, depois fui prá Demétrio Ribeiro, no 409. E, depois, voltei de novo prá perto da Ilhota ali, prá Baroneza do Gravataí, né. Eu tinha então, dez, onze anos.

Depois, comecei a estudar com o maestro Eggers. Eu tinha que estar cantando... Minha mãe disse, "então tu quer cantar, eu te boto no clássico, daí tu canta na igreja". Porque minha mãe era muito católica. Era carola mesmo. Ela não aceitava. Eu toda decotadinha, cantando, rebolando... Isso aí não. Então eu fui estudar música com o maestro Eggers. Era soprano ligeiro. Cantava mesmo como soprano ligeiro. O maestro dizia prá mim, "É uma pena, tua mãe ser lavadeira, pobre, não poder te pagar, prá tu tirar um curso na Itália, porque tu é uma soprano ligeiro maravilhosa". Mas, o meu negócio não 'tava muito prá aquilo. Quando eu podia pegar um sambinha, assim de leve...

A minha mãe me mandava buscar um quilo de arroz, isso e aquilo, o que faltava às vezes em casa... Me mandava num armazém Nesse armazém, que tinha na Baroneza, entre a Barão do Gravataí, tinha um bar, da dona Doca... Então ali, aos sábados, ou de noitinha, quando os caras vinham do serviço, tomar uma cervejinha, já levavam um cavaco, o violão... Não tinha assalto, como tem agora. Não tinha tanto banditismo. Então, aí, eles ficavam tocando. E quando eu entrava no armazém, eles diziam: "olha, a filha da dona Maria chegou, vamos ver se ela canta?". A minha mãe dizia, "olha, e tu não canta, hein, tu vem prá casa, 'tá cheio de homem lá, bebendo cerveja..." Mas eles me adoravam, me respeitavam. Eu tinha uns dez, onze anos. Quando eu 'tava estudando no Paula Soares. Aí eu chegava lá e dizia que minha mãe não queria que eu cantasse. Eles insistiam: "só meio quilinho de arroz". Eu concordava e cantava uma música do Lupicínio. Eu cantava, "deixa o sereno da noite, molhar teus cabelos que eu quero enxugar amor". Com dez anos! Então eu cantava isso aí, com aquela vozinha, ainda de menina... Aí eu me esquecia do arroz! E, dali a pouco a minha mãe: "Zilá, eu vou te matar Zilá! Eu já te disse que eu não quero. Menina, menina, menina!" Aí eu ficava presa, dentro de casa. Ficava pensando... Quando será que a minha mãe vai me dar minha liberdade prá cantar? E sempre foi assim. A minha

mãe me cuidou muito! Naquele tempo já tinha que me cuidar, né. Mas não era por qualquer coisa má... Era só porque ela não queria que eu fosse cantora.

Quando eu fui pro Paula Soares eu já fui muito tarde. O problema que eu sofri... Aí minha mãe começou a conversar comigo... E, eu voltei pro colégio. Por isso que hoje eu não sou uma professora, não sou uma advogada, nada. Porque eu não pude continuar, por causa da minha cor. Com aqueles problemas no colégio eu comecei a fracassar, a rodar... Fui até o quarto ano, só. Não foi por causa da música. Foi por causa do problema racial, que eu era muito judiada... Qualquer palavra me ofendia. Sempre fui muito sensível. Saí da escola com quatorze anos.

Saí do colégio e minha mãe me empregou em casa de família. Me botou, também, na aula de corte e costura, com uma madame francesa, que tinha um atelier de modas e era no Clube do Comércio. Então eu aprendi lá a fazer ombreiras... Depois fui junto com uma moça que desenhava, era estilista. Ela então me ensinou a desenhar modelos, a criar. As minhas roupas todas são feitas por mim. São raras as que eu compro prontas. Durante um tempo ela queria me "roubar"... Ela queria me levar prá França. Ela conseguiu fazer um passaporte prá mim, depois que pediu meu registro prá minha mãe, dizendo que era prá uma carteirinha, um médico... E, a minha mãe lavadeira, coitada, não sabia ler, deu. Acabei não indo, avisaram minha mãe a tempo.

Fui fazer o "Brim Coringa", um programa que tinha na rádio Farroupilha. Ali eu fui cantar. Minha mãe me colocou no clássico prá eu não cantar samba. Comecei a estudar música clássica com oito anos, depois deixei. Voltei aos doze. Com treze deixei de novo. Foram oito anos de música clássica. Mas eu não 'tava interessada naquilo. Eu não estudei assim, eu cantava por ouvido. E, o maestro Eggers não deixou eu estudar através das pautas, porque o ouvido que eu tinha era melhor do que se estivesse lendo. Qualquer passagenzinha que tinha na música eu sabia. Ele dizia assim, "tu pode pegar a partitura e fingir que 'tá lendo, que tu faz tudo direitinho". Fez muita experiência comigo, o maestro Eggers, agradeço muito a ele, pelo que eu faço hoje na voz. Não tirei primeiro lugar no "Brim Coringa" porque o maestro Eggers estava lá e disse que eu dei uma nota errada. Ele era do júri. Ele disse então, que quando eu fosse a um programa, tinha que comunicá-lo, para me preparar e tirar o primeiro lugar. Naquele tempo a Lourdes Rodrigues 'tava por lá também, que era novinha ainda...

Tinha um tio, um rapaz, que chamavam de "Submarino", o Marino... Então ele dizia, "dona Maria, não adianta a senhora mandar contra. Essa aí já nasceu cantora." Ela dizia, "mas ela não vai estudar... Já 'tá com a cabeça cheia porque só vê no colégio chamarem ela de negra e, ela 'tá ficando meio 'agringolada', essa guria...". Um dia eu cheguei em casa e disse prá minha mãe que não queria mais retrato de Deus dentro de casa, porque achava que Ele não gostava de nós. E disse, "Eu acho que eu nem vou fazer a comunhão... Porque se ele não gosta de negra, vai até me castigar se eu fizer a comunhão." E ficava pensando naquilo... Porque a minha avó me ensinou a amar a

Deus sobre todas as coisas. Como é que depois me diziam que Deus não gosta de negra! Que bobagem, né. A gente é criança, acredita... Aí a minha mãe dizia, "então canta um pouquinho lá no quarto, mas no bar eu não quero". Não adiantava ela dizer aquilo. Eu pulava a janela! Porque minha mãe ficava na cozinha, e prá chegar ao quarto, tinha que passar pela varanda, pelo outro quarto, pelo outro quarto... Porque era comprida a casa. Aquilo me fazia bem. A música é minha perseguidora, minha destruidora também.

Eu me casei muito novinha, com 16 anos. Conheci um rapaz, achei que 'tava apaixonada por ele, ele também achou que 'tava apaixonado... Casamos. E, eu tive quatro filhos. Aos 16, 17, 18 e 19 anos. Um por ano, que nem coelho. A Carmem, o Isidoro, o Daniel e o Jorge. Meu marido era empregado da Carris. Tive esses filhos com sacrifício, criei. E, sete anos depois estava separada. Foi um bom desquite... Houve acordo. Nos damos muito bem até hoje. Mas, com quatro filhos nos braços. Mas, agüentei, né. Eu sou de suportar... Eu sou barra pesada... Eu não 'tava cantando ainda. Foi meu primeiro casamento. Comecei a cantar depois de casada. Se o marido ia deixar... Mas eu 'tava sempre fugindo, né. Uma cantoria ali, um cantozinho aqui... Procurei trabalhar prá poder sustentar aquela criançada toda. E, o melhor é que eu consegui. Consegui fazer dos meus filhos uns homens bons, rapazes bacanas... Não é tristeza prá mim. Eles são alegria prá mim. Puxaram um pouco o avô deles, meio desligados de mim... Outro dia até briguei com um, disse "prá mim tu foi um acidente". Mas não é nada disso não.

Sempre acreditei em mim. Isso é muito bom, a gente acreditar na gente. Eu não tinha fronteira, prá mim, que me impedisse de cantar. Eu cantava em qualquer lugar. Já fui doente pro hospital e freiras e enfermeiras pediram prá cantar prá elas. Então, tem coisas bonitas na vida da gente, né.

Me encontrei com o maestro Délcio Vieira, que ia com uma turma prá Argentina. Ele descobriu que eu cantava nos barzinhos... Eu era cantorinha de barzinho. Fui prá Argentina cantar, na rádio El Grand. Antes de eu ir prá Gaúcha, precisaram de uma cantora prá ir prá Argentina. Fui viajar, com essa orquestra, junto com a Dalila, que era da Gaúcha. Eu nem pensava em ir prá Gaúcha, né. Aí viajei com eles. Fizemos o lado sul, lado norte... Fui até a Patagônia. Conheci um pedacinho da Terra do Fogo. Um dia eu 'tava na praia comendo maçã e me atirei dentro d'água. A água estava gelada. Na Baía Blanca. Eu senti aquele impacto e perdi a voz. Eu já tinha um nódulo na garganta. Eu não pude cantar mais. Aí eu vim prá Porto Alegre, prá me operar. Já sem dinheiro. Me operei com o doutor Pedro Vieira. Fiquei onze meses sem cantar. Fiquei deprimida.

Depois, quando eu já estava cantando na Varanda, faltou a voz de novo. Tinha outro nódulo. Aí o famoso doutor Diffini me viu e operou o nódulo. Ele dizia, "Deus é que fez essa cantora". Fiz foniatria e dicção. Aí melhorei.

Comecei a cantar profissionalmente na época em que a Elis Regina saiu da Gaúcha. Eu não guardo muito data. Sou meio desleixada prá isso. Quando a Elis Regina foi prá São Paulo, o Maurício Sobrinho me chamou prá ficar no lugar dela cantando. Achou linda a minha voz. Aí eu fiquei na Gaúcha cantando. E o público dela gostava de mim. Incrível, porque eu pensei que o público ia me renegar. Me aceitaram de coração. Iam no auditório me aplaudir. Foi muito boa aquela época.

Eu fazia o programa do meio dia. Eu cantava muito prá essas firmas, acho que era de plástico, de coisa assim... Então eu cantava ao meio dia e, depois à noite. E, cantava no MS, que era o Maurício Sobrinho, que era no cinema Baltimore. Era um programa de auditório. Participavam lá, os cantores da rádio Gaúcha. O Maurício Sobrinho, naquela época, tinha a *Última Hora*,<sup>127</sup> aqui em Porto Alegre. Então, era assim: ele "pegava" uns quatro ou cinco cantores e levava. Chegava lá tinha o conjunto, o regional, que era do Macedinho, que faleceu já... Aí a gente cantava. O auditório cheio de gente. Era uma maravilha, né. Coisa que não tem mais agora. Isso eram todos os sábados à tarde.

Então, depois disso aí, quando terminou... Sabe o que aconteceu comigo? Eu voltei a ser doméstica. Porque daí, terminou tudo. A gente ficou sem nada. Foi acabando... Eles acabaram com os cantores... Uns foram trabalhar, outros ficaram cantando na noite... Mas eu não tinha tanta experiência na noite... Então eu fui trabalhar como faxineira... Camareira...

A música é mesmo que alimento. As comidas que a gente come, os alimentos, é prá matéria. Mas a música é pro espírito. A gente alegre o espírito. E, quando o espírito 'tá triste, a matéria também fica caída.

Naquele dia eu 'tava com vontade de cantar. 'Tava muito triste. Já preferia assim, que findasse tudo... O que me segurava mais eram meus filhos, a minha mãe que eu adoro... Mas, quanto a minha vida como cantora... Eu queria ser uma boa cantora, conhecida em Porto Alegre, mas não deu tempo... A rádio logo em seguida terminou. Num dia que eu 'tava sábado em casa... Tinha feito muita limpeza. 'Tava cansada... Chegou um amigo e me disse, "por que tu não vai lá no Clube do Cozinheiro?" Eu respondi que não conhecia. E resolvi ir até lá. Botei meu sapatinho, meu vestidinho... Cheguei lá, cumprimentei o Rubens, que já me conhecia... Porque era da rádio, já fui conhecida da rádio... Mas eu escondia o que eu fazia... Eu sumi. Ninguém tomou conhecimento de nada... Acho que o próprio Maurício Sobrinho ficou triste por ter nos perdido... Aí eu fiquei lá e o Rubens disse, "não quer cantar?" 'Tava cheia a casa. Eu disse, "não, eu vim só prá visitar, prá ver...". Aquela delícia do Paulo Santos tocando

---

<sup>127</sup> Referência ao jornal *Última Hora*, do grupo dos Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand. Este mesmo jornal posteriormente veio a tornar-se a *Zero Hora*, a partir da atuação de Maurício Sirotsky Sobrinho que o ampliou, integrando-o a um complexo empresarial de comunicações, conhecido pela denominação RBS -Rede Brasil Sul -. É neste mesmo jornal, *Última Hora*, que Lupicínio desenvolveu a sua coluna em 1963.

violão... Tocou prá Angela Maria, prá tudo... Um grande cara, viu. Eu fiquei olhando... E, tinha um garçom Aí o garçom perguntou se eu cantava. Eu disse, "mais ou menos, eu fui cantora da Gaúcha, mas hoje eu não sou cantora de mais nada". Aí ele me perguntou por que não cantava. Então o Paulo Santos, que me conhecia da Baroneza, disse "vem cá cantar". Aí eu fui cantar. Cantei! Casualmente 'tava todo mundo lá. 'Tava o Maurício Sobrinho, 'tava o outro sócio dele, 'tava todo mundo da imprensa lá. Dentro do Clube do Cozinheiro... Eles faziam carreteiro, enchia de gente da *society* que ia prá lá. Aí eu me sentei num banquinho e cantei. Aplaudiram... Aí já começaram a elogiar a minha voz... O Maurício, que já sabia que eu era cantora da Gaúcha perguntou, "minha filha, o que que tu está fazendo?" "Eu respondi, "nada, eu sou empregada". Perguntou então por que eu não ficava cantando, e insistiu em arrumar isso. O Rubens não me convidou prá voltar... Quem me convidou prá voltar foi o garçom. Eu disse que não tinha dinheiro prá ir e voltar de ônibus. Aí ele disse, "eu pago prá ti". O garçom! Aí ele me deu dinheiro prá voltar no outro dia. No outro dia eu voltei. Dali a uma semana já estavam os repórteres e jornalistas, fotógrafos... Prá tirar meu retrato! Fotografia prá botar no jornal! Quando menos as pessoas esperaram, eu apareci numa fotografia, sentadinha num banquinho... Deve ter na *Folha da Tarde*, na *Zero Hora*... Aí foi todo mundo... Sabe, se tu deixa de cantar seis meses, o povo te esquece... Só lembra quando vê. Como 'tá acontecendo agora, atualmente... Eu fiquei cantando com aquele nome... Saía no jornal, saía na revista *Amiga*... Na *Manchete*... Uma porção de coisas... Porque a *Amiga* era junto com a *Manchete*. Então eu comecei a aparecer...

Fui em frente. Depois veio a Varanda... Antiga Varanda, que era da Vera Vargas. Aí no Clube do Cozinheiro, eu não tinha parado... Me "roubavam"... O Lupicínio tinha uma casa que era o Clube dos Coroas, me levava... Aí o Rubens ia lá, "tu me roubou a Zilá"... Me puxavam prá cá e prá lá. Ao mesmo tempo, aconteceu muita coisa na minha vida. A Varanda enchia de gente, que ficava na rua, prá poder entrar... Tinha o Clio, falecido também, o Pajú, o Papi... Eram os que tocavam na percussão. No violão era o Jessé. O Clio mesmo tocava um cavaquinho que era uma beleza, todo mundo se lembra dele.

A Varanda ficava na rua Santo Antônio, entre a Independência e a Cristóvão. Ficava de esquina. O Clube do Cozinheiro, a mesma coisa. Mesma rua. Eu fiquei ali, né. Foi muito bom prá mim a Varanda. Quando eu fui prá Varanda, o Clube do Cozinheiro se mudou e era uma quadra de distância um do outro. Então eu cantava num e cantava noutro. Eu era contratada prá trabalhar, recebia por noite. Todas as noites eu recebia o meu dinheiro. Terminava, eu ia no caixa e recebia. Não tinha um contrato assinado, não. Só tinha carteira assinada, com o Clube do Cozinheiro. O Clube do Cozinheiro era do Rubens, só do Rubens Santos. O Clube dos Coroas era do Lupicínio. Depois ele botou o Batelão também, né. Mas, o Rubens era sozinho. Ele



cozinhas... No inverno ele botava um tonel ali no meio, botava brasa... Enchia de gente! As pessoas saíam ali do Leopoldina,<sup>128</sup> e iam prá lá... Todas de vestido de noite, saíam de um ambiente fino... Iam tomar conhaquequentinho pelas brasas... Era uma coisa muito divina. Maravilhosa! Muito saudável. Foi em 73.

Terminou a Varanda. Aí eu comecei a cantar novamente nos barzinhos. Voltei pro Rubens Santos, que depois também fechou. O Rubens Santos saiu, abriu novamente um barzinho na praia de Imbé, fui prá lá cantar. Fechou novamente. Aí veio a televisão... Matou o rádio, né. Mas isso aí já passou. Depois fui fazer uns programinhas na televisão. Eu tinha um programa, sempre às dez e meia, na Gaúcha... Eu cantava. Era ao vivo. Depois também terminou aqui. Eu fiquei muito desorientada novamente. Fui lavadeira. Cozinheira. Depois fui cantora de novo. Depois saí. Mexe muito, muito, com a cabeça... A minha mãe, por certas coisas que ela não queria que eu fosse cantora, ela tinha razão. Mas é o destino da gente, ninguém corta. Em 1973 fiz um show com Carlos Nobre.

Depois saí, fui fazer televisão, no programa "Elas por elas". Foi no Canal 5, na Farroupilha. Aí não me deixaram cantar porque eu era morena. Eu ia estragar o quadro que era só moça loira. Mas é que eu cantava melhor do que elas também. Então, me tiraram. O falecido Jessé, aquele do violão, ainda foi brigar com um tal Renato... Ele não deixou e, até se escondeu. Fui arrumada direito. Eu sempre estou muito arrumada. Sempre cuidei muito do meu visual. Aí fiquei meio desgostosa por causa daquilo... Eu sempre sofri... Não sou só eu que sofro... Todos os morenos sofrem. Mas eles escondem. Eu não escondo. Mostro prá todo mundo. Saí de lá e fui falar com o doutor Collares, que ainda nesse tempo era advogado... Tinha um escritório... Fui falar com ele. Mas decidi não levar adiante. Achei que não valia a pena. Fiquei tão triste que decidi dar uma volta no Rio. Mesmo sem nunca ter ido ao Rio de Janeiro.

Cheguei no Rio de Janeiro, vi aquele mundo de edifício... É uma "selva de pedra", né. Eu só tinha um lugar prá ir, que era a casa de uma amiga minha. Quando eu saí do Cozinheiro, fui trabalhar prá uma amiga minha, que chamava "Cubanita de Bronze". Foi muito famosa. Dançava mambo. Era linda! Uma mulata prá ninguém botar defeito. Então, me empreguei na casa dela. Prá cuidar da filha dela... Depois de ter sido a cantora que fui... Cheguei no Rio, já estava nos últimos anos da Luz del Fuego... Tinha aquelas cobras horrorosas! A Cubanita se dava com ela. Elas iam fazer um show no Teatro Caetano (sic), parece... E, a Cubanita ia entrar dançando mambo. Era uma mulata daqui de Porto Alegre, germinada na nossa terra! Então ela foi prá lá e, eu fui como "empregadinha".

Depois a Cubanita foi embora para Belo Horizonte e eu fiquei no Rio. Não sabia o que ia fazer. Voltei prá Porto Alegre, "com uma mão na frente e outra atrás". Quando

---

<sup>128</sup> Antigo Teatro Leopoldina, atual Teatro da OSPA, em Porto Alegre.

cheguei em Porto Alegre, fui trabalhar de costureira, porque eu sou modista. Na máquina todo dia e cantando. Quando eu 'tava querendo me acostumar, me deu um estalo: vou pro Rio de novo. Arrumei as malas. A minha mãe desesperada com as minhas loucuras. Mas, eu me apaixonei pela música! Paixão por um homem eu nunca tive. Mas sou apaixonada pela música.

Cheguei no Rio de Janeiro, com as malas na mão pela segunda vez. Passei uma semana comendo banana e laranja. E, um cafezinho de vez em quando, quando me pagavam, né. Fui prá uma casa de família. Empregada na rua do Viver, em Copacabana. Então, tinha um programa na Rádio Nacional. Era à tarde. Cantava o Jorge Ben, Eliana de Lima, uma porção de cantores. Eu fui lá, com a minha "carinhade-pau". Fiz um teste, cantando Lupicínio, "quantas noites não durmo, a rolar-me na cama...". Foram chamar o diretor. Continuou o teste, cantando "eu sei que vou te amar, por toda a minha vida eu vou te amar..." Me perguntaram então, de onde eu tinha vindo. E, aí me convidaram prá cantar lá. Conseguiram um lugarzinho... Mas com orquestra. Eu sofria, que eu sufocava... Me deram uma orquestração que ainda era da Aurora Miranda, outra da Dalva de Oliveira. Comecei a cantar com as partituras das outras, porque me achavam muito eficiente. Começaram a me pagar prá cantar e, eu deixei a casa em que trabalhava.

Mas, tinha um rapaz, Adelson Alves, da Globo, que me ouvia cantar na Rádio Nacional. Ouviu e ficou interessado. Sempre me desencontrava dele porque eu terminava de cantar, pegava meu dinheirinho e "voava" prá casa. Um dia terminou o programa na Nacional... Um cantor amigo meu, também de Porto Alegre, me falou no Solar dos Artistas, perto Do Canecão. Onde morou a Elis Regina, a Gal Costa... Aí eu fui lá. É cheio de apartamentinhos, é uma comunidade... Comentei com ele que queria voltar. Já estava lá há oito meses. E, o Adelson estava próximo. O meu amigo me pediu que eu ensinasse uma "voltinha" que eu dava numa música: "você passa por mim e não olha, como coisa que eu fosse ninguém, com certeza você já esqueceu..." E, o Adelson, então, me reconheceu pela voz. Pegou minhas coisas prá ir morar com ele, e não retornar a Porto Alegre. Com ele também morava o cantor Paulo Diniz. Fiquei lá. Me levava prá Globo. Comecei a cantar na Globo, de noite. Junto com o Martinho da Vila... Era o programa do Adelson Alves, de madrugada. Faz quase uns vinte anos. O Martinho cantava, a Martinha cantava... O pessoal da Jovem Guarda também 'tava tudo ali. Aí eu fiquei lá... Fazendo uma coisinha ou outra.

Um dia eu fui prá Globo, TV Globo... Fazer um programa de Natal. Fiquei tão feliz. Conheci Tarcísio Meira, a esposa dele, a Bethânia... Foi muito bom. Ali, tinha um rapaz que me olhava muito. Então me convidou prá fazer cinema. O filme era "Quem matou Pacífico", do Jéssé Valadão. Disse que eu era ideal para o filme. Aí ele me levou. Trabalhei com aqueles artistas todos... Com o Roberto Bonfim... Grande criatura! Ele foi maravilhoso comigo. Eu trabalhei assim, como modelo... Eu desse

tamanhinho, sentada em cima de um cavalo com um vestido comprido! Charmosa! Eu tinha andado a cavalo só quando pequena. Fomos fazer o filme... Sempre me botaram como prostituta nos filmes... Coisa que eu não tenho nada disso. Então eu era prostituta na Casa da Chinesa, uma passagem muito interessante. Então, eles deram cerveja, na mesa, botaram caipira... Era uma fazenda... Tinha aquela casa bonita, aquelas mulheres bonitas... Bastante retirado da cidade porque o pessoal não aceitava. Esse filme foi baseado nisso. E aí, eu tomei um pouco de caipira, prá me acalmar... E, depois tomei cerveja em cima. Dali a pouquinho eu não atinava nada, né. Desci as escadas, com vestido comprido, aquela flor amarrada no cabelo... E dizia pro cavalo, "vem cá, cavalo". E, o cavalo parado me olhando. Cortaram a gravação e me mandaram subir no cavalo. E o cavalo ia correndo. Quando chegasse na cachoeira, tinha que me atirar. Me atirei na água e perdi o vestido. Fiquei só de calcinha. Aí eles aproveitaram, sabe como é que esses filmes são... Eu procurando o vestido, eles me filmaram de costa... E, eu tinha um furinho na renda das minhas calças e ficou aquele furo grande na bunda, assim. Eu dizia, "meu Deus, não quero que ninguém veja". Não fui nem ver o copião. Eu não sabia. Em filme, tudo é surpresa. Aí fiz aquele filme e me convidaram prá outro. Fiz três filmes. E pensei, bom, já ganhei um dinheirinho. Ganhei mil cruzeiros, em 77. Na função de modelo. Era Ana Magalhães Produções Limitada, contratos internacionais...

Depois, o Adelson mandou me chamar prá trabalhar num coro. Junto a Roberto Ribeiro, Ivone de Lara... Comecei a trabalhar no coro, que a gente ganha mais que como cantor. Depois gravei um disco com o Baiano. Não ficou esse disco. Me tiraram... Eu tenho um papel que eu participei. Não era contrato, era um papelzinho só. Assinei contrato só com a *CBS*. Me procuraram prá fazer um LP, na *CBS*. Foi muito bom. Foi sacrificado... O Adelson fez... Foi de boa vontade. Mas ficou naquilo ali, né. Recebi um diploma de revelação do ano na Sociedade Portuguesa, em 81. E, trouxe um LP debaixo do braço. Ainda fiquei lá muito tempo.

As coisas foram se tornando difíceis no Rio de Janeiro. Fui fazer um disco. Foi tocado. Na Bahia venderam tudo, porque era samba prá dançar, né. Mas pelo menos eu gravei, na *CBS*. É difícil gravar lá, precisa ter muitos padrinhos. Foi um LP todo comigo, sozinha.

Tive essa vida de cantora acidentada. De vez em quando eu era atropelada. Mas fiz muitas coisas boas. Tive com o Sargentelli um tempo. Fiz show no Hotel Nacional, cantando afro... Muito bonito. Roupas muito bonitas. Estive no Hotel Glória também. Todo lugar que eu cantava não tinha ninguém que criticasse.

Comecei a ficar doente. Me deu dois desmaios na rua. Fui prá clínica. Um capitão da Marinha me levou pro Hospital da Marinha. Aquilo é um luxo, né. É uma coisa espetacular. Me botaram em aparelhos prá ver... Eu 'tava com perda de açúcar, no sangue... Eles me trataram. Mandavam na minha casa, todas as semanas, dois vidros

de concentrados de fruta, galinha já limpa, peixe, coisas prá me alimentar com calorias. Tive que tomar glicose. Aí o médico me disse que o clima não me fazia bem. Eu saí de lá. Justamente quando eu já estava cantando no Baixo Leblon... O Caetano Veloso ia me escutar. A Leni Andrade adorava a minha voz. Dizia que eu tinha muito sentimento prá cantar, que eu abraçava as pessoas sem estar perto. Ela dizia, "tu tem um abraço invisível". E acrescentava, que quando estava apaixonada ia me ver. Tinha uma música que eu cantava que ela gostava: "olha, você vai embora, não me quer agora, promete voltar, hoje você faz pirraça, até acha graça se me vê chorar, a vida, acaba um pouco todo dia, eu sei, e você sabe muito bem, e pode ser que quando você volte, já seja um pouco tarde prá viver". Os cantores me apoiavam. A Paulina Gama, que é da faculdade Gama Filho do Rio, é minha fã. Tomava pileques sentada numa cadeira, me ouvindo cantar. A Ana Maria Niemayer, Oscar Niemayer... O Oscar Niemayer mandava me buscar pros jantares deles. Nesses jantares, em que vinha o pessoal do exterior, eu não podia falar com ninguém, que eu não entendia ninguém. A casa que eu morava no Rio, era uma cobertura. O jornal alugou prá mim. Era lindo, lindo, lindo. Estive nove anos no Rio. Quando voltei já tinha mudado a vizinhança toda.

Eu já bebi, claro. Bebi bastante. Depois larguei. Não fumo. Sou uma pessoa que durmo cedo, quando não faço show. Vou vivendo, vou levando... A minha vida é um pouco dura... Shows que vou fazer, vou fazer comigo, sozinha. Eu que 'tou produzindo. Vou buscar de um e outro. Ajudo a pagar um pouquinho prá cada um. Porque se eu vou pedir prá um banco... Eu 'tou pretendendo fazer uma afronta prá esse povo. Porque eu não vou morrer sem desafiar alguém.

Conheci o Lupicínio com sete dias de vida. Minha mãe morava ali na Ilhota. Meu tio se dava muito com ele. Então, quando eu vim do hospital, eu era a primeira criança que nascia naquela casa, né. Minha mãe desceu do carro e, eu já vim chorando. Ele veio ver o nenem que nasceu daquela casa... Porque a Ilhota era uma coisa maravilhosa. Era tudo unido. E disse, "essa menina chora afinado, vai ser cantora". A minha mãe, nos dezoito anos dela, disse "não, ela vai ser professora essa menina". Aí que eu chorei mais, eu acho...

Eu tinha muita atenção nele. Porque ele vinha com a caixinha de fósforo e cantava prá mim. E ele dizia, "vai ser cantorinha". A minha mãe quase morreu, né. Minha avó não era tanto. Com dois anos ele me ensinou a marcha do Jacaré: "jacaré, jacaré, tua mulher vai te deixar, tua lagoa vai secar..." Eu dizia, "cacaé, cacaé", mas essa marcha ficou em mim. Depois numa festa de criança, numa casa em que minha mãe era doméstica, ela me levou... Eu me lembro até hoje... Eu subi na cerca, e comecei a cantar o "cacaé". E a minha mãe, então, já queria ir embora daquela rua.

Quando eu 'tava com sete anos, minha mãe fez uma festa. Justamente nessa festa, uns amigos levaram o Lupicínio. E já foi o Rubens Santos junto. Eu fui prá trás da

porta, envergonhada, cantar. Cantei o Alto da Bronze: "alto da bronze, cabeça quebrada, ..." É do meu lugar lá, o Alto da Bronze, onde eu me criei, depois dos sete anos, naquela pracinha... Quando o Lupicínio foi embora ainda disse: "breve a gente se encontra". O tempo passou e eu continuei cantando em casa. No colégio botava "modinha" em baixo da classe em vez de estar dizendo "quatro vezes quatro"... E ouvia, "Zilá Machado, por favor levante-se". A professora procurava o que eu tinha em baixo da classe e rasgava. Com quatrocentos, ou duzentos réis eu comprava outra modinha. Era vendido nas bancas de revistas, nos mercadinhos. Acho que vinham do Rio prá cá. Eu tinha música da Dóris Monteiro, da Dalva de Oliveira, do Francisco Alves... E eu, pegava as do Lupicínio. Porque quase todos os cantores gravaram Lupicínio Rodrigues. Eram apenas as letras das músicas que se ouvia no rádio. O rádio que ainda estava começando... Aqueles rádios tipo "igrejinha", né. Guardava em baixo do colchão, do travesseiro... E, começava a ler, e ouvia no rádio, e aprendia aquelas músicas... Escondendo da minha mãe, né.

Quando eu fui estudar clássico, um dia, encontro com o Lupicínio. Vinha bem devagarinho. Contei que estava estudando clássico, ao que ele respondeu, "você tem o samba no sangue, a poesia das minhas músicas; tu tem que cantar é a minha música". E me mostrou uma música que tinha feito. Eu me esqueci dessa música. Lembrei algumas partes e, depois fiz outra, junto com a dele. O nosso destino estava na mesma linha, na mesma estrada. Me disse prá aparecer num bar que ele estava de vez em quando. Claro que não pude ir, né. Tem uma música que o Lupicínio me ajudou a fazer. Ele me deu as dicas. Chama-se *Lamento de amor*. Continuo compondo. Gosto das minhas músicas porque são sentimentais.

Quando eu fui pro Rio, fui cantar no Grego, na Barata Ribeiro. Eu não sabia que o Grego era íntimo amigo de Lupicínio. Quando é um dia... Quem entra? Lupicínio Rodrigues, dizendo que vinha me buscar de volta prá Porto Alegre. Aí ele sentou e começou a pedir música prá eu cantar. Lá davam valor prá ele. Não é como aqui. Lá Lupicínio é um mito. Aqui eu não vi tanta coisa assim. Agora mais, porque o homem morreu. Ele, então, me levou prá casa da Eliana de Lima. Queria que eu cantasse lá. Escolheu as músicas que eu ia cantar. Depois me trouxe de volta para Porto Alegre, prá cantar no Clube dos Coroas. E, eu vim embora.

Eu fiz o teatro negro. Cantei, até em inglês. Fiz *Monalisa*. A platéia era no Teatro Tipe(sic). Era feito de tábuas. Só tinha negro. Branco era o diretor, que não admitia a entrada de branco. O diretor era o Saião Lobato. Era uma coisa maravilhosa. O Lupicínio ia ver. Eu tinha, nessa época, vinte e cinco anos.

Quando o Lupicínio morreu, minha mãe proibiu todo mundo de me dizer que ele tinha morrido. Tinha medo da minha reação. Dizia que ele era o meu "pai na música", porque foi ele que previu que eu seria cantora. Ele tinha me dito que não ia morrer enquanto não me visse no estrelado. E, não deu, não é. Deus não quis. Ali a minha

vida ficou ruim, pelo meu sentimento. Eu queria deixar a música, não queria cantar mais. Fiquei muito triste quando ele morreu. Porque ele era meu amigo. Demais. Eu fiquei desamparada sem ele. Depois quem me amparou foi o Maurício Sobrinho. O Maurício Sobrinho me amparou, de coração. Ele era humano, era gente.

Eu gravei um disco todo, só de músicas do Lupicínio. Porque eu prometi prá ele em vida que um dia eu iria gravar músicas dele. Lupicínio dizia que eu era a cantora preferida dele, que quem sabia interpretar com o coração as músicas dele era eu. Quando eu fazia um show, ele era o primeiro a estar ali na frente, parado, prá me ver cantar.

Eu sou uma quase feliz. Mas falta muita gente me ajudar... Porque a mídia faz cantoras, às vezes, que não cantam nada. Deixam aquelas cantoras que cantam direitinho. Não entendo o porquê dessa "panela porca". Tem que dar valor a quem tem. E não existe isso. Eu 'tou envelhecendo. Mas quero deixar alguma coisa bem feita. Vou me dar valor... Os grandes que tão sentados nas poltronas, estão tratando de arrumar muito dinheiro. Aqueles homens não se importam com a Zilá Machado que é cantora, que faz tanta coisa bonita em Porto Alegre. Nós somos as flores de Porto Alegre. Eles não fazem nada. Porque não se vê, sair de Porto Alegre, uma cantora mais.

Eu não sou aquela cantora pedante, não. Deus me deu esse dom de graça. Só não posso cantar de graça porque eu tenho que comer e viver, né. Todo mundo ama cantor. 129

### **Jaime Lubianca**

Meu nome é Jaime Lewgoy Lubianca. Sou nascido em Porto Alegre, 10 de Novembro de 1922. Estou com 71 anos.

Meus pais eram: José Lubianca e Paulina Lewgoy Lubianca. Todos dois tocavam piano. Meu pai tocava piano e violino. Era uma família que gostava de música. Tínhamos piano em casa. Toda a família se reunia para tocar música, num espaço pequeno. Nem todos os filhos tocavam. Como éramos muitos filhos, foram nove ao todo, raramente estavam todos em casa. Meu pai era médico e, quando estava em casa, tocava um pouco prá gente. Então, geneticamente, fui instruído a gostar de música.

Meu irmão Willy, também gostava e gosta muito de música, até hoje. Ele também tocava piano. Estudou um ano, ou dois. Por isso ele ficou com o piano depois que faleceram os velhos. Ele até continuou um pouco... Participava de um conjunto, viajava... Depois passou a tocar contrabaixo. Com aquele conjunto ele foi até a Argentina.

Meus irmãos foram nove ao todo. O mais velho, chamava-se Sócrates, era advogado. Também foi cantor, era *crooner* da orquestra de Paulo Coelho, apelidado de Ted Roberts porque ele cantava em inglês. Na mesma ocasião em que o Alcides Gonçalves estava lá, como cantor de música brasileira, junto com Sadi Nolasco da rádio Farroupilha. Chegou a cantar na orquestra do Mamed, depois que a orquestra do Paulo Coelho terminou, no Cassino Farroupilha, no Centenário Farroupilha. Não teve uma formação mais específica, cantava de ouvido. Nós tínhamos um tio-avô, que morava nos Estados Unidos. Sócrates mantinha contato e, recebia dele, as partituras de orquestra, dos clássicos todos, depois emprestava pro Paulo Coelho. Isso depois se perdeu quando queimou a rádio Farroupilha. Queimou tudo junto.

O Zélio é funcionário aposentado da Prefeitura. Trabalhava executando projetos. Como músico ele tinha aquele conjunto dele, que viajavam, levavam prá outros estados. Mas não tinha a intenção de se profissionalizar. Ficou na Prefeitura, depois se aposentou e, hoje, está cuidando dos netos.

Eu estudei música só no colégio, com o professor Camilo Cossati. Ele tinha uma cadeira lá, que era opcional, de música. Estudei só a parte de solfejo, leitura, né. Os fundamentos da música, né. A escala musical... Coisas bem primárias, nada mais do que isso.

Eu tenho formação universitária, sou engenheiro agrônomo, formado pela UFRGS.<sup>130</sup> Estudei no IPA,<sup>131</sup> entre 1930 e 1940. Era a educação protestante americana, muito bonita. O colégio tinha uma filosofia de liberdade total ao aluno. Talvez no colégio eu tenha sido muito mais de escrever, no tempo de adolescente, aquela poesia de adolescente, do que de fazer música. Eu só comecei a fazer música de 45 em diante. Passei a gostar mais de fazer música do que a poesia.

Eu cursei o "Julinho",<sup>132</sup> o curso técnico noturno. Quando eu fiz vestibular prá Agronomia, nessa fase de adolescente, pré-universitário e universitário, tive a oportunidade de conhecer instrumentistas da música. Fiz contato com pessoas que eram efetivamente ligadas à música. Então passei a ter uma outra ambientação no gostar da música. Era um aprendizado mais prático no gostar da música. Aprender melodia vendo os outros tocar. Apreciando também a capacidade de cada um deles em tocar seu instrumento. Desta fase, destaco como instrumentista o "pretinho" Gervásio. Grande músico! Ele tinha muito pouca instrução. Mas como músico era excepcional. Tocava violão como pouca gente sabia tocar violão.

Nessa época eu estudava e trabalhava, né. No pré-técnico do "Julinho" eu entrei prá Secretaria de Segurança, onde fui datilcopista do Instituto de Identificação. O

---

130 Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

131 Instituto Porto Alegre da Igreja Metodista.

132 Colégio Júlio de Castilhos, da rede estadual, em Porto Alegre. Assim como o IPA, considerado um dos estabelecimentos de educação tradicionais na história da cidade.

meu pai era um dos diretores do Instituto de Identificação. Logo que eu entrei no ginásio, eu rodei um ano, no pré-técnico diurno. Aí o meu pai disse, "agora tu vais saber o quanto custa a gente viver e se auto-sustentar". Então ele me conseguiu um emprego no Instituto de Identificação como "tomador" de impressão digital. Dali eu passei a exercer o ofício de datilopista. Isso foi lá por idos de 41, 42. Por isso que eu passei pro técnico noturno. Então, foi que eu comecei a fazer os contatos com o pessoal da noite. Vinha muita gente ali e eu comecei a conhecer muita gente da noite. Isso me possibilitou o maior contato com esse pessoal. Começou, então, a crescer a minha vontade de ouvir e fazer música, de gostar da música.

Fui crescendo e tendo a minha independência, pois já trabalhava e me sustentava. Ao mesmo tempo passava uma semana na casa de amigos meus, colegas. Uma casa de pensão, na Siqueira Campos. A medida que me tornava mais independente de minha família, abriam-se as possibilidades de freqüentar mais a noite.

Para ingressar nesse meio musical, era necessário comparecer permanentemente nos lugares que esses músicos tocavam. Então, ia acontecendo o entrosamento. Daí se tocava de ouvido, se aplaudia, se incentivava. O músico vive do incentivo, da presença das pessoas que assistem. Então ficava-se comum à eles, vai ficando conhecido e no fim se está no grupo. Assim foi se formando esse grupo, assemelhando-se nas coisas que tocavam e gostavam. Criava-se uma mesma "mecânica" de musicalidade da época. O cantar da época, tendia muito pro romântico. Então, tudo que se escutava lá, tinha um toque de romântico, salpicado do maxixe. Do maxixe veio o samba. No fundo, no fundo, tinha uma linha melódica de romantismo, abreviado um pouco mais a velocidade do ritmo. Ficava o toque de uma linha melódica romântica.

Eu ouvia muito rádio. Aqueles programas da Rádio Nacional... Aquilo me induziu muito também a gostar mais da Música Popular Brasileira. Eram aquelas valsinhas, chorinhos, samba... Na época eram programas bastante difundidos, muito ouvidos. As rádios daqui eram muito pobres, no sentido de fazer programações daquela natureza. No Rio eles tinham um volume muito grande de instrumentistas. Naquela época, o Rio era o centro do Brasil. Todos os compositores, do norte, do centro e do sul, iam pro Rio. Então as rádios da época tinham oportunidade de fazer seleção. Por isso eles tinham a capacidade de fazer os melhores programas. Tinham programas que a gente escutava até meia-noite, meia-hora, na Rádio Nacional. O programa Serenata, com César Ladeira, na Rádio Nacional, por exemplo... Entrava a madrugada. Naquele tempo, aqui a gente ouvia aqueles programas da madrugada. Eram programas muito bons. Tinha muito pouca propaganda. Era mais a música mesmo. Faziam comentários das músicas, havia competições... Faziam comentários descrevendo tudo o que era relativo aquela música que seria interpretada. Tinha os melhores cantores, os melhores instrumentistas, compositores, também. E, tinha os melhores comentaristas.



Alguns conseguiam se educar, musicalmente falando, através de programas e contatos com gente com mais capacidade de instrumento. O violonista Jessé é um deles. Aprimorou-se no contato que teve em São Paulo e no Rio, com outros instrumentistas.

Entre os compositores, nesta época, saídos de Porto Alegre para o Rio de Janeiro, pode-se destacar, além de Lupicínio Rodrigues, o Alcides Gonçalves. Foram os dois que se destacaram.

O Alcides era efetivamente um profissional da música. O Lupicínio não era um profissional da música, era bedel da faculdade, trabalhava na portaria, uma coisa assim... Efetivamente ele era um funcionário da faculdade de Direito, ao passo que o Alcides vivia da música. Trabalhou na rádio Farroupilha muitos anos, como Paulo Coelho, a orquestra de Paulo Coelho... Então, ele vivia da música. Então, quando cessou a orquestra de Paulo Coelho, ele foi embora pro Rio. Saiu daqui como contratado num navio, tocava piano no navio que ia até o norte... Depois ele cansou de ser pianista no navio e desembarcou no Rio de Janeiro e lá, começou a aventurar como músico, como cantor, né. Tocava também violão, se defendia. Como seus irmãos, vivia efetivamente da música. Eles tinham um conjunto... Eram cinco ou seis irmãos. No final da vida dele, conseguiu um emprego na Assembléia Legislativa, onde aposentou-se. Até então, vivera sempre da música. Antes de fazer a parceria com Lupicínio ele já tinha várias composições suas.

Conheci minha esposa na repartição, pois ela trabalhava na Polícia Técnica e eu trabalhava no Instituto de Identificação. Um era do lado do outro. No tempo em que a Central de Polícia era na Duque de Caxias, esquina com a Marechal Floriano.<sup>133</sup> Um prédio que queimou. Ali que eu a conheci.

Minha esposa nunca frequentou os bares em que eu ouvia música, naquela época. Praticamente não estudou música. Nunca se importou que eu frequentasse a noite. O nome de solteira de minha esposa era Maria Helena Figueiredo Pinto de Souza. Adotou o nome Lubianca depois de casada. Tivemos quatro filhos, mas perdemos um. Quatro homens. O Roberto, que faleceu, tocava um pouco, mas não como profissional. O Renato começando a tocar num conjunto. É roqueiro. Toca violão. Agora se registrou na Ordem dos Músicos. Eu não sou registrado lá.

Fui amigo de Lupicínio. Tenho até fotografia com ele, onde aparece me abraçando, na inauguração de um barzinho que teve aqui na Cristóvão Colombo. Faziam uma galeria de fotos dos compositores... Ali então, quando inauguraram com o pessoal que era compositor, me chamaram. Numa churrascaria da Cristóvão Colombo... Hoje é um rodízio de pizza. Era um bar que inauguraram prá boêmia Bar, restaurante, churrascaria. Inauguraram ali a fotografia do Lupicínio.

---

133 As ruas Duque de Caxias e Marechal Floriano ficam na área central de Porto Alegre.

Lupicínio tinha duas pessoas, que eu conheci, que eram efetivamente grandes amigos dele, do peito mesmo. Era o Johnson, que foi padrinho do Lupinho, e o Abraão Lerrer, que faleceu há pouco, e era o dono da Casa Lú. As outras pessoas eram amigas mas não eram... Conviviam com ele e tal... Ele não se identificava, não expressava sua intimidade... Como eu também. Eu era amigo dele, mas era um amigo assim de não contar as intimidades. Ele tinha os amigos do peito e os outros amigos, aqueles que ele apenas exteriorizava aqueles momentos de presença.

Na música, Lupicínio expressava a dor do sofrimento amoroso que tinha. Ele era um cara limitado: primeiro pela cor, que na época tinha preconceito, que hoje quase não tem mais e, segundo, pela formação, pois era da Ilhota, pobre, tinha dificuldades, a mãe dele era lavadeira, lutava prá dar uma formação prá ele. Isso tudo marcou muito nele. Ele expressava todo aquele sofrimento... Era uma interação, lançada pelo sofrimento último que era o amor, por uma pessoa, que gostava, e não correspondia. Mas aquilo era o último lançamento da interação de tudo aquilo que veio em cima dele, até ele se tornar uma pessoa independente. Ele não exteriorizava, verbalmente. Mas, a gente sentia. Não só ele como qualquer pessoa, porque na época tinha... Se tornavam humildes pelo "massacramento"(sic) da posição social que existia. Isso aí marcava muito a pessoa. Ela tinha até a humildade em se manifestar, tornava-se uma pessoa "amassada". Nunca presenciei nenhum fato desse tipo relacionado com ele. Quando existia era velado em relação à ele por ser uma pessoa conhecida. Havia uma tolerância por ele ser um compositor.

Foi a CBS que gravou um disco da minha composição *Porto dos casais*. Sílvio Caldas quem gravou. Eu uma vez fui à São Paulo receber o que deveria, pela reprodução do disco. Mas, era tão insignificante a coisa que nunca mais fui. Nunca mais recebi um tostão por nada.

A música na minha vida foi uma recriação porque ao passar todas as fases da vida encontrava na música uma universalidade. Era uma maneira de eu me refazer. Era mais do que uma distração, era uma recriação. Me desintoxicava. Fisicamente eu sentia, por passar a noite em claro e ter que trabalhar no outro dia, mas espiritualmente me sentia bem barbaridade. Como até hoje, quando volto, me sinto muito bem.

O pessoal da noite, por mais humilde que seja a sua origem, tem um sentimento... Era muito universal... Na noite todo mundo era igual. Era um homem da noite, se universalizava. Tanto o tocador de violão, que dizia três palavras e quatro erros, como o médico ou o engenheiro, ou o cidadão que tinha um nível universitário.134

### **Hardy Vedana**

Meu nome é Ardy Antônio Vedana. Eu acrescentei um "h" e tirei o Antônio pra fazer o nome artístico. E, hoje esse nome se confunde com o do outro compositor. Todos só me conhecem por esse nome.

Eu nasci em Erechim, dia 13 de Junho de 1928. O nome do meu pai era Guilherme Fioravante Vedana e o da minha mãe Eulália Trúculo Vedana. Ambos são de origem italiana. Meu pai nasceu em Antônio Prado e minha mãe nasceu em Monte Belo, distrito de Bento Gonçalves. Meu pai era alfaiate e minha mãe costureira.

Éramos em seis irmãos: duas mulheres e quatro homens. Um deles também andou pegando violão, mas não teve continuidade. Acho que quem mais estudou de todo o pessoal fui eu. Fiz o ginásio, mais tarde estudei o inglês e depois entrei pro Belas Artes, na área musical, hoje Instituto de Artes. Estudava à noite porque trabalhava de dia. Tinha necessidade de conhecer a música, o erudito. Lá toquei nove instrumentos de percussão, marimba, xilofone, reco-reco, pandeiro, campana. Fui solista de pauzinho. Numa peça de Stravinsky. Eram quatro trombones e o pauzinho, era o efeito da peça. É um som só o pauzinho, mas a divisão é igual aos trombones. Não estudei o clarinete lá. Depois quando entrei pro sindicalismo andei fazendo uma série de cursos.

Da minha família quem conhecia música era um avô meu. Se não me engano, tocava bombardino ou trompa de harmonia.

Eu vim para Porto Alegre em 1943, dia 13 de Janeiro. Antes de vir, eu já demonstrava interesse pela música. Eu ia ao cinema, naquele tempo do cinema mudo... E, tinha um pianista, ou eram pequenos conjuntos que tocavam, fazendo o fundo musical, né. Aquilo já me despertou a atenção. Me lembro que o pianista tocou pequenas peças, entre as quais, uma valsa... Essa valsa chama-se *Sobre as ondas*... Mais tarde, um pouco maior, com nove ou dez anos, eu ia ao matinê, aos domingos, e ficava prestando mais atenção à música do que as cenas do filme. No dia seguinte, a gurizada se reunia numa praça e lá eu cantava parte daquelas músicas. Me lembro de um seriado, se não me engano era *Águia Branca*, ou coisa assim... Os *cowboys* contra os índios... Quando aparecia os índios, a música incidental do filme era aquela. Então eu gravei bem. Mais tarde, quando eu tinha um estúdio de gravações em Maringá, no Paraná, um americano trouxe duas gravações... Uma sobre transições musicais, prefixos, sufixos... Quer dizer, qualquer emissora de rádio, ou televisão, não tem necessidade de ter uma orquestra. Basta por aquele disco... São pedaços. E ali eu fui escutar novamente aquele tipo de música que eu tinha escutado quando era guri.

Nesse meio tempo eu ganhei uma flauta de lata. Dessas flautinhas que se dava pra gurizada. Meu pai me deu, de aniversário, ou Natal... Hoje não fabricam mais aquele tipo de flauta.

Eu conheci o irmão de minha esposa, já em Porto Alegre, no quartel. Ele gostava muito de música americana e eu também. Tanto é que quando fomos apresentados ficamos das sete e meia até duas horas da manhã conversando sobre música. Em

resumo, começamos a andar juntos e a compor música juntos. De tanto andar com ele foi que casei com minha esposa.

Eu tinha começado a estudar piano, quando cheguei a Porto Alegre, em 44 por aí... Era muito caro pagar uma professora particular e tinha que ter piano em casa. Eu não tinha condições de comprar um piano. Acabei desistindo. Estudei quatro ou cinco meses e parei. Depois mais tarde fui estudar violão. Mas, não era o meu instrumento. Eu fui mudando até que cheguei no clarinete. Eu e o meu cunhado chegamos a pedir ao governador para nos arrumar uma bolsa de estudo prá estudar música. Ao que ele perguntou por que não entrávamos na Brigada.<sup>135</sup> Ele era coronel da Brigada. Ficou por isso. Nós começamos a compor música em inglês. Depois ele enveredou por um caminho e, eu fui pro meu. Tínhamos contato com a música americana através de rádio e disco. Naquela época era a forma de conhecer a música. Por exemplo, eu achei que o clarinete era o meu instrumento depois de escutar um disco do Artie Shaw. Eu tenho esse disco até hoje.

Comecei a estudar clarinete. Em 1951 nós alugamos uma casa na Joaquim Cruz, próximo da TV Difusora, prá estudar música. Eu, meu cunhado um compadre, o Manoel. Começamos a desenvolver, né. E já tentamos formar um conjunto. Dois anos depois já estávamos tocando aí, nos sábados e domingos, nos cabarés. Depois veio esse meu compadre, que também estava estudando clarinete... Ele trouxe uma equipe... Hoje eu chamo de "Turma do Partenon", porque eu 'tou resgatando esse pessoal... E, o pessoal veio tocar Música Popular Brasileira, mais precisamente, o choro. Eu não 'tava interessado em choro não. Nem em Música Popular Brasileira. Meu negócio era só música americana. Eu não tinha entendido a Música Popular Brasileira. Não tinha entrado no seu âmago. Nesta "turma", um deles era um preto... Um dia nos encontramos e começamos a conversar. Ele disse, "olha, tu tem boa idéia, mas tu precisa ser burilado". Então, ele começou a me dar aula. Ele tocava sax e clarinete. As aulas dele eram choros que ele fazia prá mim. Eu ensinava inglês prá ele e ele me ensinava o choro. Daí, por isso eu tenho quase todas as composições dele. Fiz um álbum dessas composições. A maioria 'tá ali. Esse era o Macedinho Corrêa. Um cara de um coração muito grande. Simples. O que traz a grandeza da pessoa não é o que possui de bens, mas o que tem dentro. Eu acabei mudando prá rua onde ele morava. Então ele seguidamente ia na minha casa e eu na dele. Nós tínhamos um relacionamento estreito. Eu comecei e entendê-lo. Pude entender a sua forma de falar e de pensar, os defeitos, as virtudes...

Prá estudar o clarinete, eu comprei um instrumento de segunda mão. Acredito que os outros músicos, sem muitas condições econômicas como eu, tenham feito o mesmo. Ou, herdavam o instrumento de alguém da família.

---

135 Referência à Brigada Militar.

O músico, principalmente o preto, tem uma índole própria para música. É incrível, sabe, a facilidade com que ele aprende. Certos pretos, com aquelas mãos calejadas, grossas, que acharíamos que não poderiam tocar determinados tipos de instrumentos... Pelo contrário. Conseguem fazer todas as coisas que os outros fazem e até melhor. Mesmo sem tantas horas de estudo. Claro que se vai encontrar elementos que estudaram. É o caso do Marino. O Marino nasceu na Colônia Africana, ou na Auxiliadora, ali na famosa bacia...<sup>136</sup> Ele tocava cavaquinho. Normalmente cavaquinho, violão, eram instrumentos rudes... Muitas vezes feitos por eles. É o mesmo caso do banjo norte-americano. O primeiro banjo era feito com caixa de charutos, era quadrado. São instrumentos pobres, né. O Paulino Mathias já tocava clarinete, sax. O Otávio Corrêa tocava violino. A família dos Corrêa toda estudava música. Eu tenho impressão que o pai deles era músico. Eram instrumentos de orquestra, europeus... O sax, o clarinete, o violino, o contrabaixo acústico, o trombone de pisto...

A maioria dos músicos são tímidos, porque não foram educados para apresentar-se frente a um público. Então, uma das formas com que o artista, o músico, enfrenta essa coisa é usando drogas. Inicialmente o álcool. Eu não, porque a primeira vez que enfrentei o público, num cabaré lá de terceira categoria... Eu 'tava tocando e errei uma nota. Hoje eu sei que o pessoal não conhece a música, mas se conhece, aquela nota que saiu errada, tanto faz como tanto fez... Mas, naquele momento que eu errei, eu comecei a tremer. E, eu tentando manter a calma, prá poder terminar a música, trocava de dedos, notas erradas... O pessoal dançando nem queria saber se 'tava certo ou errado. Era o ritmo que fazia com que dançassem. A melodia é complementar, né. Mas, eu não conseguia beber e tocar como os outros faziam, o que tornava a execução da música mais fácil prá eles. Então eu concluí que só podia tocar são. Depois que terminava a apresentação eu até podia tomar uma dose.

Eu toquei na Argentina um mês. Andei em toda a Argentina. Fiz música prá filme. Apareci em filme. No Festival de Música de Mar del Plata eu fui atração, com uma orquestra daqui. Lá eles não conheciam negros, na maioria das cidades. Fazíamos shows. Na Província de Córdoba íamos pro restaurante e nos traziam vinho com água mineral, como herança do costume inglês. Nós saíamos falando alto, brincando, por volta de duas horas da tarde, que prá eles era hora da sesta... O pessoal vinha ver o que era e aproveitavam prá tocar nos integrantes negros da orquestra, prá ver se não saía a cor. Incrível, né. Um pandeirista negro foi mais atração na cidade que eu. Uma apresentação ele desapareceu e só voltou ao clube, em que nos apresentávamos, pela mão do presidente do mesmo, acompanhado da rainha, de braço dado com ela. Desfilando com fardamento.

---

<sup>136</sup> Referência a Marino dos Santos, ou Marino do Saxofone, já citado.

O Paulino Mathias, músico surgido na Colônia Africana, foi uma figura legendária daqui. Ele morreu de câncer na garganta. O pessoal que toca instrumento de sopro... Alguns músicos, amigos meus, morreram de câncer de pulmão, traquéia, laringe, proveniente de ambientes poluídos, associado a bebida e ao uso do instrumento. O pianista fica com os dedos deformados, da artrite. O baterista também. O acordeonista acabam morrendo do coração, pelo peso do instrumento. Comprovado pelos médicos.

Nas viagens, excursões de apresentação, aconteciam muitas brincadeiras. Colocaram palitos de fósforo entre as chaves de meu instrumento, o que impedia que o clarinete expressasse as notas, emitindo apenas guinchos. Quando eu percebi o que era tirei, mas riram muito de mim. E compensação, quem aprontou tocava pistão e eu tinha que pegar ele. Ele tinha uma entrada numa música, na qual ele manifestava-se sozinho, através do instrumento. Quando ele saiu eu peguei um lenço e coloquei dentro do instrumento. Não saía som nenhum. Ele fazia força e não saía som. Desmontou todo o instrumento e nada. Aí, nós que ríamos. Estes "trotes" não prejudicavam o grupo. Eram brincadeiras.

Em São Paulo nos perguntaram como conseguíamos tocar com apenas 8 integrantes na orquestra. Mencionaram a orquestra de Élcio Alvarez, que tinha 21 figuras e não conseguia fazer o que nós fazíamos. Eu tenho um grupo muito bom. Às vezes estamos nos apresentando defronte a Botinha da Zona, na Azenha, depois na Bronzauto, na Vigário José Inácio e depois na Assis Brasil.<sup>137</sup> O pessoal não está habituado a escutar o tipo de música que tocamos, e a forma como tocamos. São músicos muito bons. Tocamos quase perfeito. Tenho arranjos muito bons, originais, meus. Tenho, praticamente tudo de bossa-nova, pois tive um conjunto de bossa-nova que não teve sucesso. Músicas de carnavais antigos, sambas antigos, música americana, música de efeito. Com minhas andanças eu acabei adquirindo, o que eu posso causar impacto... Somos apenas 8 "gatos pingados". Nos chamavam de ecléticos. Parecíamos uma máquina. Gravamos um disco em São Paulo, enquanto fazíamos uma excursão em Curitiba, na TV 12 lá, prá Sadia, em troca de passagem aérea, ida e volta à Curitiba.

Na rádio Farroupilha, que eu trabalhei três anos, tinha uma orquestra constituída de 36 músicos. Esses 36 músicos tocavam qualquer tipo de música. Tanto é que eles tocavam um jazz do tipo de baile, tocavam na sinfônica, tocavam em qualquer lugar. Eles tocavam em rádio e tevê, prá acompanhar os cantores, cantoras, e a própria música deles. Na inauguração da rádio Farroupilha, o Lupicínio Rodrigues iniciou um programa acompanhado de um regional. O Bide, que agora 'tá no hospital, fazendo hemodiálise... Eu fui visitar o outro dia... Ele é um preto de alma branca. Nos prezamos muito. Porque tem branco aí que é pior que preto... Ele toca sax tenor e

---

<sup>137</sup> Referência a casas de comércio, e suas respectivas ruas, onde tocaram em frente, atraindo o público que passava.

clarinete. Ele tocava violão. Eu tenho uma foto dele, com o regional que acompanhava Lupicínio. Ali também 'tá no baixo um dos irmãos Corrêa e, no clarinete, o Macedinho. Famoso Macedinho, que foi regente, inclusive da Banda Municipal, foi maestro da orquestra da rádio Gaúcha. O Bide era militar, da Brigada. Ele andava muito ali pela Marcílio Dias, próximo da Cabo Rocha... Eram ruas de meretrício. O Lupi morava ali, o Natalício e o Bide também moravam ali. Na Marcílio Dias... Ali, na Cabo Rocha, que foi a minha primeira apresentação. Ele morava ali, numa "cabeça-deporco"... Ele morava num quarto e o Natalício no outro. Outro que morava ali também era o famoso Tatuzinho. O Tatuzinho já morreu. E, também o parceiro do Tatuzinho, que é vivo ainda. Como é o nome do cara...

Entre os parceiros de Lupicínio, o Alcides Gonçalves... A família Gonçalves, de Pelotas... Eram quatro irmãos... Como a família da minha esposa, que era de lá e também era de músicos... Vieram prá Porto Alegre... Quando surgiu o rádio em Porto Alegre, o Alcides já aparece cantando na Gaúcha, acompanhado pelo Paulo Coelho. O Paulo Coelho, inclusive, fez uma sacanagem prá ele. Eles ensaiavam de tarde. O Paulo Coelho foi um dos caras mais gozadores que teve... Ensaiavam de tarde para tocar à noite, das oito às dez, ou das dez às onze, não mais do que isso. Não tinha nada de manhã, nem de tarde, nem de madrugada. Então, de noite, o Paulo Coelho mudou o tom do que haviam ensaiado. E ficava rindo, né.

O Alcides fez alguns sucessos. Inclusive foi pro Rio, prá São Paulo... Gravou os sucessos dele por lá... Tinha uma voz muito bonita. Eu tinha uma gravação dele aí, do I Festival Sul-Brasileiro da Canção, que nós fizemos pelo Sindicato...<sup>138</sup> Era ele e o Rubens Santos. Não sei se ele tirou o terceiro, ou quinto lugar, com uma seresta. Gravado ao vivo, muito bonita, sabe. Ele foi parceiro do Lupi muito tempo. Também foi parceiro o Hamilton,<sup>139</sup> o Ludovino Pina, e mais gente, viu.

Antes de os Diários Associados começarem a interferir nos sistemas de comunicação no Rio Grande do Sul as rádios eram sociedades. Por exemplo, a Sociedade Gaúcha de Rádio, que era a Gaúcha, que iniciou em 27. Ela vem até 1934, quando entra a rádio Difusora. Também com música ao vivo. E, em 35 é inaugurada a rádio Farroupilha. Aqui haviam programas próprios. O pessoal escutava também a Rádio Nacional, a rádio Tupi, a Mayrick Veiga, músicas do Uruguai, da Argentina... Quantas rádios... Mas, nós fazíamos os programas próprios. Tanto é que quando inauguramos a TV Piratini... Eu digo "nós" porque eu inaugurei... Eu subi a pé aquele morro, não tinha condução. Depois que calçaram aquilo. Tínhamos que subir todo o morro de Santa Teresa a pé. Toda a programação era feita por nós. Musical, rádio-teatro... Nós tínhamos um rádio-teatro aqui fenomenal. Diversos rádio-atores saíram

---

<sup>138</sup> Referência ao Sindicato dos Músicos, do qual o entrevistado era presidente, por ocasião da entrevista (completando um período de aproximadamente 15 anos).

<sup>139</sup> Referência a Hamilton Chaves.

daqui e foram pro Rio. As novelas de rádio...<sup>140</sup> O sistema de notícias também era daqui. Tanto que o famoso Heron Domingues, correspondente do Repórter Esso era daqui de Porto Alegre. Walter e Ema D'Ávila eram daqui. Aqui tinha o "Teatro Cancela", o chamado "Emergência"... Próximo ao Cinema Castelo,<sup>141</sup> num triângulo que ali existe, tinha uma espécie de circo, coberto de lona... Era o Teatro de Emergência. Nesse teatro muita gente famosa depois explodiu pro resto do Brasil.<sup>142</sup>

Nós tínhamos aqui o Tatuzinho... O Tatuzinho foi marido da Elizete Cardoso. Nós tivemos na década de 30, 40, a Horacina Corrêa. Ela era Corrêa porque casou com o baterista Oscarino Corrêa. Ela saiu daqui, foi prá França, cantou nos melhores cabarés da França... É dona de um hotel no Cairo. A pergunta que eu faço, sair daqui e ir prá França, teria que ser muito boa... A Érica Norimar foi prá França e depois foi prá Nova York, cantando... Nós temos músicos e cantores que se foram por aí fora. No Rio e São Paulo tem grande quantidade. Fora o Rio de Janeiro, acho que a cidade mais avançada em todo esse sistema era Porto Alegre. Depois tinha Recife e depois São Paulo. São Paulo, mais modernamente, é que começou a aparecer. Hoje está se sobrepujando ao Rio de Janeiro... Apesar de que tem certas coisas que eles não conseguem...

Antes de existir o rádio já existiam diversos conjuntos, que tocavam em bailes. Os regionais são anteriores às orquestras dos conjuntos de rádio. As bandas de música militares do fim do século passado podem estar na origem destes conjuntos. Acontece que tinha aquele negócio: "O fulano hoje está de aniversário, vamos na casa dele... Mas vamos levar um instrumento prá nos divertir...". Juntavam-se dois, três, quatro e formavam um regional. Aí surgem, das bandas militares, as orquestras semi-sinfônicas prá acompanhar os espetáculos líricos, óperas... A Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro deve ser, mais ou menos, de 1910, por aí...

Tem uma orquestra aqui de Porto Alegre... A Orquestra Cruzeiro. É um "embolado" de instrumentos. Reúne violino, violão, cello, baixo, um prato... Uma mistura de instrumentos, que não era uma coisa organizada. Tocavam, aparecia, somava... Só que não é aquela coisa que apareceu, posteriormente, com o jazz. Era uma coisa semi-lírica, semi-sinfônica. Tocavam xotes, rancheiras, quadrilhas, valsas, uma música erudita ou de operetas...

---

<sup>140</sup> Depoimento da esposa de Vedana, durante a entrevista: "Eu já estava casada e escutava novelas feitas aqui... Tinha uma às dez horas da manhã. Depois tinha a uma e meia, depois tinha às três, depois às oito... Era assim... Uma novela atrás da outra. Todas feitas com o pessoal daqui, né."

<sup>141</sup> O Cinema Castelo localizava-se na Azenha e foi muito utilizado como auditório de programas de rádio. Foi recentemente derrubado para dar espaço a construção de um *shopping center*.

<sup>142</sup> Depoimento da esposa de Vedana, durante a entrevista: "A dona do palco era a Morena Macedo. Ela era analfabeta. E, ela era muito bonita, mas era analfabeta. Os outros tinham que ler o texto prá ela, prá ela decorar e depois interpretar. E ainda era dona do Teatro de Emergência. O artista se sacrificava pela arte."



As bandas militares teriam contribuído para a formação daqueles músicos que não tinham acesso ao estudo. No Rio de Janeiro, Anacleto de Medeiros era um mestre de banda militar. Ele era um compositor e era um grande flautista. As primeiras gravações de choro são dele. "Chorão" era a denominação do pessoal que tocava nos aniversários, casamentos.

A cidade de Porto Alegre sempre tentou imitar o Rio. Até a própria vestimenta dos músicos era igual aos músicos cariocas. Sapatos de duas cores, calças brancas, chapéus de lado, lenço. Era igual ao músico do Rio de Janeiro. E, havia um certo intercâmbio. Tanto é que o Almirante esteve aqui, como cantor. Veio também a dupla Jararaca e Ratinho. Havia a navegação costeira. O próprio Noel Rosa se apaixonou por uma mulher aqui. João Gilberto esteve aqui também. Havia um entrosamento, né.

Fui sócio de Lupicínio. Quando nós fizemos o Festival Sul-Brasileiro da Canção Popular, em 1967. Eu já conhecia o Rubens Santos há muitos anos. Ele em 1950 convidou a mim e a meu cunhado prá cantarmos na rádio Gaúcha. Músicas em inglês... E, era coisa quase inédita mesmo... Depois não deu certo e eu acabei brigando com ele. O Rubens era, nessa época, cantor da Gaúcha. Eu escrevi até numa revista dele. Eu e meu cunhado escrevíamos também sobre música. Mais tarde, ele veio no sindicato com o plano do festival e eu aceitei. E, começamos a trabalhar. O festival foi um sucesso. O primeiro feito aqui no sul. O primeiro no país tinha sido em São Paulo, e o segundo foi o nosso. Eu era presidente do sindicato naquela época. Em 62, 63, fui presidente... Gravamos um disco, junto a rádio Gaúcha... Eu levei o disco pro Rio de Janeiro e gravamos no Rio. Um disco muito bem feito, muito bem elaborado. Teve boa aceitação. Em 68, deveria acontecer o segundo festival, mas eu não estava mais aqui.

Há pouco tempo, eu apresentei o Rubens Santos pro Branco, que é coordenador de música do Município... Então a Prefeitura, agora há pouco tempo, gravou com o Rubens Santos um LP. Então, nesse festival nós fundamos uma editora musical: SULBEM - Sul-Brasileira Edições Musicais. E, um selo... Então era eu, o Lupicínio, o Rubens Santos, o Paulo Santos... Fizemos uma sociedade. Durou mais ou menos dois anos. Mas o dinheiro que vinha ficava com ele, Lupicínio. Era o próprio gasto dele... Ele era um boêmio inveterado. Tomava trago...

Os irmãos Vitali(sic), de São Paulo, editavam as músicas do Lupicínio. E, os editores ganham uma nota sem tamanho... Imprimiam as partituras de todas as músicas do Lupi, mas não repassavam o dinheiro que deviam repassar. Se fosse nos Estados Unidos ele estava milionário! Um dia o Lupi abriu a boca. Quando isso aconteceu, os irmãos Vitali o escolheram para dirigir o escritório de arrecadação em Porto Alegre. Então, ele recebia um ordenado. Empregou os parentes e muita gente. Ele não ligava muito prá coisas, sabe. Se ligasse estaria bilionário. Ele cansou de abrir boates, que duravam aí seis meses, e fechavam. Ele não ligava muito prá dinheiro. Era o Escritório Regional de Arrecadação... Ele era o diretor.

Em 1934 já existia a SBAT: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Eles já recebiam, com entidade, o recolhimento do direito autoral... Os teatrólogos, de peça de teatro até o rebolado... Os músicos não tinham. A SBAT recolhia o direito autoral das músicas que eram editadas. Antigamente, os dirigentes de orquestra eram obrigados a fazer uma planilha, dizendo quais as músicas que iriam ser tocadas. Essa planilha ia pro Rio. Vindas de todo o país... Então se o compositor tinha 25 pontos, onde cada ponto equivale ao local de execução... De acordo com os pontos o compositor recebia tanto... Só que a coisa não funcionava bem, assim... Então, os músicos achavam que a SBAT estava lhes roubando. Foi, então, criada a UBC: União Brasileira de Compositores. Era uma entidade de direito privado, mas com legislação, com lei... Protege, exatamente o compositor, o autor. O dinheiro era recolhido em grande quantidade. Mas, ninguém sabe para onde é que vai. Os "vivos" da diretoria... Então, houve uma dissidência. Nessa dissidência, foi fundada a SBACEM: Sociedade Brasileira de Autores e Compositores Musicais.<sup>143</sup> Também não deu certo. Houve briga e nova dissidência. Foi criada a SICAN, que é de compositores independentes.<sup>144</sup> Hoje são 12 ou 13 entidades arrecadoras. Continuaram brigando com os clubes, com as casas... Porque se a UBC cobrava, a SBACEM queria cobrar também. A coisa complicou. Levaram pro governo... E, o governo pegou a coisa de "mão beijada". Criou o ECAD: Escritório Central de Arrecadação do Direito Autoral. Parece que é um autarquia. Eles recolhem de todo o país. Tiram uma porcentagem... Veja a "mutreta" da coisa... Aí distribuem um tanto prá cada uma das entidades, e elas repassam pros seus associados. Em 1980, no Rio de Janeiro, quando nós fizemos o primeiro encontro nacional... O primeiro congresso foi em 79, eu que abri prá todo o país... Nesse congresso estava em discussão o direito autoral, o direito de foro mecânico e o direito conexo. São três direitos. Os chamados direitos do autor, do executor e do intérprete. Isso nós discutimos. E eu no Rio de Janeiro, em 1980, no I Congresso Nacional de Música, chamei de mentirosos três integrantes do CNDA, Conselho Nacional de Direito Autoral. Porque eles mencionavam um total da arrecadação em direito autoral em termos nacionais que era inferior à média arrecadada somente no Rio Grande do Sul. Somando-se todos os estados! Quando nós fizemos esse festival, nós fomos pedir isenção... Queríamos tocar em todas as praças de Porto Alegre, ou só nas principais, simultaneamente às quatro horas da tarde prá dizer que os músicos estavam discutindo os problemas da classe. E, eles quiseram cobrar o direito autoral. Mas vai cobrar o direito autoral de quem? Nós não estávamos cobrando nada. Estávamos tocando gratuitamente. Foi uma discussão braba. Então foi que ele disse que só arrecadava uma pequena quantia, justificando pelo fato de os

---

<sup>143</sup> A denominação desta entidade aparece nos depoimentos de duas maneiras: Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, ou Sociedade Brasileira de Autores e Compositores Musicais.

<sup>144</sup> Não encontrei o significado desta sigla.

músicos se recusarem a pagar o direito autoral. E, foi por isso que o chamei de mentiroso. Era evidente que estava roubando, e os outros que vieram depois também.

A minha idéia, sobre o direito autoral, é que deveria ser feito da seguinte forma... Quando eu faço um show, de músicas minhas, eu não deveria pagar coisa nenhuma pra ninguém. Quando eu cobro o ingresso, já está incluído o direito autoral, que fica pra mim. Se alguém vai tocar as minhas músicas, aí sim ele deveria pagar sobre as minhas músicas. Sobre cada composição, cada música tocada. Incluindo rádio e televisão, que são os dois maiores usurpadores dos compositores. Trabalham 24 horas por dia e pagam o mínimo.

Em 68, eu terminei o meu mandato no sindicato e fui pro norte do Paraná. Lá me dei bem. Fiquei lá até 77. Eu tinha uma agência de publicidade, além disso, eu tinha um estúdio de gravações. Estava indo muito bem. O que estragou tudo foi o café. Quando dava café o dinheiro corria solto. Entrava fácil. Tanto é que em 70 houve eleições e eu ganhei muito dinheiro fazendo *jeangles* pros candidatos. Eu vim pra Porto Alegre com os bolsos cheios de dinheiro. Eu tive dois anos lá sozinho. Minha família estava aqui. Então ficava 24 dias lá e uma semana aqui. Também morei três anos em Florianópolis. Trabalhava de segunda a sexta, sábado e domingo vinha embora pra casa. Brabo, né. Já pensou longe da família? Foi onde eu comecei a beber. Eu bebia que era uma coisa séria. Eu quase todas as noites subia pro hotel bêbado. No dia seguinte eu já estava lépido... Mas, quer dizer... Aquilo é o vazio que o sujeito tem da família.<sup>145</sup> Menos mal, agora deixei de beber... Consequência da cirurgia...<sup>146</sup> Apesar de que, eu sempre fui chegado a um whisquezinho... Mas, deixa pra lá...

Não tinha cabaré que não tocasse as músicas de Lupicínio. Porque as músicas dele caíam no gosto popular, dos cabarés e das boates. Posteriormente, entrou na jogada o samba-canção, que vinha substituir o bolero. A grande parte das músicas ocorreram porque ele se apaixonava pelas mulheres da vida, prostitutas, né. Na verdade tinha muita mulher bonita nesse meio.

Na década de 30, 40 e 50 existiam cabarés aqui, chamados de *nigth-clubs*, cabaré francês, boates... Mas era tudo a mesma coisa. Na Voluntários da Pátria tinham cabarés... Ali ficavam as mulheres "fazendo a vida". Elas iam nos cabarés, dançavam... "Pegavam" o cliente... Saíam, iam dormir com ele, ou iam fazer um *standart* no quarto. Nós tínhamos o American Boite, muito famoso! Aqui na Voluntários da Pátria tinham perto de trinta e poucos cabarés. Na Siqueira Campos tinha o Marabá. No abrigo da Praça XV, em cima... Hoje é o bar Turismo, né. Foi inaugurado primeiro o Tabaiz... O chá da tarde que era o chique da sociedade. Ali não ia mulher da vida. Elas iam nos cabarés. Tinha o Galo e a Galinha, lá na Cabo Rocha. Dois cabarés de terceira

---

<sup>145</sup> Hardy Vedana é casado e foi pai de três filhos, uma moça e dois rapazes, um deles já falecido.

<sup>146</sup> Referência a cirurgia de implante de safena, que realizara algum tempo antes da entrevista.

categoria. Pagavam bem, mas não tinha nada que ver... Eram cabarés. Inclusive toquei no Marabá.

Os melhores músicos tocavam nas melhores boates, ou cabarés. Algumas mulheres que se encontravam nesses lugares recebiam uma percentagem sobre a bebida gasta. Elas tinham liberdade... Se usassem o quarto do cabaré, claro que teriam que pagar. O chamado *standart*. Existiam os chamados *rendez-vous*. Era uma casa com uma série de quartos... Seriam hoje os motéis. Só que sempre quem era a dona era uma mulher. Também chamada de cafetina.

O Lupicínio se apaixonava muito rapidamente. Ele tinha um tipo assim... Indiático, oriental... Ele não era um negro comum... Vendo a figura dele... Tinha entrada em tudo que era lugar. Primeiro porque ele era compositor, tinha fama já... Segundo porque os caras sabiam que ele ia pro cabaré por causa de uma mulher. Lá dançava as músicas, se apaixonava... Aí a pouco dava uns "bolos" qualquer, brigava, não dava certo... Aí ele ficava "descornado" e fazia uma música. Chamavam o Lupicínio de "cantor de cabaré". Isso era depreciativo. Apesar de que ele tinha nome nacional.

A música não é estanque para determinado tipo de conjunto ou orquestra. Ela torna-se universal desde que caia no gosto popular. Então todo mundo tenta tocar aquela música.<sup>147</sup>

### **Lourdes Rodrigues**

Meu nome é Antônia Lourdes Bretas Rodrigues, ex-Medeiros de Albuquerque. Mas, meu nome artístico sempre foi Lourdes Rodrigues. Eu nasci a 4 de Janeiro de 1938, na cidade de Santa Maria.

Meu pai chamava-se Léo Rodrigues, era professor. Minha mãe chamava-se Noêmia Bretas Rodrigues, também professora. Era professora primária. Meu pai lecionava num colégio chamado Farroupilha, em Santa Maria. Depois que ele veio prá Porto Alegre, fez mais uns cursos em São Paulo... Aí ele lecionou no Parobé, Júlio de Castilhos... Deu aula de latim no Colégio Bom Conselho, onde eu também estudei. Por incrível que pareça lecionava matemática também, depois na faculdade, de química, física, essas coisas... Ele deu aula aqui na João Pessoa. Depois ele aposentou-se, pois teve um acidente de carro e perdeu um olho. Então afastou-se total. Ficou só com os alunos de casa. Muitos adoravam o pai. Ele ficou esclarecendo um pouco, mas se aposentou.

A minha mãe tocava piano. Era chique, né, a moça tocar piano. Então a minha mãe arranhava um pouquinho. O meu pai tocava violino e tocava muito bem. Ele tinha

---

<sup>147</sup> Entrevistas realizadas nos dias 25 e 27/1/94.

um sentimento muito lindo. Ele era uma mistura de raças, sabe. A minha avó era tupi-guarani e, durante uma revolução, muita gente veio da França... Militares que vieram da França, ocuparam as terras da minha avó. Ela estava então viúva, e dona daquelas terras todas. Ela morreu com 103 anos e jamais colocou sapato. Ela cuidava de tudo e era muito decidida nos seus negócios. Houve esse namoro dela com esse oficial francês, então deu uma "cruza", desse "bugre"... Essa coisa que nós chamamos aqui "pelo-duro"... Eu sou uma morena que tem o cabelo bem liso... E, o meu pai tinha um pouquinho dessa cruza toda de francês com o tupi-guarani. Eu sei que ela teve 8 filhos do primeiro casamento e mais 8 do segundo. Aquelas coisas assim, do tempo antigo. E, o meu pai quando veio para Santa Maria, ele era do Alegrete, ficou estudando com um professor russo que foi quem lhe deu as primeiras aulas. Depois que ele veio para Porto Alegre se aperfeiçoou com o maestro Faville, que era um polonês. Mas ele tocava assim prá gente, né. Depois ele ficou muito triste com a perda do olho. O meu pai chegou a tocar em escolas, em orquestras por este mundo afora, como ele disse, né.

Uma coisa que eu digo com muito orgulho é que minha mãe era espanhola, era natural de Bilbao. Quando vieram para o Brasil, a minha avó veio para Santa Maria porque tinha uma irmã casada com um brasileiro, um gaúcho. Então a minha avó resolveu vir com as suas três filhas. Construiu uma nova família aqui no Rio Grande do Sul, em Santa Maria.

Vimos para Porto Alegre, em plena Segunda Guerra Mundial. Meus pais resolveram vir prá capital porque eu precisava de um tratamento. Eu estava com três para quatro anos, e os médicos diziam que eu não me salvaria. Em Santa Maria os recursos eram poucos... Então, a gente veio prá capital, ver os melhores médicos... E, graças a Deus eu 'tou aqui, né. Bem faceira, bem linda, maravilhosa. Com 56 anos, não é... Bem gordinha.

Eu me lembro que eu sempre gostei de cantar. A minha mãe fala que com 3, 4 anos, eles tinham que correr atrás de mim, me procurando... Nossa casa era muito grande em Santa Maria... Então eu me soltava no canavial... E, me achavam pelo canto. Eu me perdia. Os empregados à procura, porque nós tínhamos fazenda, sítio, plantações, criações... A minha mãe ficava desesperada... Mas, me achavam pelo canto, porque eu cantava alto. O que que eu cantava até hoje eu não sei.

Desde pequena, quando me perguntavam o que eu seria quando crescesse, eu respondia "não sei como, mas eu vou ser cantora do rádio". Na minha época, os ídolos eram Carmem Miranda, Dircinha e Linda Batista, Isaura Garcia, Marlene e Emilinha... Eram os grandes nomes da Música Popular Brasileira. Então, a beleza era o rádio. Principalmente aos sábados à tarde, e domingo, que nós escutávamos a rádio Tupi ou a rádio Nacional, que eram as grandes estrelas... Dali ficou a minha fascinação toda pela Música Popular Brasileira.

Quando eu ouvi a beleza da Dalva de Oliveira, no famoso Trio de Ouro... Ela com Herivelto e Nilo Chagas... Uma apresentação muito linda, num sábado à tarde... Ela cantava *Ave Maria no morro*. Eu que já gostava da Carmem Miranda, dançando com aqueles sapatos, aqueles balagandãs... Eu não havia me detido que tinha aquela outra parte mais sentimental, mais bonita, mais... Uma coisa mais pura, que seriam as músicas que a gente chamou depois de dor-de-cotovelo. Aí que me despertou de gostar mais desse gênero, mais da música romântica.

Não estudei música. Nunca eduquei a voz, ou fiz empostação. O ano retrasado uma professora que estava visitando as Ordens de todo o Brasil,<sup>148</sup> e foi oferecido aos cantores que quisessem orientação, junto à ela, sobre vários aspectos, como empostação, vocalização, uso do diafragma... E, eu resolvi ver como estava... Ela me perguntou há quanto tempo eu havia estudado. Ao que lhe respondi que nunca havia estudado. Ela disse que estava tudo perfeito. As pausas, o uso das notas graves e agudas, o uso do microfone, a respiração, que é muito importante... Ela falou que 'tava tudo muito bem e eu fiquei muito contente com isso, já que eu estou quase pertinho de "enrolar a bandeira", né.

Meus irmãos também não chegaram a estudar música. O meu irmão tem o conjunto "Moulain Rouge"(sic), em Caxias, canta muito bem... Todos sabem que o Ademar canta muito bem, mas ele partiu mais prá música internacionais. Ele canta muito inglês, francês e italiano. E, lá onde ele mora, porque ele reside em Veranópolis e fica mais perto do trabalho dele. Dez, quinze anos, depois que eu já estava como profissional foi que ele resolveu montar um conjunto. Resolveu também seguir a carreira dele com o seu grupo próprio. A minha irmã, dizia o maestro Salvador Campanella, que ela tinha a voz mais bonita que a minha. Mas a minha irmã não deu... Ela deu pro casamento mesmo, e não quis cantar.

Eu fui professora. Lecionei durante 16 anos, no curso primário. Lecionava, cantava... Tenho alunas que até hoje me curtem. Mas, o que eu ganhava como professora em um mês, eu ganhava o mesmo que em um semana no tempo do rádio. Fazendo show numa semana, cantando com Lupicínio, eu tirava tudo o que eu levaria um mês lecionando. A minha primeira escola foi na Vila dos Sargentos, lá em Niterói. Depois eu vim pro Inácio Montanha, Presidente Roosevelt...<sup>149</sup> Mas, aí a música me tomou total e eu pedi exoneração de cargo. O meu pai me condenou muito porque achou que eu deveria ter pedido um afastamento por um tempo determinado... Mas, não. A música tomou conta de mim e eu não me arrependo.

Com 14 anos eu comecei a cantar profissionalmente. O programa Colégio Musical estava revelando a melhor voz do estudante do Rio Grande do Sul, para ir ao Rio de Janeiro, disputar no programa do Ari Barroso, na televisão Tupi. Até então nós só

---

<sup>148</sup> Referência às Ordens de Músicos.

<sup>149</sup> Escolas públicas estaduais de Porto Alegre.

conhecíamos televisão por intermédio de jornais e revistas, né. Porque a nossa televisão chegou em 58 aqui. Para o Rio de Janeiro eu levei as esperanças de todos os colégios. E fui e venci. Venci por unanimidade de votos, trazendo para o Rio Grande do Sul o título de "mais bela voz estudante do Brasil".

Eu sempre fui a afilhada querida do Lupicínio, porque na comissão julgadora ele era o presidente da mesa para eleger a candidata do Rio Grande do Sul. E, qual não foi a minha surpresa quando eu cheguei no Rio de Janeiro... Ele foi na grande final. 'Tava ele escondidinho no auditório da Tupi! Aí o Ari Barroso disse: "Mas, que prazer! Quem nós estamos vendo no auditório!". 'Tava ele bem escondidinho lá, não tinha dito prá ninguém. Foi lá me prestigiar. E eu levei a música que nem tinha sido gravada ainda. A música *Nunca*. Eu fui a primeira a cantar. Depois do carnaval que a Dircinha Batista gravou e estourou no Brasil inteiro.

Aí o primeiro compromisso... O Lupicínio procurou o meu pai, com o diretor da rádio, que naquela época chamava-se Dinarte Armando... Propôs ao meu pai, que teve que ir ao juiz tirar aquela licença, prá eu poder cantar. Então, eu me tornei profissional aos 14 anos, pela rádio Farroupilha. Onde eu pertenci durante 15 anos, que eu fui da Emissoras Associados.<sup>150</sup> Foi a única rádio que eu cantei. Nas outras eu ia só como convidada. Eu sempre fui exclusiva das Emissoras Associadas e da televisão Piratini, que também era da mesma rede.

Lupicínio era o mais bem pago dos cantores e eu a mais bem paga das cantoras. Sempre foi, durante todo o tempo de rádio. Eu iniciei no programa "Roteiro de um Boêmio". Fui a primeira e única voz. O Lupicínio não admitiu outra voz. O programa dele era o programa de maior audiência no rádio no Rio Grande do Sul, pela Farroupilha. Nesse programa tocavam somente composições dele. O Dinarte Armando escrevia... Eu cantava, o Johnson cantava e ele. Eu era mais atuante, junto com o Lupi. O Johnson poucas vezes, né. Era um programa semanal de grande audiência. Durava 45 minutos, porque os outros eram da publicidade. Tocavam 15 minutos e faziam intervalo. A publicidade que eles liam... O auditório ficava esperando e a gente cansava também e os locutores lendo, lendo, fazendo a propaganda... Era um programa que tinha sempre o auditório lotado. Pessoas vinham do interior prá curtir o artista. Era tão bom! Vinham nos ver e a gente saía do cordão de isolamento na frente da rádio... Eles aplaudiam. Tão bom!

Naquele tempo o Lupicínio cobrava três milhões, que se dizia, da rádio. E, eu entrei ganhando um milhão. O meu pai que fez o contrato. A rádio me contratou para o programa dele, com os patrocinadores dele. Então a rádio pagava a metade e os patrocinadores a outra metade. Quando terminou o contrato, ele foi renovar e eu passei a ganhar os três milhões, e ele seis. O Lupicínio sempre era o mais bem pago dos

---

<sup>150</sup> Referência ao complexo de comunicações de Assis Chateaubriand no Rio Grande do Sul.

homens e eu das mulheres, né. Neste programa, ele fazia um número com a orquestra da Farroupilha e outro com o regional.

Na rádio nós tínhamos grandes tenores, grandes barítonos, sopranos... Nós tínhamos a soprano Lídia Rossi, Teresinha Monteiro, Eni Camargo, Beatriz Cauduro... Então havia duas vezes por semana, os grandes concertos... Eram músicos que dificilmente tocavam em baile... Eram só os programas de rádio. A orquestra do maestro Salvador Campanella. A rádio Farroupilha sempre foi a primeira no Rio Grande do Sul. Primeiro foi 50 kw, depois 100 kw... Hoje é da *RBS*, então trocou... A Gaúcha foi prá Farroupilha e a Farroupilha foi prá Gaúcha, por causa dos 100 kw. Nós éramos escutados no Brasil inteiro. Era uma beleza receber cartas de fãs de todo o Brasil... Principalmente de gaúchos que morassem lá em determinado lugar... Existiam os grandes musicais Sabão Rola... Aí então era a orquestra Farroupilha... Eram 45 figuras. Era uma coisa linda! Que é a nossa orquestra da OSPA<sup>151</sup> hoje. Ali da Farroupilha tem o maestro Giovanni Porzio. Hoje ele toca sax e clarinete. No tempo da orquestra Farroupilha ele era um dos jovens. Os outros já estão muito velhinhos, aposentados.

Eu era contratada por um ano. Depois se havia interesse da direção artística, musical chamavam e se fazia mais uma renovação. Muitos ele contratava seis meses, um ano, depois indenizava, mandava embora. Mas eu, graças a Deus, fiquei 15 anos. Até que acabou o rádio. A televisão tomou conta. Acabou o programa de rádio. Mas, a televisão teve a sua época boa, como o programa do Glênio Reis, os "Grandes Shows Wallig", pela Piratini, "Bar doce bar", no 12, o programa do Salimen Júnior... Alguns programas de televisão que marcaram época, né. E, depois, infelizmente, para o artista gaúcho a coisa acabou. Então, prá que possamos ter um espaço assim, a gente procura a TVE (Televisão Educativa), o Canal 2, tenta alguma coisa no Jornal do Almoço,<sup>152</sup> né. Eu continuo amando o rádio e continuo achando que é o maior veículo prá todos nós, os profissionais. Porque quando chegamos no rádio, qualquer pessoa, te dá força... Já na televisão não é possível. Por isso eu acho que o rádio continua sendo o maior e melhor veículo prá nós, profissionais.

Eu vivi da música desde que larguei o magistério. Vim de uma família de classe média, né. Praticamente alta. Depois eu fiz um excelente casamento também... Mas o meu casamento durou muito pouco, só uns dois anos. Cada um seguiu sua vida e eu segui trabalhando. Eu fiz minha total independência. Tenho minha casa e minha casa na praia... Os meus filhos eu eduquei, casei e formei com a música. Só com a música. Eu nunca dependi de ninguém, a não ser da minha música, da minha garganta. Eu não posso me queixar. Eu procurei o meu caminho. Sempre soube coordenar e levar minha vida com o dinheiro da música.

---

151 Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

152 Programa jornalístico e de variedades exibido pela *RBS*, no rio Grande do Sul.



Eu casei muito cedo. Eu fui muito apaixonada. É uma coisa que eu falo em alto e bom som. Fui muito apaixonada pelo meu ex-marido e eu ainda hoje gosto dele. Eu acho que nós não estávamos preparados para o casamento. Eu tinha 16 anos. Eu casei dia 10 de Julho de 54. Então, eu acho que eu não estava preparada e ele também era muito jovem. Então cada um seguiu sua vida, mas foi uma coisa importante. Ele também se tornou um grande cantor. Ele foi cantor de um dos maiores conjuntos... Eu considero o maior e melhor conjunto que o Rio Grande do Sul conheceu que se chamou, e se chama, Norberto Baldauf. Ele foi o *crooner* do conjunto, tendo vários discos gravados. Aliás, eu sou suspeita de falar, mas ele é um excelente profissional, sempre foi. É o pai da minha filha. Tivemos uma filha. Eu tenho os meus netos. São dois alemãezinhos, lindinhos, maravilhosos, que são a cara do avô. Ainda guardo uma coisa muito bonita no coração.

O primeiro conjunto melódico formado em Porto Alegre foi comigo. Era do Aderbal D'Ávila. Então nós fizemos bailes maravilhosos... Baile do perfume... Aí foram formando outros grupos... O primeiro grande, que surgiu, prá ficar, foi o Baldauf. Embora já houvesse outros, né. Havia o Caravelle, o Je Rewien, que vem desde aquela época. Mas o Norberto Baldauf surgiu com músicos de alta categoria. Músicos muito reconhecidos como Raul Lima, Vitor Canela, o próprio Norberto Baldauf que é uma sumidade no teclado... Prá mim um dos grandes tecladistas que o nosso Brasil tem, né. Foram surgindo outros... Surgiu o conjunto Flamingo, o Flamboyant... Mas o Norberto Baldauf foi o papa de todos eles.

Depois eu tive um segundo casamento, com um jogador de futebol. Foi quando eu fiquei viúva. Com dois filhos. Ele chamava-se Ezequiel, e era do Esporte Clube Internacional. Foi campeão pan-americano e depois ficou como titular. Quando o Internacional foi campeão, em 61, foi um dos grandes pulos da minha carreira também, porque ele foi vendido para o Santos. E, lá em São Paulo eu segui a minha carreira. Eu trabalhava em Santos e em São Paulo. Eu trabalhei com o Zimbo Trio, com a Marisa Gata Mansa, que era ex-esposa do César Camargo Mariano. Trabalhei com o Titi, que era o dono do Toalha de Mesa, junto com a Dora Lopes. Trabalhei com o Wilson Miranda, um sambista que eu gosto muito, de *Noite Ilustrada*... Trabalhei com Agostinho dos Santos, Elza Laranjeira... Então, essa turma da velha guarda, eu trabalhei muito com eles. E, segui minha carreira em São Paulo. Eu fui embora, mas sempre com um compromisso com os Diários Associados. Ficava tudo a mesma coisa porque lá tinha a Tupi, Tamoio, que era do Assis Chateaubriand. Tive um programa nos sábados à tarde na televisão Tupi. Isso foi quase como um merecimento, porque eu fui uma funcionária que nunca faltei. Eu lembro de ter faltado apenas quando ganhei minha filha. Mas até nem esperei os 40 dias, que naquele tempo era 40 dias... Fui vencendo, ganhando muitos prêmios... Havia disputa de melhor cantora... Eu sempre tive muita força, por causa disso aí... E, quando meu marido foi prá Santos

eu conversei com o diretor aqui... Era o doutor Müller, que hoje pertence à *RBS*... E, eu consegui atuar nas emissoras de lá, inclusive fazendo programas no Rio de Janeiro. Tive uma fase muito boa o tempo todo que ele esteve em São Paulo. Jogou nos Santos, jogou no São Paulo, depois foi prá Ferroviária de Araraquara... Fui acompanhando ao meu marido.

Eu fui procurada pelo Pitigliani prá gravar um disco. Mas eles queriam que eu surgisse, como muitos cantores, não dizendo que tinha família, que tinha filho. E gravando o que eles queriam. Eu não admito isso aí. Uma coisa que sempre condenei... O Ronie Von, e tantos outros, naquele tempo eram homens casados com filhos e escondendo, porque colocaram a carreira acima de um lar, de filhos... Uma coisa bonita que é a estrutura familiar... Eu não aceitei. Disse, e disse ao Demosthenes,<sup>153</sup> que insistiu dizendo que era um grande passo, porque estaria gravando na *Philips*... Eu recusei. Queriam gravar umas versões horrorosas, que naquele tempo se fazia muito. O Vanderlei Cardoso era o grande astro gravava, o Moacir Franco também... Na época agradava muito, mas não aceitei.

Então, só vim a gravar em Porto Alegre. Agradeço a um grande empresário, que chamo de um "homem de sete instrumentos"... É Flávio Pinto Soares. Ele tem a gravadora *Fama* e a *Artista*. São dois selos. Tem gravado vários músicos. Inclusive Luiz Airão, que estava tão "esquecidinho", veio e gravou no nosso selo. Então saiu o meu LP. Nós fizemos um LP a nível regional. Graças a Deus o sucesso foi tão grande que nós vendemos 17.000 cópias. Por três vezes o doutor teve que mandar à São Paulo, imprimir e voltar... E, foi bem. E, fiz muitas gravações de festival, que eu fui vencendo, junto com outros. Tenho muita música gravada em festival. Mas, o meu disco solo foi muito bem e já estamos na seleção das músicas para um próximo disco. Deverá sair até o fim do ano, se Deus quiser. Com compositores nossos, de preferência. Porque eu dou a preferência total prá nossos compositores: "nossa música, nossa terra, nossa gente". Aí eu vou gravar alguma coisa de Lupicínio que ninguém conhece.

Eu sempre vesti o que tive vontade. Nunca me disseram como tinha que me vestir ou me comportar frente ao público. Eu acho terrível aquelas cantoras que botam tudo à mostra... Aquelas pernas de fora... Seios, que nem Fafá de Belém... Prá que isso? Olha, e eu sou uma pessoa que tem uma cabeça muito aberta. A minha neta tem 16 anos eu saio com ela prá comprar suas roupas... Vou a festa "jovem"... Porque o pessoal me convida... Mas, acho que não tem o porquê. Acho que o corpo da gente é uma coisa tão bonita. Desculpe, mas Dercy Gonçalves... Quer coisa mais ridícula? Aquela mulher com aquele vestido...<sup>154</sup> Uma mulher com mais de 80 anos bota aquela roupa. No

---

<sup>153</sup> Referência à Demósthene Gonzalez.

<sup>154</sup> Referência a um show de Dercy Gonçalves, que acontecera recentemente em Porto Alegre, no qual ela apresentava-se com um vestido que deixava os seios à mostra, devido à transparência.

*L'Atmosfere* eu levantei e fui embora. Acho deprimente. A mulher tem que ser bonita, elegante. Ela precisa ser recatada. Eu acho que é bonito. Por exemplo, aquele espetáculo da Gal... Tirou toda a beleza. Eu achei, como profissional de 42 anos, que já recorri esse Brasil de ponta à ponta... Eu tenho um festival vencido, internacional, em Cuernavaca... Venci esse festival com música de Lupicínio... Venci esse festival com a Maria Creuza... Antônio Carlos e Jocafi tiraram segundo lugar. Então eu já conheço esse Brasil de ponta a ponta. Eu já andei nesse país por lugares que não se pode imaginar... E, eu não acho certo isso... A postura em palco é uma coisa que eu acho lindo. A Gal, maravilhosa, aquele show lindo e, de repente ela abre... Parecia um ovo frito aquilo... Horrível!<sup>155</sup> As grandes artistas, na época do rádio, tinham os seus costureiros próprios. As donas do rádio e televisão eram Emilinha, Marlene, Ademilde Fonseca, as irmãs Batista... Então elas tinham seus costureiros, como hoje as madames tem, né. Quem me veste é o *Studio 21*... Sabem como é que é o meu estilo, como que eu gosto. As cantoras de rádio, nesse sentido eram já bem preparadas. Mas, já existiam as "perninhas de fora"...

Entre os meus filhos, Daniel seguiu a carreira musical. Ele mora no Rio de Janeiro e é engenheiro eletrônico, e partiu prá música. Ele toca cavaquinho no grupo da Jovelina Pérola Negra. O "gaúcho" que eles chamam, é o meu filho Daniel. Ele já está no Rio há 14 anos. Disse que aqui ele não ia ficar. Eu senti, uma barbaridade! Mas ele 'tá muito bem, 'tá ótimo lá. Já fez sua vida. Já tem sua casa. E, seguiu a carreira. Dizem, e eu sou suspeita prá falar... Ele tem um timbre de voz... E, toca muito bem cavaquinho. Ele foi mais arrojado. Saiu daqui com um violãozinho em baixo do braço e, eu só pedi que não deixasse os estudos... Porque eu peço sempre pros meus filhos... Ele me deu esse prazer, mas ele foi arrojado. Ele foi se metendo no meio dos grandes... Então teve uma boa escola: o "Dilo Sete Cordas" e outros grandes cavaquinhos lá no Rio de Janeiro. Ele se deu muito bem.

O meu filho caçula 'tá fazendo jornalismo. A minha filha é enfermeira padrão. "Não canta um ovo". É terrível! E teria que cantar porque o pai foi um grande cantor... Deixou agora o Norberto Baldauf... Não está mais cantando. Mas ele foi um excelente cantor. E, eu acho que também desempenhei... O negócio dela é dar injeção. Quanto aos meus netos já se nota alguma coisa nessa área... A Vívian, que é a mais velha, canta e dança muito bem. Ela está cursando o segundo ano do segundo grau e dança e canta muito bem essas músicas modernas. Ela tira a letra, canta prá mim e eu gravo... O Júnior também, quer tirar bateria, né. E, o outro, não sei. O Otavinho, o caçula, esse aí diz umas coisas... Ele fez dez anos. Ele diz as coisas mais incríveis. A última que ele me disse foi que queria ser palhaço de circo.

---

<sup>155</sup> Referência ao show de Gal Costa, que havia sido apresentado recentemente, com trechos reproduzidos no programa *Fantástico*, da Rede Globo. Neste show, durante a interpretação de uma música, Gal deixa abrir a camisa que vestia, revelando os seios nus.

Quando eu estava na rádio, tive a possibilidade de lançar várias músicas. Inclusive do Demosthenes Gonzalez. O compositor procurava a gente e mostrava a música. Porque gostavam da forma como eu interpretava ou mesmo de mim. Por exemplo, Túlio Piva. Sempre me fazia música e tocava várias vezes, gravava, me mostrando a música. Tenho muitas músicas do Túlio Piva...

No bandido tempo da ditadura muita música a gente não conseguia cantar, né. Mas antes não. A Dircinha Batista gravou um bolero muito bonito chamado *Senhora...* Eu lembro bem que eu trabalhei muito esta música. Em 55, 56, 57, eu trabalhei bastante essa música. Cantava bastante em bailes, no meu conjunto de baile... E, o pessoal pedia muito... Quando começou a ditadura foi cortada essa música. Não permitiram mais. Eu fui à Brasília e fiquei lá quase um ano, fazendo os meus espetáculos. Eu fui prá ficar dois meses e fiquei um ano. Só vim embora porque a minha filha estava de casamento marcado. Logo que eu cheguei eu trouxe *O que será*, do Milton e do Chico, que a gente cantava lá...<sup>156</sup> E aqui me criaram problema. Só depois de um ano é que eu consegui cantar essa música aqui. Eu ainda mexia com o pessoal, "mas eu vim lá da terra dos homens"... Assim como aquela *Prá não dizer que não falei de flores...* Depois com a abertura que se pôde voltar a cantar. Aliás a Simone fez isso, né. Isso tanto nas rádios como nas casas noturnas.

No tempo da ditadura, todos os shows tinham que passar pelo Serviço de Diversões Públicas. Tinha que levar o "show" batido em quatro vias, deixava lá, com o nome das músicas e os compositores. No outro dia é que eles iam ver se aquelas músicas podiam ou não. Tudo isso nós passamos. Não podíamos alterar esse planejamento, como cantar algo que não estivesse no roteiro, porque era tudo gravado. Era um inferno! Aí fechavam o bar e, a gente, pela Ordem, era proibido de cantar. Ficava suspenso por determinado tempo. Foi uma coisa muito rigorosa. Foi um terror. Coisas bonitas às vezes ficavam meio subentendidas, mas...

O Lupi, teve uma ocasião em que foi preso... Ele estava no Rio de Janeiro, porque ele tinha levado umas músicas prá Francisco Alves gravar... Ele estava cantando num bar, e acharam que ele estava fazendo música subversiva. E, aqui, ele esteve meio enrascado né... Ele teve um pequeno problema com isso aí. Mas passou... Uma coisa muito pequena. Mas as músicas do Lupi não, nunca foram censuradas. Era uma coisa que sempre despertava muita curiosidade no meio artístico... Por exemplo, esse menino, que é muito gozado, o Juca Chaves... Falava que quantas vezes ele tentou falar "tesão" e não deixavam, né. Então, depois todo mundo gravou falando sobre tesão... Então ele sempre diz assim, "que engraçado, a minha tesão era diferente". Eu acho uma graça.

A primeira casa noturna de Porto Alegre, o primeiro barzinho com música ao vivo, se chamou "Clube da Chave". Era do Ovídio Chaves, que era irmão do nosso Hamilton, que foi secretário da Cultura. Depois o Lupicínio botou o Clube dos Cozinheiros... Aí foram surgindo os barzinhos de família, porque até então o que imperava eram os famosos cabarés. Então nós, que éramos de família, não tínhamos acesso. Mas, os grandes músicos, reconhecidos, teriam que tocar nos chamados cabarés. Eu cantei no Clube da Chave, mas nos cabarés não tinha acesso de jeito nenhum. Ali Deus nos livre, né... Ali era outra coisa... Eu não vejo nada de errado... Porque o que eles chamam de cabaré era o que é hoje o Gruta Azul.<sup>157</sup> A mesma coisa! Hoje todos os artistas brasileiros se apresentam no Gruta Azul. Fazem shows maravilhosos. Eu já fiz aniversário do Gruta Azul. Antigamente tinha aquele Dragão Verde, Caverna... O Conjunto Impacto nasceu dentro de uma casa chamada Caverna, que depois foi Dragão Verde. Na minha época, em 52, existiam os grandes cabarés. Era o Maipu, American Boite, Castelo Verde... Os grandes cantores da rádio e músicos tocavam... E, a gente tinha uma curiosidade louca, né. Mas não era permitido...

Conheci uma cantora que cantava em cabaré e na rádio: Sueli Oliveira. Nunca se importou. O pessoal a chamava "Sueli Pele Vermelha"... Ela pintava o cabelo bem de "vermelhão"... Ela cantava na rádio Gaúcha. Ela cantava com um conjunto e num desses cabarés. Não me lembro qual, se era Maipu ou American... Ela cantava com a orquestra do Breno Baldo e trabalhava no rádio. Ela nunca se importou. Era uma pessoa muito liberal... E, também naquele tempo, na rádio Gaúcha, ninguém proibiu também de ela cantar...

Eu tive problema com o preconceito, por ser cantora, no início da minha carreira. Tinha duas colegas de aula que me magoaram bastante. E, eu tive uma grande defesa que foram as irmã gêmeas do Barbosa Lessa, que estudaram comigo no ginásio. No momento que eu venci, eu não sei porque essa moça chegou prá irmãs... Então ela chegou e falou prá nossa professora, prá nossa orientadora, prá irmã Rosviter: "a Antônia 'tá cantando no rádio, que é um antro de perdição..." Eu não sei porque essa gente sempre teve essa coisa assim... Hoje em dia a família tem o maior orgulho de ter um músico, um cantor, um instrumentista, né. Mas a gente foi muito combatida. Veja bem, eu estava num colégio de freira. E quando as irmãs mandaram me chamar eu já peguei o Diário de Notícias, botei embaixo do braço, levei e mostrei: 'tá aqui ó, "finalista da grande voz do Rio Grande do Sul". Eu disse prá irmãs que se elas quisessem eu sairia, e que elas podiam chamar o meu pai... Foi estranho, mas graças a Deus não teve nada. Mas essa aluna e uma outra me magoaram bastante.

Nos 100 anos de aniversário da SOGIPA,<sup>158</sup> em que eu fui fazer o show... Em que o show era Lourdes Rodrigues... Ela chegou prá mim perguntando se eu lembrava

---

<sup>157</sup> Referência à casa noturna de Porto Alegre que costuma apresentar shows eróticos.

<sup>158</sup> Sociedade Ginástica Porto Alegre.

dela, ao que neguei, mesmo reconhecendo. Ela então se apresentou e insistiu, e continuou dizendo que a filha dela me vira num barzinho... Ao que eu perguntei: mas, e tu deixas a tua filha entrar em 'antros'? Dei as costas e saí. Elas estavam lá. Todas lindas e maravilhosas. Até uma nós chamávamos "Baroneza da M", que era baroneza da merda, mesmo. Porque era metida a rica, pois tinha um nome de tradição, mas não eram ricos. Ficou só o nome famoso. Quando eu organizei uma festa lindíssima prá Tânia Carvalho, eu vi uma delas... Nos quinze anos ela me esnobara, fizera uma seleção de convidados que... Me deixou de fora porque cantava no rádio. Me deparei com ela, casada com um homem do "economato", a Baroneza da Merda... Ela ali fazendo pastéizinhos... E eu, que nunca esnobei ninguém, linda maravilhosa... Ela estava fazendo aquilo ali porque eu tinha encomendado. Quer dizer: era a empregada que eu 'tava pagando prá fazer aquilo ali. Todos nós somos iguais!

São 42 anos de trabalho. Não me deixam parar. Quando descobrem que quero me aposentar parece que a "coisa" corre e a minha agenda fica cheia de espetáculos de novo. Já cheguei a fugir prá minha casa na praia. Fiquei lá meio reclusa, mas aí começaram os telegramas. O pessoal da Ordem também me procurando... E, eu 'tou com a minha agenda, graças a Deus, totalmente lotada até Dezembro. Mas, em Setembro, eu vou fazer um grande show, com a produção do Carlos Branco, da Secretaria Municipal... Eu quero que ele produza o meu espetáculo, eu quero apresentar o meu grupo musical... A minha turma do acompanhamento. Eu quero fazer um espetáculo bem bonito, com orquestra regional, coral e bastante coisa... Tudo junto. No ano retrasado eu fiz um show no Carinhoso.<sup>159</sup> O Carinhoso, como eu digo, é a minha casa. Indiscutivelmente uma das melhores casas de Porto Alegre. É ampla, bem distribuída, tem bastante conforto... Mas eu tive outros convites também... Quanto a fazer um espetáculo no teatro. Nunca fiz porque o "meu povo", como eu digo, aqueles que me curtem, são o pessoal que gosta de me ver no bar. Não adianta eu tentar fazer um espetáculo se eu sei que... Já fiz no Le Club, graças a Deus, com grande sucesso. Toda as vezes que me apresentei no Teatro São Pedro, no Projeto Seis e Meia, também totalmente lotado. Tudo filmado, porque eu gosto de guardar tudo, né. Não sei ainda onde vai ser este show, se no Carinhoso ou no Opinião. Estou ainda por decidir.

Até hoje existe uma tabela, pela nossa Ordem, pelo Sindicato... Eu não sigo tabela... E, não admito que músico que me acompanhe siga o negócio de tabela... Negócio de tabela é prá porteiro... Se quiser o meu show "é tanto"... Se não serve, pode dizer, porque já tem outro esperando a data. A paga quem bota no meu trabalho sou eu. Então sempre foi assim... É o meu trabalho! Mesmo que o que a tabela coloque seja o valor mínimo, tem muito cantor em Porto Alegre que prá continuar cantando e

sobrevivendo, e se deixou manipular pelos donos de casa, que ganham metade disso. A paga hoje é R\$ 40,00 por noite. São cinco horas de trabalho. Então tu cantas quarenta e cinco minutos e descansa quinze. Essa é a nossa lei. Mas tem muito cantor aí cantando por R\$ 20,00 por noite, que eu sei. É um absurdo! E, eles tem que se sujeitar porque já aceitaram isso desde o início... Se dissessem não, e os outros não fossem... Porque se um diz não e o outro se oferece é uma questão de falta de ética profissional... Eu sou conselheira da Ordem e já fui informada, mas disse que não podia fazer nada porque eles concordaram e os donos da casa concordaram. O Sindicato tem conhecimento disso. Já tentou falar... Mas aí os donos das casas dizem que acabam com a música ao vivo. Tem uns que se aproveitam. O preço do meu trabalho coloco eu. Olha, eu me produzo, é roupa, é maquiagem, gasolina pro carro... E é boa a apresentação... O mínimo que se 'tá cobrando de *couvert* agora é R\$ 1,00. Então uma casa que entra 50, ou 60 pessoas, 'tá pago o cachê do artista.

Eu acho que, graças a Deus, está voltando com muita força a Música Popular Brasileira. Tentam deixá-la adormecida, mas nós temos um Emílio Santiago, um Peri Ribeiro, uma Leni Andrade. Então eu acho que a música popular brasileira está linda. Essa gente está aí lutando por essa música. No Rio de Janeiro toca o dia inteiro Néilson Gonçalves. Eu não entendo porque aqui no Rio Grande do Sul não se toca Cláudia. Ela é maravilhosa! Ela pode vir trezentas vezes, com Evita ou sem Evita... Ela agora gravou com o Zimbo Trio... 'Tá divino! Infelizmente... O nosso rádio aqui... A minha luta é por isso. 160

### **Jorge Machado**

Meu nome é Jorge Machado Barcelos.

Eu nasci em 1929, dia 1o. de Agosto. Sou filho de Isabel Machado Barcelos.

Eu nasci numa cidadezinha, que até pouco tempo não era muito conhecida, mas está crescendo bastante... Chama-se Giruá, fica entre Santo Ângelo e Santa Rosa. Santa Rosa todo mundo sabe porque nasceu a Xuxa lá. Dizem que a Xuxa nasceu em Giruá, mas botou Santa Rosa porque tem mais nome no cenário nacional...

O meu pai era construtor, fazia bangalôs de madeira, muito bonitos... Lá na minha cidade, né. Depois a gente veio morar em Cruz Alta e ele se aposentou. Depois, vimos prá Porto Alegre e aqui ele e minha mãe morreram. Minha mãe era dona-de-casa.

Eu tive oito irmãos. Meu irmão chamava-se Homero. Era o mais velho da família. A minhas irmãs chamam-se: Odila, Isabel, Herondina, Júlia, Romi e Maria Eloí. São só essas aí. Meu pai não viajava muito.

O meu irmão, que faleceu, tocava aquelas gaitinhas de oito baixos... Eu duvido que alguém tocasse melhor aquela gaitinha do que o meu irmão. Não porque fosse meu irmão... Ele tocava maravilhosamente. Porque ele tocava exatamente as músicas que eram adequadas prá aquele instrumentinho. Músicas antigas, rancheiras, valsas, que eram daquele tipo de acordeon(sic). Eu achava maravilhoso. Infelizmente eu não tenho nenhuma fita dele. Porque eu não pensei que ele fosse morrer. A gente nunca pensa que a pessoa vai morrer...

Eu convivi muito com o Lupicínio, por exemplo. Eu acompanhei ele muito tempo. Ele compunha e cantava suas músicas, então ele precisava de alguém que o acompanhasse. Nada melhor do que um violão, né. Agora, não era só eu. Tinha o Darci, que acompanhava ele, tinha o Jessé... Mas eu 'tava nesse meio. Fiz muitos shows com ele. Sempre junto com esse meio aí.

Eu vim prá Porto Alegre em 1945. Logo que terminou a Segunda Guerra Mundial. Vim fazer a minha vida aqui. Vim trabalhar aqui. Eu já era meio "oficiado" na profissão, negócio de automóvel.<sup>161</sup> Vim trabalhar numa grande firma: Geral de Acessórios. "Tou até hoje aí. Sempre trabalhei com automóveis e arranhava um violãozinho. Inclusive eu tenho um carro, que é de 1929. É uma "baratinha" Ford modelo A, de 1929. Nós temos a mesma idade. É certo que eu vou partir prá outro mundo e ela vai ficar rodando por aí.

Eu sou boêmio. Eu toco de graça. Prefiro mais tocar de graça do que ganhar... Mas também ganhei dinheiro, porque eu era solicitado... Eu tocava violão elétrico... Eu tive um regional, modéstia à parte, acho que foi o melhor que nós tivemos aqui. Tinha um rapaz, garotinho ainda, chamava-se Manoelzinho... Esse rapaz tocava cavaquinho. E, ele tocava muito bem cavaquinho. Mas era um gurizote, né. Então ele precisava de um violão prá fazer esse casamento... Porque sem o violão não adianta nada. Ele morava perto da minha casa e um dia ele me viu pegando o violão, foi em casa e trouxe o cavaquinho. E a gente começou a tocar. Ele tocava uma barbaridade de cavaquinho... Toca até hoje, só que não aparece mais por aí. "Tá meio rico, acho que por isso ele não aparece. Uma ocasião ele foi tocar na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro... Quem acompanhou ele lá foi o conjunto do Waldir Azevedo. O próprio... Então ele tocou *Brasileirinho*, que é uma música do Waldir Azevedo... Ele pegou o cavaquinho e começou tão ligeiro, porque era o jeito que ele gostava de tocar... Mas tão ligeiro que o conjunto não conseguia acompanhar... Aí o Waldir disse assim: "Gauchinho! Essa música é minha, ela não é assim..." E, ele respondeu, "Eu sei que ela é sua, mas quem 'tá tocando sou eu." Prá ver como é o artista, né. Tocava perfeito. Ele é conhecido aqui em Porto Alegre. Mas é conhecido mais pelas pessoas mais antigas, né. Chama-se Manoel Rodrigues. Trabalhei com ele no meu primeiro conjunto. Fizemos muito

---

161 O entrevistado trabalha com compra e venda de carros usados.



sucesso com esse conjunto aí. Eu tinha aproximadamente uns 18 anos. Isso já aqui em Porto Alegre.

Nós ensaiávamos muito. Éramos, também, muito solicitados. Esse conjunto nós tivemos muito tempo e fizemos muitas excursões. Naquele tempo o pessoal da rádio fazia muito show. No Cinema Castelo, aqui na Azenha... Não é mais cinema agora. Quando foi feito aquele cinema, eu toquei muitas vezes... Fiz muitos shows naquele cinema. O artista prá vir a Porto Alegre, qualquer artista, Francisco Alves, orquestra de Francisco Canaro, na Argentina, tinha que passar pelo Cinema Castelo. Os contratos que faziam para o Teatro São Pedro ou esses outros lugares aí, tinham que vir no Cinema Castelo, porque era prá população mais... Porque ali cabia mil pessoas, ou duas mil pessoas... Então quase sempre que tinha show no Cinema Castelo, nós éramos solicitados prá participar. Fazer as aberturas e tal. Então, eu tive a satisfação de tocar, aqui no Cinema Castelo, com Francisco Alves, Néilson Gonçalves, Grande Otelo... Orquestra como Rui Rei, quando estive em Porto Alegre... Essa orquestra de Francisco Canaro... Foi a maior orquestra, típica, da Argentina.

Naquela época era um pouco diferente de agora. Agora, por exemplo, se vem o Roberto Carlos aqui, o show a noite inteira é só com ele. Naquela época era um desfile. Primeiro de artistas da cidade, depois o artista principal fazia o encerramento. Era bonito, né. Eu participei muitas vezes disso aí. Esses eram os programas de auditórios. Muito bom. Muito bem montados. Naquele tempo era tudo de gravatinha borboleta, bem arrumadinho. Era bonito. Não 'tou dizendo que hoje não seja bonito. Hoje é mais moderno. Mas, naquele tempo era assim. *Smoking*... Muitos desses programas eram irradiados.

Nosso gênero era só chorinho. Era solo de cavaquinho, com dois violões e um pandeiro. Era exatamente a formação do conjunto do Waldir Azevedo. Nós tocamos muito tempo na rádio Pampa, inauguramos a rádio Pampa. Também tocamos bastante tempo na rádio Itaí, era lá no "edifício do relógio", lá em cima... E, nessas outras rádios, todas elas... Fizemos muitos shows por aí.

O Túlio Piva tinha um programa na rádio Difusora... Nós éramos os músicos do programa dele. Acompanhávamos os cantores dele... O Clio Paulo, um rapaz que tocava cavaquinho muito bem... Já falecido... Era o meu cavaquinho também. Ele era muito bom. Um cavaquinho de primeira!

A gente ganhava algum dinheiro quando fazia show. A rádio nunca deu nada prá ninguém aqui. Os cachês que eles davam, não dava prá comprar uma gravata. Isso não sou só eu que 'tou dizendo. A não ser um músico, de orquestra... As rádios tinham as orquestras, não é. E também pode ser que tocasse lá prá fazer cartaz, prá pegar shows. O que dava lucro, e o que até hoje dá lucro, são os shows... Porque esses artistas que gravam discos estão sempre se queixando que a gravação não dá nada. Os compositores dizem que o direito autoral não dá nada. Mas, em compensação prá eles

virem aqui prá um show... Acredito que eles levem milhões daqui. Aí é que eles ganham dinheiro. Fazendo shows particulares. A rádio e a televisão é só prá dar a promoção.

Sempre toquei de ouvido. Não leio nada de música, por causa do meu estilo de tocar... Eu sou mais de acompanhamento. Eu gosto muito de chorinho, seresta, esse gênero. E, acompanhamento desse gênero de música, geralmente não tem partitura. É de ouvido. O mesmo que o jazz norte-americano. Aqueles cinco ou seis músicos. Tem um pianista, um clarinetista, um guitarrista, um contrabaixista, aquilo tudo é de ouvido. É a criatividade do artista. Então, o violão que eu toco é mais de acompanhamento, né.

Qualquer instrumento serve para tocar chorinho. Por exemplo, o violonista Fafá Lemos... Não faz muito tempo eu escutei um programa de uma hora, só com ele, na rádio Guaíba, na madrugada... Tem um programa nessa rádio que todas as noites tem um artista de destaque... Dessa vez foi com ele. Em gravação, é claro. Uma beleza! Toca cada chorinho... Quer dizer, o chorinho adapta-se a qualquer instrumento.

Faz tempo que comecei a tocar. Até hoje não aprendi... Como todos os violonistas... Toda pessoa que toca um instrumento tem que começar cedo, guri... Senão depois de uma certa idade é muito difícil. Por exemplo alguém aprender música depois dos 40 anos é muito difícil, mesmo que seja por música, mesmo que tenha professor... Esses solistas de bandolim, de cavaquinho, tudo é desde o começo e depois vão indo. Depois de uma certa idade, só se pode aprender pouca coisa.

Eu quando vim prá Porto Alegre, devia ter mais ou menos, 14 ou 15 anos de idade. Em Cruz Alta, onde me criei até essa idade, tinha uns amigos que tocavam violão na noite. Eu amanheci com eles na noite... Escutando eles tocarem. Prestando a atenção. Porque eu nunca tive um professor. Nunca ninguém me ensinou nada. Eu 'tou aprendendo assim, olhando as pessoas. Então foi indo. Eu tive diversos conjuntos na minha vida. Então a gente vai treinando. Nos últimos tempos, agora, eu conheci Jessé Silva. A gente tocou muito tempo junto. Também o Menotti. O Menotti é o maior músico que nós temos aqui no Rio Grande do Sul, e talvez no Brasil. Ele toca tudo que é instrumento. É bandolim, é violão, é cavaquinho, é órgão, é piano... Também de ouvido. Mas ele é uma sumidade. Espetacular! Toquei com muita gente, Alcides Gonçalves, Marino do Saxofone... Toquei com orquestra, no tempo do bolero, por exemplo. Eu toquei muito tempo guitarra elétrica.

Nós temos um conjunto que chama-se "Cinco Companheiros". Nós somos afinadinhos, certinhos... Pode entrar um outro terceiro conjunto, já não fica a mesma coisa. Quer dizer, prá gente se divertir tudo bem. Mas, como nós temos feito shows por aí... Aí é os Cinco Companheiros, porque a gente só no olhar um pro outro já sabe, né. Então a música é assim... É a mesma coisa que um time de futebol. O Grêmio e o Internacional quando compram um grande jogador, ele não entra no primeiro dia prá

jogar com a turma... Tem que treinar por causa do conjunto. E a música é a mesma coisa. A música é uma coisa só, mas os músicos tem estilos diferentes, né. Inclusive o meu estilo de tocar violão, eu uso, por exemplo, os botões do violão... Eu toco com dedeira, que é prá acompanhar chorinho, né. Tem violonistas que não usam... Só os dedos. É o caso do Menotti. Prá ele fica mais difícil, prá mim, mais fácil.

Os violonistas de acompanhamento estão quase acabando em Porto Alegre. Posso até dizer quantos já morreram. No meu estilo... Todos amigos meus. Por exemplo, o Cauby... Grande violonista da noite. O Jessé, que foi um mestre prá nós. Tocava sempre com a gente. Fizemos diversos shows no Teatro São Pedro. Também o Alcides Gonçalves, tocava violão, além de ser compositor e ter sido parceiro de Lupicínio. O Gervásio, era um cara fabuloso. Tocava junto lá no Centro Ítalo-Brasileiro, no Bonfim. Eu acompanhei com muita gente: Taiguara, Joel Nascimento... Esses caras que vinham do Rio de Janeiro. Então nós temos aqui em Porto Alegre ainda alguns violonistas, nesse estilo, mas não são muitos. Eu cito, por exemplo, Darci Alves, que é meu amigo. É um dos bons violonistas aí. Mário Barros... E, outros que agora não me recordo. Mas, muitos bons já morreram.

Eu faço esse trabalho... Mas, na hora que eu vou me divertir... Eu procuro fazer tudo que consigo, né. Eu sei cantar. Não tenho uma grande voz, mas sei cantar. Componho. Tenho diversas composições... Sou sócio da Ordem dos Músicos. Tenho carteira. Não gravei nenhuma música minha até hoje, mas muita gente que escuta já perguntou por que não foram gravadas. Porque tem valor, né? Eu passo a noite inteira acompanhando cantores, mas eu também sei fazer. Acompanhei muito Lupicínio Rodrigues, o Rubens Santos... O Rubens Santos eu gosto de acompanhar e, ele também gosta de cantar comigo. Fiz muito show com o Rubens Santos, aí no Teatro Renascença... Eu prefiro mesmo é tocar com a turma. Me sinto mais à vontade. Porque sozinho o compromisso é grande. Até prá um grande músico é grande... Com a turma a gente fica mais distraído.

Na rua Marechal Floriano, lá no centro, tem um barzinho, que era o bar da Adelaide. Esse bar existe ainda, mas não é mais dela. Há muito tempo. Aquele era o bar dos boêmios em Porto Alegre. Junto ao bar da Dona Maria, 162 lá embaixo... Mas o bar da Adelaide, quando chegava depois das dez horas, o pessoal começava a se reunir ali. Era um bar pequeno. Não tinha uma noite que a gente não fosse lá. Só se tivesse com muita dor na perna, né. Eu tinha certeza que se fosse lá, encontrava fulano, mais esse e mais aquele... Se não tinham esses, tinham os outros, porque era uma turma muito boa. Foi por lá que eu comecei a ter intimidade com o Lupicínio, né. Porque eu tocava violão e eles precisam do cara que toca violão. E, um dia, o cara que vai sempre não foi, então vai o outro e quebra o galho... E, assim a gente vai ficando

---

162 Este era o Restaurante Dona Maria, local freqüentado por Lupicínio, mencionado por Johnson, em seu depoimento. Hoje não existe mais.

conhecido. Nos últimos cinco, ou seis anos da vida do Lupicínio eu tive muito presente com ele... Nos shows que ele fazia por aí, vinha me buscar. Era nós dois só, porque não precisava mais gente. Eu acompanhava ele. Ele me apresentava também. Ele era um cara muito bacana. Porque tem artistas que deixam o violonista de lado, não falam o nome dele... Mas ele não... O Alcides também. Acompanhei muito o Alcides Gonçalves.

Tem música gravada do Lupicínio, que foi feita no bar da Adelaide, prá ela. Muitas músicas do Lupicínio foram feitas lá naquele bar. Ela teve aquele bar muito tempo. E, era o bar da turma porque nós íamos prá lá sempre. Todas as noites a gente 'tava lá. Até amanhecer... Às vezes o sol saía e a gente 'tava lá dentro. Muito bom, muito bom... Por exemplo, um camarada que vem de São Paulo, que gosta de chorinho ou de seresta... A primeira vez que vem aqui, procuram se informar onde é o barzinho da turma da noite aqui...

Eu também tive um bar meio famoso aqui em Porto Alegre. Era o "Bar do Jorge", aqui em Teresópolis. Só abria sábado e quarta-feira. Ficou muito conhecido aqui na cidade. Todo mundo, dessa turma mais antiga da cidade, conheceu o meu bar. A televisão ia prá lá, a rádio Gaúcha ia prá lá, irradiar direto de lá... Paulo Santana não saía de lá, Kenny Braga, esses jornalistas... Quantidade! Era gostoso mesmo, viu. Tocava-se chorinho... Tudo tranqüilo... E vinha, do Rio de Janeiro, os artistas... De São Paulo... Passavam por lá. Inclusive, até posso te citar, os donos do *Pasquim*... Jornal *Pasquim*, do Rio de Janeiro... O Jaguar e o Wolf, quando vinham a Porto Alegre iam prá lá. Levaram até uma letra, de uma música minha, prá publicar no *Pasquim*... E, depois eu nunca comprei o *Pasquim*, não sei se foi publicada. Nunca esqueço de uma noite de quarta-feira... Teve um congresso de jornalismo, aqui em Porto Alegre, nacional... O meu bar era um bar pequeno... Por volta de onze e meia e meia noite... A música era sensacional! Era o Jessé, era o Menotti, era o Alcides, era o Johnson, Clio, Manoelzinho... Quer dizer, o que tinha de bom sempre 'tava lá. Dali a pouco começou a encostar automóvel e descer cara de *smoking*... Vinham em direção ao meu bar... Eu, como dono do bar, fui lá receber, saber quem era, né. Tudo cara de São Paulo, de Minas, do Rio de Janeiro, da Bahia... Ficaram ali, aquele monte de jornalista, gente importante... Aí a turma que 'tava tocando fez um esforço melhor. 'Tava muito gostoso. Eu sei que tem livros aí, que falam no meu bar...

Eu sempre tive minha profissão. Eu nunca vivi só de música. Não atrapalhava a atividade da música porque o meu serviço é durante o dia. Quando eu largo o meu serviço é que eu vou "fuçar" nessa outra parte aí. Mas, a noite é comprida... A noite é grande. Dizem que é uma criança. Mas ela é uma criança grande.

Minha esposa chama-se Rosete. Meu filho chama-se Jorginho. 'Tá na faculdade. Tem 21 anos. Ele até agora não botou um cigarro na boca, nem um trago de bebida. Pode ser que depois... Ele nunca se interessou por música. Nem minha esposa. Mas,

azar dela, né. Ela casou com um cara que é boêmio. De vez em quando dá um choque aqui... Mas agora já faz muito tempo. Periga não haver retrocesso por causa disso aí, né. Retrocesso existe quanto um casal é novo ainda, mas depois de uma certa idade já tem que "aturar".

Sou registrado na Ordem dos Músicos como cantor. Ontem eu recebi a conta do ano de 94 prá pagar. É só isso que ela representa prá nós. No momento é só isso. Eu poderia descontar INPS por aí, como autônomo... Prá poder me aposentar como músico, como muita gente se aposenta. Esse Menotti, que falei, ele só vive de música. Ele toca na noite, ele leciona... É certo que quase todos eles morrem pobres. Aqui em Porto Alegre... Mas, na Ordem eu tirei carteira como cantor e violonista. Fiz teste lá prá tirar, né. Eu nunca precisei da Ordem dos Músicos. Inclusive o rapaz que era o presidente, o doutor Norberto, é muito meu amigo. Grande violonista! Meu querido amigo, viu. Mas pelo que eu sei, lá tem dentista... Não sei se tem que pagar alguma coisa... Mas eu sei que tenho direito à isso aí. É que eu nunca precisei. Então eu não posso condenar nem elogiar a Ordem dos Músicos. Eu só pago. A carteira da Ordem dos Músicos é o seguinte: você não pode tocar em lugar público nenhum sem ser associado da Ordem dos Músicos. Se você estiver tocando num barzinho, sem carteira, o dono do bar é multado porque não pode ter artista, ou música ao vivo, sem que esteja legalizado na Ordem dos Músicos. Prá isso que serve a Ordem dos Músicos. Então, trocando em miúdos, ela dá força prá quem é associado. Um camarada que não é associado, não vai tirar o trabalho de uma pessoa que tenha a carteira, né. Mas é por aí... Porque por outra coisa, nunca me deram nada. Só mandam a conta.

A SBACEM, era de diversões públicas, né. Não sei o que quer dizer SBACEM. Mas a SBACEM fiscaliza os clubes... Por exemplo, um clube não pode dar um baile sem primeiro tirar uma licença lá na SBACEM. Inclusive o Johnson era da fiscalização. O Lupicínio era o presidente. Depois que o Lupicínio morreu, parece que ficou o Hamilton Chaves... Outro amigo nosso, que era jornalista, que também morreu. Depois que morreu o Hamilton, eu não soube mais quem era, quem é hoje o presidente da Ordem dos Músicos... Me parece que o Lupinho, filho do Lupi, andou dirigindo por lá... Não sei se ainda está. Porque não é a minha área, entendeu? Decerto vem junto o fiscal da Ordem dos Músicos e o da SBACEM, quando tem baile...

Quando eu tocava mais seguido, não era tão rígido. Mas me parece que hoje 'tá sendo. Eles querem é dinheiro, né. Então tudo que é festa, que é baile que tem, a fiscalização vai lá. Eu não sou filiado ao Sindicato dos Músicos. Mandam seguidamente carta prá mim. Prometeram cargo na diretoria, porque teve eleição há pouco... Eu nunca fui lá, né. Não tive tempo de ir lá até hoje. Tudo é gente conhecida minha, mas eu não tenho tempo de ir até lá. As vezes as sessões deles são durante a tarde e eu quase não saio durante o dia.

Eu tenho uma letra que diz assim:

*Eu fiz este samba num momento oportuno que me apareceu  
Disseram um dia que tudo que eu fazia não era só meu  
Acreditem vocês que toda pessoa tem poesia nas veias  
Mas ela aparece nas horas de dor, alegria ou saudade  
Não fossem essas coisas a vida da gente não era verdade*163

### **Plauto Cruz**

Eu nasci em 15 de Novembro de 1929. Na cidade de São Jerônimo, no Rio Grande do Sul.

Minha mãe chamava-se Elisa Cruz da Cruz e meu pai José Alves da Cruz. Minha mãe era doméstica. Meu pai era maquinista da Marinha Mercante. Também tocou flauta muito tempo. Ele tocava no tempo de moço, no cinema mudo. Tocou aqui no Cinema Navegantes. Prá ver como é velho o Cinema Navegantes. Tocava flauta. Fazia aquelas "cortinas", cenas né. Fogo eles faziam com papel... Faziam aqueles acordes, com violões, com flautas... Eles faziam atrás do pano que passava o filme. Olhavam por trás. A pessoa que 'tava assistindo não via eles. Tive dois irmãos: Paulo e Cláudio. Nós perdemos o Cláudio. Mas morreu faz tempo. Tinha 11 anos. Em 1961.

Eu estudei em São Jerônimo mesmo, no Grupo Escolar Castro Alves. Estudei até o 5o. ano, no curso primário. Quando eu ia entrar no 6o. ano parei. Mas eu escrevi bem, viu. Deu prá escrever bem. Saí do colégio por opção de trabalho e pela música mesmo, pois já tocava em baile.

Eu com 8, 9 anos já tinha vontade de aprender. Por volta dos 14, eu furava taquarinha, prá poder tocar. Meu pai não queria que eu tocasse não. Ele achava que a gente ia ser boêmio, não ia parar em casa... Mas depois que ele soube que eu tocava mesmo, num conjunto carnavalesco em São Jerônimo, aí deixou de mão, e me deixou livre. Porque ele sabia que eu queria aprender, né. Me deixou mais à vontade. Me deu uma flauta de ébano de presente. Aquelas de madeira branca, que era tipo um osso... Que o ébano de madeira escura é recente, né. Me deu aquela flauta e me deixou à vontade prá tocar. Trabalhei em dois cordões carnavalescos: *Os Batutas* e o *Não Sai*. Quando *Os Batutas* ganhou, eu ganhei livros prá estudar, cadernos... Então, era gurizote. Com 13, 14 anos... Ainda no primário. Aí me incentivou... Me diziam, "Plautinho, continua..." Depois com 15, 16 anos, não parei mais de tocar.

Aos 20 anos eu trabalhava numa companhia aqui em Porto Alegre, na Imcosul. Como expedidor. Mas, larguei de tudo, prá continuar na música. Nessa idade, trabalhei também em diversas emissoras de rádio: Itaí, Farroupilha, Difusora, Gaúcha, Guaíba... Toquei em todas as rádios e televisões em Porto Alegre. Por volta dos 23, 24 anos

comecei a estudar música. Prá ficar mais "consciente" do instrumento. Estudei uns três ou quatro anos... Estudos pelo espelho também, prá ver onde colocava os dedos... Não podia olhar, porque a flauta transversa não é possível... Escrevo bem música, leio... Estudei esse tempo, depois fui desenvolvendo mais por minha conta.

Também trabalhei em marcenaria, em fábricas de faca de cozinha... Colocava cabo nas facas. Trabalhei em pelaria, esticando pele prá calçados, prá casacos. Trabalhei numa pelaria muito antiga, não sei se existe ainda, a Polar. Trabalhei no Wallig, fogões... Vários serviços, sabe. E, na Imcosul, como expedidor. Encaixotando rádio, engradando... Ali foi meu último serviço. Depois segui na música. Porque eu tocava na rádio Farroupilha, aos 21 anos. Mas eu ainda trabalhava uns tempos na Imcosul. Aí eu já tinha tido algumas aulas.

Meu professor de música chamava-se Arthur Schefer. Já dava umas notinhas... Depois com 24, 25 anos eu passei a compor música. Sambas, chorinhos, outras coisas... Eu era garoto e a minha mãe sugeriu que eu fizesse essas aulas como o seu Arthur. Aqui em Porto Alegre. Ele me alertou muito na parte musical. Eu vivia escutando também um flautista muito antigo. Chamava-se Benedito Lacerda.

Eu tinha o livro de música... E o cara me dava um escrito, eu levava prá casa a lição e trazia, e ele me testava. Esse cidadão, com quem eu estudei depois de grande, chamava-se Marcos Mandagará. Aí foi que ele me orientou. Inclusive eu fiz um show, chamado "Ao Mandagará". Talvez eu tenha, ainda, o escrito dessa música em casa. Foi uma homenagem prá ele, né. Ele era músico do 18o. R.I. Militar. Tocava muito bem. Tocava clarinete. Aí que eu fui estudar mesmo. Estudei uns três anos com ele, e depois estudei mais pelo método do bandolim. Fazia as escalas de Dó a Dó. Ascendente e descendente. Naturais, cromáticas.

Também toquei cavaquinho. Me dediquei muito ao cavaquinho, não como solista, mas como centro. Eu toquei também em conjuntos como cavaquinista. Toquei quase sete anos. O solista é aquele que sola, e o centro faz o acompanhamento. Trabalhei também assim, no pagode, no samba. Mas sempre voltei prá flauta. Meu ideal é flauta. Também toquei flautim em banda. Por curiosidade eu cheguei a tocar pandeiro em algumas ocasiões. Fui pandeirista um ano e pouco, mas depois parei. Mas, sempre com o sentido na flauta. Sempre toquei a flauta transversa, sempre de lado. Desde o tempo que eu furava taquarinha. Quando eu comprei as de metal, também comprei estas desse estilo.

Já fiz o cinqüentenário de música... Eu tenho 64 anos, né. Entre amador e profissional. Já fiz 51 anos de dedicação à música.

Eu me casei com 27 anos. Eu trabalhava na rádio Farroupilha... Num programa muito famoso, que era a Rádio Seqüência. Tinha o Clube do Guri, do Ari Rego, onde eu conheci Elis Regina, nos seus 12 anos. Bem garotinha. Já cantando... Querendo entrar no samba, já cantando jazz. Ali conheci a Elis. Fizemos amizade. Com os

amigos trabalhando em casa noturna... Fui me saindo... Porque a gente tem que ter aquela prática, a "tarimba" na música... Fui me "tarimbando"...

Quando eu me casei, ganhava um salário mínimo. Vivia apertado. 'Tava sempre me virando. Agora prá mim já é mais folgado. Um show aqui, outro ali... "Tá sempre cobrindo aquelas despesas... E, naquela época não sobrava.

Eu casei no Dia dos Namorados, 12 de Junho de 1957. Minha esposa se chama Eva Maremi Fraga Cruz, que é o meu sobrenome, né. Meus filhos chamam-se: Maria Elisa, Marlene, José Bernado, Jorge Luís, Jairo e a Juliana. Eu tenho 6 filhos, mas nenhum deles faz música. Sabe, eu não sou daqueles pais que decide o que os filhos vão fazer. Podem ser o que quiserem. Todos seguiram esse lado, fora da música... Tudo bem. Quando me perguntam se nenhum filho meu é músico digo que não. Mas, a ourivesaria é arte. Pintura é arte. Tudo prá mim é arte. Não é só música não. Minha esposa nunca se importou com as viagens, apresentações... Ela sabia que eu era músico. Não se preocupa porque sabe que estou com os amigos... Eu vou viajar já me dá saudade, telefone... Ela sempre foi dona-de-casa.

Depois que me profissionalizei na música, só trabalhei com a música. Com a música que eu ganho o meu sustento, prá família toda, né. Sempre me sobra um troco prá poder ter uma segurança, né.

A primeira rádio que eu trabalhei foi na Gaúcha, na Sete de Setembro... Tinha 11, 12 anos. Fugia de casa, pulava a janela prá tocar e tirar o prêmio de 50.000 réis. Chamava-se a "Hora do Bicho". A mamãe me prendia, mas eu fugia. Me escutava pelo rádio... Lá 'tava o guri tocando de novo. Ganhava um dinheirinho lá... Tirava o primeiro prêmio, 50.000 réis... Era uma notinha pequenininha... Depois da Gaúcha, toquei num programa de uma rádio, chamada rádio Clube Metrópole. Antes rádio Canoas... Acho que ainda existe a rádio Metrópole. Ali eu toquei com um regional, chamava-se Barros. Já faleceu. Bom violonista. Catarinense, muito bom. Então passei a trabalhar depois na rádio Itaí, com o Braguinha, na Farroupilha com Antoninho Maciel. Perdemos esses dois... Deus chamou... Em São Paulo, trabalhei num regional muito bom, o Lenha de Casa. O Agnaldo, o Nelsinho, o Arnaldo, são meus amigos também... O Jessé Silva... Saudoso Jessé! Participei em festivais de chorinho, com o Lenha de Casa. Foram grandes coisas que me aconteceram na vida. Eu tenho grandes troféus, nesse mesmo festival... E, viajando de lá prá cá, daqui prá lá... Vitória, Espírito Santo, Brasília... Tive no Clube do Chorinho três vezes... Inclusive eu tenho o diploma... Sócio benemérito do Clube do Chorinho do Brasil. O dia que for lá eu tenho entrada à vontade. Mais outros fatos que a gente vai guardando de lembrança, né.

Da rádio Itaí, eu fui passando prá Farroupilha... Com mais propostas... Na Itaí eu já era contratado, como músico. Dali eu fui prá Farroupilha, com um pouco mais de dinheiro. Um outro contrato. Na Farroupilha passei prá rádio Gaúcha. Eles queriam o meu "concurso"... Me tiravam da outra rádio, eu ia De repente, me davam mais



dinheiro. Naquela época, em moço, eu 'tava assim numa espécie de auge... Porque eu agora estou trabalhando de novo, no auge da música de novo, com a idade que eu estou, né. Estou trabalhando em shows, pelo interior do Estado... Mas, quando eu era mais novo, tinham as propostas que vinham... Eu parava dois, três anos numa emissora... Quatro e meio na outra... Eu não podia trabalhar nas duas num tempo só. Tinha que ir de uma prá outra. Tinha um contrato assinado que obrigava a gente. Era uma forma de nos valorizar.

Estou trabalhando, atualmente, com Mário Barros.<sup>164</sup> Depois dos vários conjuntos que eu trabalhei, eu estou agora com o Mário Barros. São violões que me acompanham... Tem o Menotti Garcia, Joel Moraes, Darci Alves, Fabrício... Grandes violonistas... Também já trabalhei junto com o Lúcio do Cavaquinho, que é do Grupo Lamento... Também trabalhamos muito tempo juntos.

Eu conheci o Lupi há anos, trinta ou quarenta anos. Tocando as músicas dele, às vezes com ele... Gravei um LP com ele. Ele tinha uma casa em Porto Alegre que chamava-se Batelão. Eu trabalhava na Varanda, uma outra casa perto dali... Então eu ia ali curtir o Lupicínio Rodrigues... Aí às vezes ia com a flauta, dava uma "canjinha"... Foi quando ele me mostrou a última composição. Ao que eu retruquei dizendo que não era a última, e ele asseverou que era a última. O Lupi era muito assim, né, muito à vontade. Chama-se *Coquetel de sofrimento*. Muito linda a música. Até uma colega nossa, a Lourdes Rodrigues... Uma criatura, uma voz incrível... Prá mim, um fenômeno. Ela canta o *Coquetel* muito bem. A Lourdinha... É cantora do meu tempo da rádio Farroupilha. A Lourdes jamais se entregou aos anos... Até hoje, 'tá cantando como nunca.

O contato que tive com o Lupicínio foi no Batelão, e antes mesmo do Batelão, quando ele tinha o Mau-mau, o Galpão do Lupi, ali na João Alfredo... Antiga rua da Margem, quase esquina da Joaquim Nabuco.

Tinha uma gravadora na Marechal Floriano, chamava-se ARTECSOM. Nesta gravadora, gravei um disco com ele. Um samba muito bonito. Gravou *Rosário de Esperança*... Lindo também. Esse LP ou veio, ou então não lançaram esse disco... Depois foi lançado com o Jamelão. Depois outro disco que eu fiz com ele foi lançado. Porque eu fiz dois discos com ele. Um foi lançado e o outro não. Não sei porque... Fizemos um regional, quando foi gravado esse disco... O Darci no violão... O saudoso Clio Paulo, no cavaquinho... Prá fazer o LP com o Lupi...

Eu devo ter "rolando" aí pelo Brasil umas 18 músicas. Sempre vem alguma coisa de direito autoral. Sou associado em duas arrecadadoras: a SOCINPRO,<sup>165</sup> que o diretor é o Luís Vieira e, a SBACEM, que era o Lupicínio... Depois não sei se ficou o Lupinho tomando conta... Eu recebo pelo ECAD, então a arrecadadora que me paga é

---

<sup>164</sup> Mário Barros é violonista.

<sup>165</sup> Não encontrei a definição para esta sigla.

a SBACEM. Eu recebo todos os meses... Sempre tem um dinheirinho prá buscar, né. Os direitos de execução coletiva... Sempre vale a pena, porque sempre tem um dinheirinho... O compositor sempre é o que recebe menos mesmo. De repente ele não sabe quanto é que deu, qual é o rateio que dá... Mas o que vem, vem... Ao menos recebe, né.

Sou filiado ao Sindicato dos Músicos... Todo ano tem o imposto sindical, né. E, também, pela Ordem dos Músicos. Inclusive nesta gestão desse ano ainda sou do Conselho Deliberativo da Ordem... Sou suplente justamente da Lourdes Rodrigues. De repente ela não vai e eu vou no lugar dela. Eles fazem uma escolha pelo nome das pessoas e votam. O Norberto Santos é o diretor administrativo. 'Tá sempre fazendo aqueles programas pela Ordem... Fui há pouco tempo com ele à Santa Cruz... Fizemos um programa... Fui com um conjunto muito bom. O grupo Clave de Sol, com Sampaio, com Alésio, com Ademarzinho, a turma toda né. A gente sempre 'tá com essa turma tocando. E, entrando mais um dinheirinho... A gente recebe um cachê pela Ordem... No Sindicato é o Vedana. Outro cara também esforçado. Fora isso, uns amigos meus também, como pianistas... O Paulo Pinheiro, o Adão Pinheiro... Amigos que eu trabalhei sempre junto... Tem o Hélio Pinheiro, toca tango, outro estilo de música. Quando não é violão, é piano... Eu viajo com o Mário, pro Paraná, Santa Catarina, às vezes por 15, 20 dias... Ele pega o monza dele... Tudo com contratos... Me faz um bem incrível. Que legal, né? Minha vida é isso aí, ajudar os amigos, os colegas e viver a música. Gosto disso aí, gosto muito.

A música me dá um alento incrível. Me tira todos os pensamentos negativos. Através da música esqueço tudo. Não tenho maldade por ninguém... Nunca tive inimigo. Não tenho ninguém por inimigo. Eu me sinto bem. Se isso for pago 'tá bom, se tiver que ser de graça, vou lá e toco também. Porque eu gosto muito de tocar.

A música não tem fronteira não. É a maior linguagem do mundo. Tem que viver música mesmo. Te larga de corpo e alma através de uma melodia bem tocada. Não tem fronteira. Jazz, blues, chorinho, bossa-nova... Tem quem vai escutar e quem vai gostar sempre. Quem não gosta de música, não tem o que escolher. É o que me dá força prá continuar sempre. Me perguntam porque eu não 'tou milionário... Mas eu tenho saúde e os meus amigos... Vou tocando...

Isso só faz bem prá gente. O dia que eu morrer eu vou morrer tranqüilo. Eu fiz aquilo que eu gosto de fazer. Viver prá família, pros amigos e tocar. A gente não é imortal. Então, morre feliz. 166

### **A Construção da música pelos sujeitos**

## **A experiência dos entrevistados**

Duas características básicas definem o grupo de entrevistados nesta dissertação: o amor à música e à boêmia; e a diversidade das pessoas que o compõem.

A aproximação destas pessoas dificilmente aconteceria se não fosse pela atividade musical. Pelo pequeno relato da história de cada entrevistado é possível perceber as diferenças de formação cultural, social e mesmo, as condições econômicas de existência. Na própria construção do conhecimento musical as possibilidades de acesso são também bastante diferentes e antagônicas. Da experiência individual de cada entrevistado depende sua percepção em relação à música, assim como, do conjunto destas mesmas pessoas, a construção de um tipo de conhecimento e prática musical peculiar a este grupo.

Pessoas como Johnson, Rubens Santos, Zilá Machado, Jorge Machado e Plauto Cruz associam sua iniciação musical diretamente a pessoas que já faziam música, mesmo não tendo para isso uma formação mais específica. A proximidade destes indivíduos com a música se deu por uma relação cotidiana, bastante próxima à sua rotina e feitos diários. Não é o caso de Demosthenes Gonzalez, Paulo Sarmento, Jaime Lubianca, Hardy Vedana e Lourdes Rodrigues, que estiveram próximos de pessoas mais escolarizadas na prática musical. A diferença entre estes e os primeiros está em que freqüentaram ambientes onde a formação musical se dava de maneira mais sistematizada e segundo maiores exigências quanto ao conhecimento prático e teórico. Mesmo que não tenham, em sua própria formação, realizado um estudo mais sistematizado na música, tinham consciência das restrições e exigências que se colocavam a quem ingressasse nesta área sem um conhecimento mais específico ou "apropriado".

No entanto, o que basicamente aproximou o grupo de entrevistados foi o surgimento de um tipo de música considerada "popular e brasileira". Apesar de reconhecerem as especificidades desta música feita em Porto Alegre, construída fora do eixo do Rio de Janeiro, que se mostrava até então portador de um movimento com tais características, teimam por afirmá-la segundo estas duas qualidades. Para os entrevistados, independe a origem étnica ou social dos compositores ou intérpretes na construção da música feita nesta cidade quando a definem como "popular" e "brasileira". Sejam brancos, negros, mestiços, percebe-se na música feita por estas pessoas o surgimento de ritmos e melodias que ultrapassam as fronteiras das afinidades culturais/étnicas. Novas fronteiras são construídas. Novos espaços são abertos. Da valsa ao samba, dos ritmos abolerados às canções de serenata, tudo isso compõem o repertório deste grupo. Tudo isso é considerado por eles "música popular

brasileira". Os ambientes de música alternam-se, o grupo permanece. Do cabaré ao barzinho, do programa de rádio ao disco.

As diferenças na escolaridade dos entrevistados se relacionam também com sua formação musical. Na medida em que alguns tem acesso às instituições de ensino cujo complemento nesta área se faz mais presente, outros nem chegaram a concluir o curso primário. Neste sentido, inverteu-se a prática. Pode-se perceber no grupo que algumas pessoas que teriam melhores condições materiais de aprofundar seus conhecimentos musicais não o fizeram, mas continuaram ligados à idéia de música popular associada à informalidade na prática musical. Outros, contrariando o esperado, acabaram por seguir tal ofício, chegando à especialização e profissionalização na atividade musical. Alguns dedicaram-se à música em tempo integral e tiraram dela o seu sustento e de sua família. Outros continuaram a levar suas profissões, onde a música representava uma atividade alternativa de aproximação com outro grupo de pessoas. Chama a atenção o variado número de profissões que compõe o grupo dos entrevistados: funcionário público, cantor e compositor, jornalista e publicitário, instrumentista, agrônomo, professor, comerciante, entre outras. Apesar de todas as responsabilidades que cercam a vida dos entrevistados, como os filhos e o trabalho, a música aparece como razão de existência nas suas vidas.

A partir destas colocações do grupo de entrevistados é possível compreender a multifacetada existência de Lupicínio Rodrigues na cidade de Porto Alegre. Saído da Ilhota, pobre, mestiço, teve na música o vínculo com uma cidade que orgulhava-se, até então, de sua herança branca, européia. A música foi para Lupicínio o veículo de acesso através dos diversos limites imaginários, ou não, que a vida cultural da cidade de Porto Alegre colocava. Nas manifestações musicais que surgiam na cidade estavam as pessoas que viviam, sentiam e se recriavam.

Neste sentido é importante ressaltar uma outra faceta da boêmia. Geralmente este termo é associado à prática da música na noite. No entanto, não se resume a isso. Através dos depoimentos é possível perceber que a música era um veículo de aproximação de um grupo, mas que não resumia seus interesses à ela. Neste caso, através da música fluíam outras relações, novas perspectivas sobre a sociedade, novas imagens sobre o mundo, que a criação musical refletia. As saídas na noite de Porto Alegre iam além do exercício musical. Os depoimentos mencionam sentimentos de interação destes indivíduos com as demais pessoas, descritos por eles como de "universalização". Percebem-se de modo especial, ao divertirem-se nestas noitadas, justificando todo o cansaço físico, que se arrastará pelo outro dia de trabalho. A música torna leve o esforço. Os depoentes vêem-se como pessoas tocadas por este privilégio. Expressões como o "alimento da alma" ao definirem não apenas a música, mas o fato de fazer a música, demonstram estes sentimentos. Nos vários depoimentos, embora ditos das maneiras mais diferentes, manifesta-se a crença na função social

desta atividade, pois declaram estar prestando algo importante e incomum à esta sociedade. Neste sentido, misturam-se percepções de crescimento individual e de benefício coletivo trazidos pela atividade musical. A prática desta atividade pouco acrescentaria ao indivíduo se não tivesse, em contrapartida, uma outra decorrência, fora do grupo que a desenvolveu. Os entrevistados sentem-se, e são, pessoas especiais por perceberem-se desta forma.

Jerrold Seigel(1992:13 e 13) descreve a boêmia, associando-a especificamente a um momento cultural, localizando-a na França em contraposição aos valores burgueses, ou na sua própria construção, ao longo do século XIX e XX. Destaca-se a sua imprecisão: ora é um lugar, ora uma visão de construção da realidade. Quanto à construção de uma imagem do que veio a ser a prática da boêmia, elabora uma descrição que pode perfeitamente exemplificar a situação dos boêmios de que fala esta dissertação.

*"(...) Eles viviam na Boêmia porque não podiam - ou **ainda** não podiam - estabelecer sua cidadania em nenhum outro lugar. Ambiciosos, dedicados, mas sem meios e não reconhecidos, tinham de transformar sua própria vida em uma arte. 'Sua existência cotidiana é uma obra de gênio'.*

*(...) 'Por boêmios,' declarou um ator teatral da década de 1840, 'eu entendo aquela classe de indivíduos cuja existência é um problema, a condição social um mito, o destino um enigma, que não tem residência fixa, abrigo reconhecido, que estão localizados em parte nenhuma e que são encontrados em toda a parte! que não tem ocupação determinada e que exercem cinquenta profissões; cuja maioria se levanta pela manhã sem saber o que vai jantar à noite; ricos hoje, famintos amanhã, prontos para viver honestamente se puderem e de qualquer forma se não puderem'.*

Alguns dos entrevistados associam-se pouco a esta imagem, mas compartilham da mesma, enquanto grupo. Outros, a exemplo do próprio Lupicínio, são quase descritos por ela.

### **A experiência de Lupicínio Rodrigues na visão dos entrevistados**

O grupo de entrevistados produziu ao longo das entrevistas várias imagens de Lupicínio Rodrigues. A convivência na música, ao aproximar cada um dos depoentes, trouxe lembranças variadas sobre esta atividade e sobre o compositor.

HALBWACHS(1990:185) adverte que a memória dos músicos, de certa forma, encontra-se ao mesmo tempo distante e próxima da sociedade, pelo tipo de percepção

que desenvolve. Neste sentido, os músicos tem de si e de seus companheiros de ofício uma idéia toda peculiar.

*"Toda uma parte de suas lembranças se conserva somente dessa forma, quer dizer, fora deles, dentro da sociedade daqueles que, como eles, se interessam exclusivamente pela música. Porém, mesmo as lembranças que estão neles, lembranças das notas, dos sinais, das normas, encontram-se em seu cérebro e em seu espírito somente porque fazem parte dessa sociedade, que lhes permitiu adquiri-las; eles não tem nenhuma razão de ser senão em relação ao grupo dos músicos, e as lembranças então se conservam neles apenas porque fazem parte ou fizeram parte dele. É por isso que podemos dizer que as lembranças dos músicos se conservam numa memória coletiva que se estende, no espaço e no tempo, tão longe quanto sua sociedade."*

Desta maneira, o grupo se une e se divide ao descrever Lupicínio como compositor, amigo, esposo, funcionário público, representante da SBACEM, namorador, parceiro... A cada depoimento Lupi aparece com uma face diferente.

A produção musical de Lupicínio Rodrigues, assim como o sucesso de suas composições, recebe várias interpretações da parte dos entrevistados.

Ao descrever a maneira como Lupi compunha o grupo se divide. Existe uma unanimidade ao afirmar o compositor como um grande letrista, um poeta. No entanto, as opiniões se dividem ao explicar a construção das melodias. Alguns entrevistados levantaram a possibilidade de que Lupicínio comprasse as músicas, a partir do excelente ouvido que tinha, optando sempre por canções que se tornariam famosas. Outros, referendando esta opinião, dizem que seria impossível a alguém que não conhecesse a música de maneira mais aprofundada, construir melodias de tal natureza, acrescentando que o compositor teria então se valido das parcerias que o acompanharam. Refutando estas hipóteses, aconteceram versões que descreviam a maneira de compor de Lupi, quase instantaneamente na mesa de bar. Nestas ocasiões, ele abstraía-se da conversa e colocando a mão sobre a cabeça, utilizando um guardanapo para escrever a letra, passava a cantar a música logo em seguida.

A maneira como os entrevistados se relacionam com a forma de compor de Lupicínio está diretamente vinculada aos seus próprios conhecimentos musicais. As pessoas que tinham uma maior cultura musical, do ponto de vista da sistematização e formalização da teoria, praticamente não aceitam uma composição feita nas condições em que surgiam as músicas de Lupi. Para estes entrevistados, é praticamente impossível compor sem os conhecimentos considerados "básicos" a esta atividade. Para vários outros entrevistados a maneira de compor de Lupicínio só pode ser explicada pela genialidade.

Quanto a letra das canções, não colocam em dúvida a autoria, reconhecendo o talento do compositor. Referem-se também aos inúmeros erros de concordância e de ortografia, que muito a contragosto Lupi alterava, a partir da sugestão de algum amigo. Mencionam que vários destes erros apareceram em gravações e só foram corrigidos anos mais tarde. A pouca escolaridade de Lupicínio aparentemente causava constrangimento, o que não impediu que ele convivesse com pessoas bastante cultas, que faziam bom uso da palavra escrita, como jornalistas e poetas. Muitas vezes o próprio erro acompanhava uma rima, uma construção de frase, que dava sentido à estória contada na música, o que justifica a resistência de Lupi em corrigi-la. Mais surpreendente ainda é o fato de apesar de toda dificuldade que isso representava, Lupicínio descreveu situações e construiu imagens e versos nas suas músicas, que seus amigos e acompanhantes não puderam realizar, apesar de toda formação intelectual que tiveram.

Relacionando a maneira de compor de Lupicínio Rodrigues, em relação aos demais entrevistados, vários valem-se dos mesmos recursos utilizados por ele. Por exemplo, quanto a memorizar a melodia, que Lupicínio não podia transpor para a linguagem musical. A alternativa é criar um tipo de música, cuja facilidade em repeti-la garante a sua memorização quase imediata. Neste caso, um pouco da "fórmula do sucesso" desenvolvida pelo compositor era também compreendida, na medida em que compunha músicas que pudessem facilmente ser apreendidas, pelo ritmo em que surgiam. Através do ritmo, muitas canções associadas ao trabalho foram criadas, mantendo exatamente um compasso que permitisse a execução de determinados ofícios. Outro recurso utilizado por Lupi, para manter viva a composição era entregá-la logo a quem a cantasse, ou interpretasse, como forma de difundí-la ou mantê-la na memória. Antes da chegada do disco, um dos únicos recursos, também utilizado por Lupicínio era procurar um colega, alfabetizado na leitura e escrita musical e solicitar que a música fosse transcrita para uma partitura.

*"Os sons musicais não se fixaram na memória sob a forma de lembranças auditivas, mas aprendemos a reproduzir uma seqüência de movimentos vocais. (...) os sons ouvidos no presente vem ao encontro desses movimentos de reprodução esboçados, ainda que aquilo que, nesses sons, se ajuste aos movimentos, isto é, não o seu timbre, mas essencialmente a diferença de altura dos sons, os intervalos, o ritmo, ou, em outras palavras, aquilo que da música pode realmente transcrever e representar através dos símbolos visuais.(...)*

*Distinguimos no que foi dito dois modos, para as pessoas que não sabem nem ler a música, nem tocar um instrumento, de lembrar-se de um tema musical. Uns se lembram porque podem reproduzi-lo cantando. Outros se lembram porque já o ouviram e nele reconhecem algumas passagens.  
(HALBWACHS, 1990:163 e 164)*

Na experiência dos entrevistados foi muito comum a utilização das práticas descritas. Lançavam mão também de um instrumento para auxiliar na composição. Atualmente, vários fazem uso do gravador para memorizar música e letra. Ao que parece as numerosas composições de Lupicínio permaneceram pelo agrado que proporcionaram, já que foram gravadas e regravadas inúmeras vezes, assim como executadas outras tantas. Se a produção conhecida do compositor já assusta pelo grande número de canções, existem ainda uma infinidade delas que os depoimentos revelaram como de posse daqueles que receberam uma música, e guardaram o "presente" impresso no guardanapo. Sobre a maneira de memorizar as músicas, neste tipo de atividade, HALBWACHS (1990:164) declara:

*"Consideremos agora duas maneiras ainda, porém desta vez para músicos ou para pessoas que sabem ler a música, de se lembrar igualmente de um tema musical. Uns se lembram porque podem executá-lo, e os outros, porque tendo lido antes ou lendo agora a partitura, o reconhecerão quando o executarem. Entre essas duas categorias de músicos, dos quais uns executam, e os outros escutam, ao mesmo tempo que se representam os símbolos musicais e sua seqüência, há a mesma relação entre aqueles que cantam uma ária, e os que a reconhecem, pela audição, ainda que nem uns e nem outros saibam ler a música. A memória musical, nos grupos de músicos, é naturalmente bem mais ampla e bem mais segura do que a dos outros."*

De qualquer maneira, como explicar a extrema sensibilidade de Lupicínio ao construir letras ou a desenvolver/"escolher" melodias? De certa forma, o compositor acende a chama da vaidade do grupo que criticamente reconheceu seu talento.

*"A memória dos músicos está então repleta de dados humanos, mas de todos aqueles que estão em relação com os dados musicais. Não imaginemos que, para elevar-se ou aprofundar-se, o sentimento musical deva separar-se da técnica, e se isolar de tudo aquilo que se passa dentro da sociedade dos músicos. Se o observarmos e reconhecermos, se apreciamos e admiramos o temperamento ou o talento de um músico, é porque em sua sensibilidade e seu desempenho encontramos um dos modelos sempre presentes no pensamento daqueles que se interessam pelos sons, e que realiza melhor, encarna com maior sensibilidade as tendências do grupo. Ele é considerado como se estivesse acima dos demais por seu gênio musical, porém, é como se estivesse possuído por um demônio invisível, cujo espírito se apodera de todos os músicos, mas que se deixa prender e dominar somente por um pequeno número. Onde encontrá-lo, a não ser no coração do grupo?"*  
(HALBWACHS, 1990:180 e 181)



A maneira como HALBWCHS se refere à "genialidade" do músico, ao torná-lo inseparável do grupo do qual faz parte, aproxima-se da concepção desenvolvida pela História Social da Música, no que se refere ao mesmo tema. Dentro desta perspectiva não são deixados de lado os dotes do artista ou as peculiaridades que compõe sua personalidade. Ao contrário, a partir do talento e sensibilidade diferenciada de alguns músicos é que acontece seu maior desenvolvimento se comparado com os demais. No entanto, o grupo é tão responsável por isto quanto o indivíduo, na medida em que seu aprendizado acontece no contato que tem com as diversas manifestações musicais. Neste caso, a construção do compositor ou do instrumentista representa uma caminhada do indivíduo a partir das potencialidades que aquela sociedade lhe apresenta. Os diversos estágios que atravessa o compositor ou intérprete, em sua construção, correspondem ao conhecimento e superação do mesmo, ao desenvolver esta atividade, que não pode ser vista de forma isolada, individual.

RAYNOR(1986:16 a 19) reclama insistentemente a inserção do músico não apenas dentro do grupo a que pertence estilisticamente, mas dentro da própria sociedade. Neste sentido, refuta uma história de "estilos musicais", para uma história que identifique o músico como participante e resultado de uma dada conjuntura histórica.

*"(...) a música deve existir socialmente. Ela é escrita de modo que outras pessoas além do compositor possam executá-las. A maior parte dela pressupõe os esforços criativos e interpretativos de duas, três ou mesmo centenas de executantes; obras há que exigem os serviços de muito mais musicistas. A maioria das músicas pressupõe, também a atenção do público. É freqüentemente difícil saber quando e até que ponto um compositor está conscientemente comunicando, conscientemente transmutando experiência ou idéias em música para o prazer de outros, ou para partilhar com eles o que ocupe ou mesmo obceque o seu espírito.(...)*

*Em última análise, a música surge, em parte, das atitudes de espírito que o compositor partilhe com os seus contemporâneos, ou de sua reação contrária a ele. Ele escreve para executantes ou cantores, não raro para indivíduos específicos de particulares talentos e realizações. Dirige o que escreve a um público, mesmo quando apenas a um público às vezes meio imaginário e ideal, com determinadas afinidades e reações. Ele atinge o seu público de modos particulares: pela execução da obra, se possível; do contrário, pela publicação. O modo como chega ao público pode e deve, quase necessariamente, ser influenciado por essas considerações sociais."*  
(RAYNOR, 1986:16 a 19)

Lupicínio Rodrigues é um grande exemplo neste sentido. Da batucada em sala de aula ao cordão carnavalesco, dos violeiros da Ilhota ao encontro com músicos do porte de Marino dos Santos e Paulo Coelho. Todos estes contatos construíram o sujeito e o compositor Lupicínio Rodrigues. É praticamente impossível dissociar a ampla rede de afinidades e de relações desenvolvida por Lupi de sua atividade musical. Assim como não economizou caminhadas na noite da cidade, não deixou de ouvir, construir e aprender a música que se fez em Porto Alegre enquanto compôs.

Os entrevistados referem-se ao "companheiro" Lupi de diversas maneiras. Para os que conviveram com ele na noite, vale sempre citar a sua perambulação noturna, mencionando o fato de que nunca se recusava a participar de qualquer festa. Neste sentido, constrói-se a imagem do boêmio e do namorador. Então, sucedem-se as inúmeras histórias relatando casos, explicando as músicas que se originaram deles, apontando a grande voracidade sexual do compositor. Aliado a isso a descrição do sofrimento que gerava cada decepção amorosa, que Lupicínio chorou em quase todas as suas músicas.

Chamam a atenção os vários relacionamentos descritos, que perdidos sempre eram acompanhados do sofrimento. Detendo-se melhor nesta questão, percebe-se que a ambigüidade não encontra-se nos relatos, e sim na personalidade do compositor. Alguns entrevistados acreditam que ele provocasse este tipo de situação afim de ter argumentos para compor. Outros vão mais longe, atribuindo as constantes "perdas amorosas" de Lupicínio com todo tipo de perda que sofreu ao longo da vida. Então, ao declarar-se infeliz pelo fato de perder um amor, de certa forma permitia extravazar o sentimento de ter perdido ou nunca ter tido tantas outras coisas e oportunidades.

No entanto, Lupicínio não pode ser compreendido apenas sob esta ótica. Assim como vários entrevistados sustentam sua imagem de namorador, outros afirmam que ele não teve tantos casos assim. Justificam isso argumentando que o grande número de composições que realizou relatavam situações que ele acompanhava de outros casais na noite. Dizem os entrevistados que era muito comum alguém sentar à sua mesa para chorar uma decepção, o que logo virava música, ainda que não mencionando os envolvidos no acontecido. Ao não citar nomes, logo as pessoas atribuíam a ele um novo relacionamento.

De qualquer maneira, Lupicínio teve grandes paixões. Os biógrafos citam o que os entrevistados referendam. Entre tantas mulheres que conheceu, quatro foram muito importantes em sua vida: Iná, Mercedes, Cerenita e Relinda.

Iná foi cantada muitas vezes em suas músicas, e vários dos entrevistados afirmam que ele nunca a esqueceu. Mercedes inspirou também grandes sucessos do compositor e é uma figura notória na descrição dos amores que teve Lupicínio. Cerenita, com quem se casou, acompanhou Lupicínio até sua morte. Com ela, e apesar do mau gênio que os entrevistados ressaltam, Lupi pode se dedicar a uma casa e construiu-se na

esfera doméstica completamente diferente do homem da boêmia. Por fim, Relinda, que Lupicínio lamentou, em música, não poder estar permanentemente a seu lado.

Fica, então, uma outra idéia do compositor. Comprometido em ouvir os amigos, em assistir os irmãos e a família quando o dinheiro surgia de seu sucesso. Várias são as declarações que mostram um Lupicínio apegado aos filhos e netos, as plantas e animais que tinha em casa, ao churrasco no domingo, ao próprio fim de semana dedicado à esposa e ao filho. Compreende-se porque ao final da vida o compositor era chamado carinhosamente de "o velho Lupi". Aparentemente Lupicínio adotara os amigos e as noites da cidade como uma extensão da própria vida doméstica. Apadrinhou músicos, tinha com eles uma relação de amizade e paternidade ao mesmo tempo. As inúmeras brigas que teve com a esposa em função das saídas noturnas acabaram transformando-se em algo rotineiro, conhecido pelos companheiros de boêmia. O depoimento do neto Júlio César dá uma amostra de um avô que podia também ser bastante enérgico e que cobrava responsabilidade por qualquer estrago feito às frutas do quintal.

Contrariando a generalização da idéia de que um boêmio é alguém absolutamente desligado da esfera doméstica, Lupicínio deu mostras de conciliar os dois mundos e ser lembrado por isso. Estendeu esta "familiaridade" aos conhecidos dos bares, que lembram sempre da frase e da fala baixa e arrastada com que dizia "meu camaradinho...". Impressionante e invariável é a maneira como as pessoas que conviveram com ele descrevem a sua maneira de falar e de se dirigir a elas. Todos os entrevistados, sem exceção, ao mencionarem um relato sobre Lupi imitam seu gesto e sua voz. É quase como se conseguissem com isso trazer de volta o homem, o sujeito Lupicínio.

## EPÍLOGO

Lupicínio foi o quarto filho de uma família pobre, nascido no também desamparado bairro da Ilhota, em Porto Alegre. Sua entrada na colégio já demonstrava a pouca adaptação as muitas regras que preparavam as pessoas de bem para o mundo do trabalho e suas muitas obrigações. A indisciplina repetiu-se na precoce entrada no exército, que o pai ainda acreditava capaz de reconduzir o rapaz, desvirtuado pela música. Nem os vários empregos a que foi submetido após a baixa no quartel puderam reconduzí-lo. Muito menos o compromisso assumido com a noiva, a quem venerou pelo resto da existência, conseguiria tirá-lo do prazeroso compasso da boêmia. As composições avolumavam-se, as músicas espalharam-se através de bocas, pessoas, espaços e classes sociais. A genialidade era reconhecida, a fama chegou com as sonoras ondas do rádio. Num rápido passeio pelos centros da cultura e da política, vozes consagradas disputaram suas letras, cujas melodias foram escritas por algum amigo de passagem. O retorno a Porto Alegre relembra-lhe a origem humilde. O casamento aponta-lhe a tranqüilidade da vida em família, junto aos filhos e cuidados com os pequenos animais, que eram sua predileção no quintal, quase uma chácara, da casa. A ronda pelas noites da cidade garantiram os muitos amigos e a continuação de sua obra. As mudanças na vida da cidade e no país calaram sua voz no disco, no rádio e na tv, que nascia. Continuou a receber os amigos em sua casa, em seus bares, em todos os bares. O mundo segue girando, as transformações continuam, o interesse pelo popular se renova. O velho Lupi, como passou a ser conhecido, é redescoberto pelos jovens compositores de vanguarda. As regravações se sucedem e continuam alternadamente, mesmo após sua morte. O menino da Ilhota renascia para as novas gerações.

Assim poderia ser descrita a vida do compositor Lupicínio Rodrigues a partir dos relatos e biografias existentes. E, quanto a diversificação das informações sobre Lupi, esta dissertação pouco acrescenta. Mais especificamente este trabalho buscou desenvolver um outro olhar sobre as biografias e histórias de vida aproximadas pela música.

Esta pesquisa tinha entre as suas preocupações iniciais compreender a atuação do *signo* musical em uma dada cultura e realidade, enquanto aspecto representativo na biografia de Lupicínio Rodrigues. Este problema acompanhou todo o desenvolvimento deste trabalho, mas não foi desenvolvido na dissertação. Das composições de Lupi foram apresentadas, e relacionadas com o seu cotidiano, apenas as letras das músicas, e nunca as melodias que as constituíram. A questão permaneceu em aberto e está sujeita a ser desenvolvida num outro momento, como possível projeto de doutorado.

Realizo aqui esta avaliação do trabalho, pois diversas questões permaneceram como fonte de interesse nesta pesquisa, ainda que não tenham sido respondidas na sua totalidade, evidenciando seu caráter não conclusivo. Neste sentido, esta dissertação representa uma proposta de continuidade de um projeto mais amplo no desenvolvimento do gênero biográfico associado à história social da música.

Os textos, com relatos sobre a vida de Lupi ou dos entrevistados, evidenciaram fatos de suas vidas, ao mesmo tempo que nenhum outro tipo de interpretação se colocava frente a eles. A opção por esta forma de abordagem, no tratamento das fontes, teve como intuito possibilitar ao leitor suas próprias conclusões ou impressões sobre as biografias apresentadas. Neste sentido, a construção de um olhar sobre os diversos sujeitos envolvidos constituiu-se a partir das suas próprias falas, junto a aproximação de outros textos. Múltiplos sujeitos apareceram, junto a construção de estereótipos também. Permanece o mito, recriam-se sujeitos vários.

Sob tal ponto de vista não seria possível chegar a uma forma conclusiva sobre o sujeito Lupicínio, ou os sujeitos entrevistados. O mesmo pode se afirmar quanto a construção de um modelo da realidade, vivenciada diferentemente por todos.

Entre as assertivas que ficariam neste trabalho encontra-se a pluralidade de uma visão do cotidiano expressa pelos entrevistados e falas de Lupicínio Rodrigues. Desta mesma expressão do cotidiano ressalta-se a importância da música na constituição de cada um dos sujeitos percebidos.

Partindo do levantamento feito sobre a vida de Lupicínio, assim como quanto a vida de outros personagens biografados, é possível perceber a constante referência feita as conjunturas históricas, marcos de tempo referenciais, décadas destacadas. O mesmo pode ser dito quanto aos textos sobre a história da música e dos cantores, compositores e artistas à ela dedicados. Surpreendente é o fato de que tais escritos raramente foram construídos por um historiador de ofício. No caso das biografias, um grande número delas foi desenvolvida por jornalistas. Quanto as histórias sobre a música, dividem-se tais escritos entre os iniciados na atividade musical, jornalistas e pesquisadores sobre folclore e manifestações culturais. Não pretendo explicar os motivos que levaram os historiadores a ausentarem-se nestas áreas de conhecimento, mas partilho da preocupação daqueles que denunciam este espaço como não ocupado pela historiografia.

RAYNOR(1986:14) reclama insistentemente a presença dos historiadores na história da música. Argumenta esta necessidade através da crítica a uma "história de estilos musicais". Na visão deste historiador este tipo de história se reduziria a uma compilação das muitas manifestações de estilos na música, ao longo do tempo, sem que para isso houvesse a preocupação em compreender como surgiam e em que condições reais passavam a existir junto a seus criadores.

*"A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das idéias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes ou pela decadência deles; tem sua influência, talvez velada e sutil, no desenvolvimento das idéias fora da música."*

Partilhando da mesma preocupação acerca da ausência dos historiadores nos estudos sobre a música encontra-se CONTIER(1991:152), ao analisar a produção historiográfica brasileira sobre a temática musical.

*"No Brasil, a ambigüidade do signo sonoro devido a razões conjunturais e históricas, tornou-se objeto de investigação de pesquisas realizadas pelos literatos, antropólogos, sociólogos, cientistas, políticos, jornalistas, semiólogos, biólogos e, **raramente**, pelos historiadores de ofício."*

CONTIER não apenas adverte para a não intromissão dos historiadores neste tema, como aponta o uso tendencioso feito a partir dos chamados "fatos históricos", ao justificar determinadas interpretações sobre a música. Aponta a necessária contextualização ao estabelecer análises de manifestações musicais ou afirmações sobre a vida ou obra de qualquer compositor. O autor critica a condução das análises que pouco se ocupam da linguagem musical, assim como não estabelecem maiores relações entre a música e a história, praticamente reduzindo-se à análise dos discursos verbais relativos à música.<sup>167</sup>

Para os dois autores, as manifestações musicais perpassam os vários estados da vida social e desta maneira devem ser analisadas.

*"A música não pode existir isoladamente do curso normal da história e da evolução da vida social, pois a arte em parte surge - de modos um tanto misteriosos que não podemos satisfatoriamente analisar - da vida que o seu criador leva e dos pensamentos que tem. Existe para ser executada e ouvida, e não como sons na cabeça do criador ou como símbolos escritos ou impressos no papel, mas como som concreto produzido por e para quem deseje obter satisfação daquilo que o compositor lhes oferece."*  
(RAYNOR, 1986:23)

Este trabalho definiu-se então por esta tentativa. Ao falar sobre a vida de Lupicínio Rodrigues referia-se também à vida do compositor e suas condições de existência. Ao descrever as especificidades da biografia de Lupi buscava-se delinear sua relação com a música e seus motivos ao desenvolver esta atividade. Ao mesmo tempo em que para que fosse possível estabelecer um significado entre o que havia

---

<sup>167</sup> CONTIER, 1985/88: 77 e 78.

realizado Lupicínio e o mundo que recebeu sua criação foi imprescindível buscar o entendimento com os entrevistados da pesquisa, na medida em que vivenciaram o mesmo momento histórico e tinham uma perspectiva semelhante à do compositor a experiência dentro da música.

Misturaram-se teorias e métodos de pesquisa. O trabalho transitou entre uma história biográfica, uma história da música e uma história de vida, sem definir-se por nenhuma entre elas e ser todas ao mesmo tempo. Acredito que esta inexistência de limites entre as diversas linhas da pesquisa tenha acrescentado mais ao trabalho do que a escolha e delimitação de apenas uma determinada abordagem teórica e metodológica. Inclui a pesquisa ressentindo-se, em seu aprofundamento, quanto a uma maior abrangência ao explicar a construção musical de Lupicínio, onde os estudos sobre o signo musical teriam enriquecido em muito a interpretação dos dados desta pesquisa. Assumo a crítica elaborada por CONTIER, neste sentido.

Apesar de concordar com o ponto de vista de RAYNOR e CONTIER acerca da abrangência e das possibilidades que a conceituação da História Social da Música permite, não foi possível construir um modelo mais genérico acerca da época ou estrutura social em que esteve inserido Lupicínio. O uso deste modelo teórico restringiu-se aos dados relacionados a biografia de Lupicínio Rodrigues e do grupo de entrevistados. Tal enfoque se fez necessário na medida em que, ao apresentar a produção musical dos compositores, ou suas ações, estas não fossem apresentadas deslocadas da mesma realidade que as gerou. Pretendia-se com isso desmitificar a figura de Lupicínio ao explicar sua produção musical com base na sua ação cotidiana.

Ao mesmo tempo em que foi explicitado o reconhecimento pelo talento do compositor, procurou-se refutar a imagem do "gênio" musical, que explica por si só sua obra. O destaque dado a sua grande capacidade como compositor teve explicações possíveis a partir do vínculo com a realidade social.

*"Nenhum tipo de história da música explica a visão do gênio; só pode mostrar as condições que deram ao gênio a sua direção e à qual ele reagiu."*

*(RAYNOR, 1986:24)*

## BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, Edigar de. Claridade e sombra na música do povo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, INL, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo, HUCITEC, Ed.Universidade de Brasília, 1987.
- BARBOSA, Zeli de Oliveira. Ilhota: testemunho de uma vida. Porto Alegre, UE/Porto Alegre, 1993.
- BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo, Ática, 1985.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo, T.A.Queiroz, 1979, reimpressão 1983.
- BRAGA, Kenny. Plauto Cruz. Porto Alegre, Redactor Empreend.Edit., 1985.
- \_\_\_\_\_. Túlio Piva. Porto Alegre, Redactor Empreend.Edit., 1985.
- CABRAL, Sérgio. No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- CALDAS, Waldenyr. Iniciação à Música Popular Brasileira. São Paulo, Ática, 1985.
- CALDEIRA, Teresa. "Memória e relato: a escuta do outro". IN: Revista do Arquivo Municipal (Memória e Ação Cultural). São Paulo, v.200, 1991.
- CASTRO, Ruy. Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CHAVES, Hamilton. Poeta sem retoque. IN: Revista do Globo, n. 564, 565, 566, Porto Alegre, Ed. do Globo, 1952.
- CONSTANTINO, Núncia S. de. Porto Alegre cai na gandaia IN: Segundo Caderno, *Zero Hora*, 8/1/94, p.8 e 9.



- CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: Os Anos 20 e 30. Tese de Livre-Docência em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30". IN: Revista Brasileira de História, São Paulo, v.8, n.15, Set.87/Fev.88.
- \_\_\_\_\_. "Música e História". IN: Revista de História/USP. São Paulo, n. 119, Julho-Dezembro 1985-88.
- \_\_\_\_\_. "Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80)". IN: Anais do XVIo. Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História/ ANPUH/ História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas. Rio de Janeiro, 22 a 26 de Julho de 1991.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. 4a. edição, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1983.
- ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- ENGEL, Magali Gouveia. História da Cultura - Buscas e Caminhos. IN: Ágora, Ano I, n.1, Niterói, 2o.semestre de 1993, NUPEHC (Núcleo de Pesquisa em História da Cultura)/ UFF.
- FALCON, Francisco J. C. "A História Cultural". IN: Rascunhos de História. Rio de Janeiro, PUC. (Aula inaugural proferida em 13 de março de 1991 no Departamento de História da PUC-Rio).
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 3a. ed., Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
- FRANCO, Sérgio da Costa. Porto Alegre: guia histórico. 2a. ed. ampl., Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.
- GAILLARD, Françoise. "Roland Barthes: le biographique sans la biographie". IN: Revue des Sciences Humaines (Le Biographique). n. 224, Outubro-Dezembro, 1991-94.
- GANS, Magda Roswita. "Os dias de Momo na Porto Alegre de 1885: Reflexões sobre a identidade teuto-brasileira no século XIX". IN: Cadernos do CPG em História da UFRGS, n.9, Dezembro de 1994.
- GONZALEZ, Demosthenes. O Ofício de Viver. Algumas memórias. 1985. (autobiografia ainda não publicada)

- \_\_\_\_\_. Roteiro de um Boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre, Sulina, 1986.
- GOULART, Mário. Lupicínio Rodrigues: o poeta da dor-de-cotovelo, seus amores, o boêmio e sua obra genial (Coleção Esses Gaúchos). Porto Alegre, Tchê! Comunicações Ltda., 1984.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo, Vértice, 1990.
- HELLER, Ágnes. Historia y futuro. Sobrevivirá la modernidad ? Barcelona, Península, 1991.
- \_\_\_\_\_. Más allá de la justicia. Barcelona, Crítica, 1990.
- \_\_\_\_\_, FEHÉR, Ference. Políticas de la postmodernidad. Barcelona, Península, 1989.
- \_\_\_\_\_, Teoría de la Historia. Barcelona, Fontamara, 1982.
- \_\_\_\_\_, Teoría de los sentimientos. Barcelona, Fontamara, 1987.
- \_\_\_\_\_, O cotidiano e a história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- HOBBSAWM, Eric J. História social do jazz. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- JARDIM, Denise Fagundes. De Bar em Bar: Identidade Masculina e Auto-segregação entre Homens de Classes Populares. Porto Alegre, PPGAS-UFRGS, 1991. (Dissertação de Mestrado).
- KERMAN, Joseph. Musicologia(Opus 86). São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. História de Porto Alegre. Porto Alegre, Ed.Universidade/UFRGS, 1993.
- MADÉLNAT, Daniel. "Situation et signification de la biographie en 1985". IN: Problemes et Methodes de la Biographie. Actes du Colloque. Sorbone, n.3-4, Maio, 1985.
- MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. Dicionário Biográfico Musical. Compositores, intérpretes e musicólogos. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Villa Rica Ed. Reunidas Ltda, 1991.
- MÁXIMO, João; e, DIDIER, Carlos. Noel Rosa: uma biografia. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, Linha Gráfica Ed., 1990.

- MILLET, H el ene. "L'ordinateur et la biographie ou la recherche du singulier". IN: Problemes et Methodes de la Biographie. Actes du Colloque. Sorbonne, n. 3-4, Maio, 1985.
- MORAIS, Fernando. Chat o: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. S ao Paulo Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- MORIN, Edgar. Novas fronteiras da ciência. IN:Id eias contemporâneas.Entrevistas do Le Monde. S ao Paulo,  tica, 1989, p.33-40.
- \_\_\_\_\_. O método I: a natureza da natureza. Lisboa, Publica es Europa-América, 1977.
- \_\_\_\_\_. O método III: o conhecimento do conhecimento. Lisboa, Publica es Europa-América, 1986.
- MOSQUERA, Juan José Mouri o. "Testemunhos de Vida: uma dimensão metol gica em análise". IN:EDU-PUC/RS, 1986.
- MOURA, Roberto M., SOUZA, T rik de., e C URIO, Rita. Samba: A Alma Brasileira IN:Brasil Musical - Brazil: Viagem pelos Sons e Ritmos Populares. (public. a partir da Lei Sarney, realizada pelo Banco Manhattan S.A., Rio de Janeiro, Art Bureau, 1988.
- OLIVEIRA, Clovis Silveira de. Porto Alegre. A cidade e sua forma o. Porto Alegre, Gráfico e Edit. Norma, 1985.
- OLIVEN, Ruben George. "A Malandragem na Música Popular Brasileira". IN: Violência e Cultura no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1982.
- OSÓRIO, Helen. Apropria o da Terra no Rio Grande de São Pedro e a Forma o do Espaço Platino. Porto Alegre, CPG em História/IFCH/UFRGS, 1990 (Disserta o de Mestrado).
- PEREIRA, Avelino Romero. "O Hino Nacional Brasileiro - História e Historiografia". IN: Anais do XVIo. Simpósio Nacional dos Professores de História/ANPUH/História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas, Rio de Janeiro, 22 a 26 de Julho de 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O Cotidiano da República. Porto Alegre, Ed.Universidade/UFRGS, 1990.
- \_\_\_\_\_.(Coord.). O espetáculo da rua. Porto Alegre, Ed.Universidade/UFRGS; Prefeitura Municipal, 1992.

- \_\_\_\_\_.(Coord.). Porto Alegre caricata: a imagem conta a história. Porto Alegre, UE/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
- PRADO, Decio de Almeida. "Três movimentos (musicais) em torno de 1930". IN: Revista USP, n.4, dezembro/janeiro/fevereiro 1989-1990, São Paulo, Coordenadoria de Comunicação Social/USP.
- PRINS, Gwyn. "História Oral". IN:A escrita da história: novas perspectivas. (Org. Peter Burke), São Paulo, USP, 1992.
- RAYNOR, Henry. História social da música; da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- RIGATTI, Décio. "Espaço da cidade e estruturação social". IN: Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.
- ROZANO, Fernando. "Rubens Santos sem mistério". IN: *Revista Porto & Vírgula*, Ano III, n.17, Junho 1994.
- QUEIROZ, Maria Isaura de. "Relatos orais: do 'indizível' ao 'dizível' ". IN: Ciência e Cultura/SBPC, v. 39, n.3, Março, 1987.
- SÁ JUNIOR, Renato Maciel de (compil.).Anedotário da Rua da Praia. vol.1, Rio de Janeiro, Globo, 1981.
- \_\_\_\_\_. Anedotário da Rua da Praia. vol. 2, 7a. ed., Rio de Janeiro, Globo, 1989.
- \_\_\_\_\_. Anedotário da Rua da Praia. vol. 3, 4a. ed., Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- SANHUDO, Ary Veiga. Porto Alegre. Crônicas da minha cidade.vol.1, Porto Alegre, Ed.Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1975.
- SANTA CRUZ, Maria Áurea. A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992.
- SANTANA, Afonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira, Petrópolis, Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. O canibalismo amoroso. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SCHIMIDT, Benito. "Gênero Biográfico". IN: Cadernos do CPG em História/UFRGS, N.10, Dezembro de 1994.

- SCLIAR, Moacyr. Maurício: a trajetória, o cenário histórico, a dimensão humana de um pioneiro da comunicação social do Brasil. Porto Alegre, Sulina, 1991.
- SEIGEL, Jerrold. Paris Boêmia - Cultura, Política e os Limites da Vida Burguesa: 1830-1930. Porto Alegre, L&PM, 1992.
- SOUZA, Tárík de. O Som nosso de cada dia. Porto Alegre, L&PM, 1983.
- SOUZA, Célia Ferraz de. e DAMASIO, Claudia Pilla. Os primórdios do urbanismo moderno: Porto Alegre na administração Otávio Rocha. IN: Estudos Urbanos: Porto Alegre e seu planejamento. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. Música. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- STEFANI, Gino. Para entender a música. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- TORRES, Félix. "Du champs des annales à la biographie: réflexions sur le retour d'un genre". IN: Problemes et Methodes de la Biographie. Actes du Colloque. Sorbonne, n. 3-4, Maio, 1985.
- TINHORÃO, José Ramos. Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV. São Paulo, Ática, 1981.
- \_\_\_\_\_. Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Canção de Protesto. Petrópolis, Vozes, 1974.
- UCHA, Danilo. Jessé Silva. Época de ouro. Porto Alegre, Palomas, 1988.
- VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VEDANA, Hardy. Jazz em Porto Alegre. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. Traçando Porto Alegre (Ilustr. Joaquim da Fonseca). Porto Alegre, Artes e Ofícios Ed., 1994.
- VIDAL, Diana Gonçalves. "De Heródoto ao gravador: histórias da história oral". IN: RESGATE/UNICAMP, n.1, São Paulo, 1990.
- VOVELLE, Michel. "De la biographie à l'étude de cas". IN: Problemes et Methodes de la Biographie. Actes du Colloque. Sorbonne, n. 3-4, Maio 1985.
- WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22 São Paulo, Duas Cidades, 1977.

---

"Algumas questões de música e política no Brasil". IN:Cultura Brasileira. Temas e Situações. São Paulo, Ática, 1987.

## **OUTRAS FONTES**

### **Depoimentos**

- Entrevista com Júlio César Hatsek.
- Entrevistas com o grupo de depoentes.
- Entrevistas com Roberto Campos, que permitiu o acesso a parte da sua própria pesquisa, destacando o levantamento das letras de músicas de Lupicínio Rodrigues.

### **Discografia**

- "A Música de Porto Alegre - As Origens"; CD editado junto a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a partir de remasterizações de discos da Casa *A Elétrica*; Rio de Janeiro, Sony Music Entertainment (Brasil), 1995 (acompanhado de um encarte sobre a história da música em Porto Alegre).
- "Araulfo Alves - Leva Meu Samba..."; LP; Rio de Janeiro, Som Livre, 1989.
- "COOMPOR Canta Lupi"; LP editado junto ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul, junto à Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre (COOMPOR).
- "História da Música Popular Brasileira", (Série "Grandes Compositores"); LP editado pela Abril Cultural, junto a um encarte sobre a vida e obra de Lupicínio Rodrigues; São Paulo, 1982.
- "História da Música Popular Brasileira"; LP editado pela Abril Cultural/RCA, junto a um encarte sobre a vida e obra de Noel Rosa; São Paulo, 1970.
- "Jamelão - Romântico Demais"; Rio de Janeiro, Continental, 1991.
- "Lupicínio Rodrigues - Dor de Cotovelo" (Série Mestres da MPB); CD remasterizado a partir de matrizes originais de interpretações do próprio compositor; Manaus, Continental, 1994.
- "Mestres do Samba: Ismael Silva e Araulfo Alves" (Série Revivendo); Rio de Janeiro, Polygram do Brasil Ltda., sem ano.
- "Mistério - Rubens Santos -"; LP produzido junto a Prefeitura Municipal de Porto Alegre; São Paulo, Ariola Discos Ltda., 1993.

- "Noel Rosa" (Série Grandes Autores); Philips/Polygram do Brasil Ltda., 1989.
- "Nova História da Música Popular Brasileira"; LP editado pela Abril Cultural, junto a um encarte sobre a vida e obra de Lupicínio Rodrigues; 2a. ed., São Paulo, 1976.

### **Periódicos e Revistas**

- *As cantoras do rádio: 50 anos de som e imagem da MPB*; São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1992.
- *Cadernos do Museu I- Carnavais de Porto Alegre*; (textos de Flávio Krawczk, Iris Germano e Zita Possamai), Porto Alegre, public. da Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- *Correio do Povo* (datas:30/9/79, p.49).
- *Folha da Tarde* (datas: 28/8/74, p.42 e 43).
- *Memória dos bairros - Restinga*; (texto de Marion Kruse Nunes), Porto Alegre, public. da Secretaria Municipal da Cultura, 1990.
- *Pasquim* (23 a 29/10/73).
- *Revista do Globo*, Ano XXIV, Porto Alegre, Ed. Globo, 12/6/52, n. 564, p. 29, 30, 31, 32, 33, 73 e 74; 26/7/52, n. 565, p. 52, 53, 54 e 55; 9/8/52, n.566, p. 59, 60, 61, 62, 63 e 79; Ano XXV, n. 623, 16/10/54, p.33.
- *Revista Nosso Século*, vol. 17, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- *Revista O Cruzeiro*, n. 28, 28/4/56.
- *Revista Porto & Vírgula*, Ano III, n.17, Junho 1994.
- *Última Hora* (1963).
- *Zero Hora* (datas: 28/8/74, p. central; 26/8/84, Revista ZH; 27/8/84; 27/4/87, p.4; 14/9/87; 25/9/92, ZH Praia de Belas, p. 1, 2 e 3; 2/10/92, ZH Praia de Belas, p.4, 5, 6 e 7; 11/5/91, p.11; 31/01/93, Revista ZH, p. 6 e 7; 20/2/93, p.4; 2/2/93, Segundo Caderno, p.1; 19/8/93, Segundo Caderno, p. 3; 22/8/93, Revista ZH, p.3,7, 8, 9; 8/01/94, Segundo Caderno, p.9; 28/2/94, Segundo Caderno, p. 6 e 7; 20/3/94, p. 34 e 35; 21/3/94, p.36;22/3/94, p.42; 17/4/94, Revista ZH, p.3; 8/12/94, Segundo Caderno, p.1; 30/4/95, Revista ZH, p.6 a 13).

### **Vídeos**

- Programa realizada pela TV Cultura de São Paulo, onde o próprio Lupicínio Rodrigues canta suas músicas e relata fatos de sua vida, (década de 70).
- "Amigo Lupi", curta metragem desenvolvido por Beto Rodrigues, que reuniu depoimentos sobre Lupicínio Rodrigues.