

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

**Uma Leitura Histórica da Produção Musical do
Compositor Lupicínio Rodrigues**

Márcia Ramos de Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em História.

PROFESSOR DOUTOR JOSÉ AUGUSTO AVANCINI

Orientador da Tese de Doutorado

PROFESSORA DOUTORA MARIA ELIZABETH LUCAS

Co-Orientadora da Tese de Doutorado

Porto Alegre

Novembro de 2002

**Uma Leitura Histórica da Produção Musical do
Compositor Lupicínio Rodrigues**

Márcia Ramos de Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em História.

Aprovada por:

Prof. Dr. José Augusto Avancini

Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos

Prof. Dr. Norberto Perkoski

Profa. Dra. Sandra Jatahy Pesavento

*Dedico este trabalho
à **minha tia Cecília**, que me ensinou os muitos significados de que se
constitui a linguagem, através do valor das metáforas...*

*e à **minha mãe**, com quem aprendi a ler.*

AGRADECIMENTOS

Este é um dos tantos momentos emocionados que caracterizaram a realização deste Projeto. Lembrar das tantas pessoas que acompanharam este pequeno e longo espaço de minha existência, apoiando, estimulando, viabilizando de diversas maneiras a realização deste trabalho.

Início a relação de agradecimentos, temerosa de, por descuido, cometer a injustiça do esquecimento neste texto. Peço que a ofensiva omissão me seja perdoada e que aqueles não justamente citados sintam-se duplamente homenageados por minha permanente gratidão.

Meus primeiros agradecimentos são dirigidos aos Orientadores desta Tese. Ao Prof. Dr. José Augusto Avancini pela generosidade, compreensão e respeito ao meu longo processo de formação e amadurecimento no desenvolvimento do projeto à Tese, acompanhados sempre da sagacidade intelectual, que tão bem o caracteriza. À Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas pelo desprendimento com que sempre acompanhou a realização desta pesquisa, enriquecendo-a com preciosas sugestões de leituras, e indicações de acervos, que permitiram atravessar limites e aproximar fronteiras entre diferentes campos de estudo.

Agradeço ao PPG em História / UFRGS, que possibilitou além do criterioso embasamento intelectual no contato com as disciplinas oferecidas e na ativa participação de seus professores, junto à presença também de respeitados intelectuais brasileiros e estrangeiros; além do imprescindível apoio financeiro na realização de parte da pesquisa fora do Estado. Em especial, a marcante atuação da Profa. Dra. Sandra Pesavento, enquanto Coordenadora e Professora deste Programa, quando de minha formação. A cada um dos colegas de Curso, que atravessaram comigo esta rica experiência de sensibilidade acadêmica; especialmente a Carla Rodeghero, a João

Batista Bitencourt e a Gilberto Cabral. Também, aos então colegas "mestrandos": Nádia, Rosvitia e Mara. Ao "sempre" amigo e interlocutor, Paulo Roberto S. Moreira. Também, aos colegas na temática musical, Rafael e Alessandro.

Sou grata a CAPES, enquanto Entidade Financiadora, pela concessão da Bolsa de Doutorado, que correspondeu a todo o período necessário à minha capacitação no Curso, imprescindível para minha permanência junto ao mesmo.

Gostaria também de agradecer aos funcionários das seguintes instituições, fundamentais ao desenvolvimento desta pesquisa, através do acesso aos acervos e fontes:

- Museu da Imagem e do Som, sede da Lapa e Praça XV, no RJ ; especialmente ao Marco Antônio, a Janaína e Rita;
- Biblioteca Nacional / Divisão de Música/ Arquivo Sonoro, no RJ;
- Arquivo Nacional, no RJ;
- Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Músicos (SBACEM), sede do RJ, especialmente ao Sr. Denis Lobo;
- Centro Cultural Banco do Brasil, Coleção Mozart Araújo, no RJ; especialmente a Clarisse e Fernanda;
- Arquivo da Rádio Nacional, centro de documentação; especialmente ao Alberto;
- Museu da Imagem e do Som, em SP;
- Biblioteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural de São Paulo; em SP;
- Biblioteca Municipal Mário de Andrade / Sala de Artes; em SP;
- Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) / USP, em SP; especialmente à Profa. Dra. Flávia Toni;
- Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, na consulta aos jornais e periódicos, e a seção de imagem e som; especialmente ao Joaquim Marques e ao Beto;
- Casa de Cultura Mário Quintana, Biblioteca de Música Nato Henn e Discoteca.

Fundamentais também ao desenvolvimento desta Tese, as importantes figuras dos pesquisadores e músicos Roberto Campos e Hardy Vedana, que com sua dedicação à pesquisa sobre a música de Porto Alegre a fazem sempre lembrada e dignificada. Ao jornalista Juarez Fonseca, também sou grata pela troca de idéias e contribuições.

A cada uma das pessoas que despreendidamente concedeu seu depoimento a esta pesquisa, enriquecendo-a com sua experiência musical e/ou singular sensibilidade no entendimento das coisas do mundo. Suas falas foram essenciais e condição para que esta Tese aqui se apresentasse; agradeço, então a : Adelaide Dias e Euclides Guedes Jr. ;

Alberto André ; Ari Rego; Beto Rodrigues; Danilo Ucha; Darcy Alves; Demóstenes Gonzalez; Enio Rockenbach; Guilherme Braga; Hardy Vedana; Jaime Lubianca; Jonhson; Jorge Machado; Lourdes Rodrigues; Massaretti; Naura Elisa; Paulo Sarmento; Pery Souza; Plauto Cruz; Roberto Campos; Rubens Santos; e, Zilá Machado.

Meu reconhecimento ao eficiente trabalho desenvolvido por um qualificado grupo de educadores musicais, empenhados em desenvolver as "oficinas de extensão" (Teoria e Percepção Musical/ Depto. Música/UFRGS), que mais do que professores, representaram incentivo e amizade no decorrer desta pesquisa; em especial, agradeço a Marília e Nisiane. À Cláudia, sou especialmente grata às muitas escutas de minhas incertezas nesta área, o solucionar de muitas dúvidas do projeto, e ao mesmo tempo, possibilitando que tais encontros de estudo se tornassem uma amizade generosa.

Agradeço o paciente e dedicado empenho de Felipe Marques em registrar sonoramente as canções que acompanham esta Tese; realizando esta árdua tarefa com um bom humor e uma afetuosidade impressionantes.

Empenho e paciência são também as características que destacaria quanto a grande ajuda que prestaram os amigos Ceres e Roberto, discutindo comigo o tema, sugerindo discos e leituras, revisando o texto, formalizando a apresentação final deste trabalho em meio a um bate-papo bem-humorado e caloroso, fundamentais para que esta empreitada findasse.

Ao Dr.Cláudio Brasil, pela maneira grandiosa com que exerce a medicina, enxergando além da doença, e possibilitando com seu capacitado trabalho, enquanto pediatra, que eu tivesse restabelecido a necessária tranquilidade para continuar a pesquisa.

Aos meus irmãos, por muitos e variados motivos; e, também , a minha cunhada Carla, pelo apoio ao texto.

Finalmente, mas nunca esquecida, a minha pequena família: agradecimentos e desculpas por tantas ausências e humores malfadados pelo trabalho constante. Ao Zé, agradeço a paciência quase infinita que sempre teve comigo, zelando para que atravessássemos juntos, as angústias, incertezas e temores, que cercaram este trabalho na intimidade; meu norte, minha "estrela guia", nunca permitindo que me desviasse da certeza em poder concluir esta Tese. Ao Dudu, filho querido, agradeço a alegria e o afeto nunca negados, que me contaminam sempre, nos momentos fáceis e difíceis. A ambos agradeço neste trabalho, e por todos os dias, o amor que me dedicam.



O Poeta

*A vida do poeta tem um ritmo diferente.
É um contínuo de dor angustiante
O poeta é o destinado do sofrimento
Do sofrimento que lhe clareia a visão de beleza
E a sua alma é uma parcela do infinito distante
O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende*

*Ele é o eterno errante dos caminhos
Que vai, pisando a terra e olhando o céu
Preso pelos extremos intangíveis
Clareando como um raio de sol a paisagem da vida
O poeta tem o coração claro das aves
E a sensibilidade das crianças.
O poeta chora.
Chora de manso, com lágrimas doces, com lágrimas tristes
Olhando o espaço imenso de sua alma.
O poeta sorri.
Sorri à vida e à beleza e à amizade
Sorri com a sua mocidade a todas as mulheres que passam.
O poeta é bom.*

*Ele ama as mulheres castas e as mulheres impuras
Sua alma as compreende na luz e na lama
Ele é cheio de amor para as coisas da vida
E é cheio de respeito para as coisas da morte.
O poeta não teme a morte.
Seu espírito penetra sua visão silenciosa
E a sua alma de artista, possui-a cheia de um novo mistério.
A sua poesia é a razão da sua existência
Ela o faz puro e grande e nobre
E o consola da dor e o consola da angústia*

*A vida do poeta tem um ritmo diferente
Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o céu
Preso, eternamente preso pelos extremos intangíveis.*

(De *O caminho para a distância*, por Vinícius de Moraes)

RESUMO

Este trabalho aborda e problematiza, sob a perspectiva historiográfica, a obra musical do compositor popular Lupicínio Rodrigues, entendida aqui como o conjunto de suas canções. Através da noção de trajetória, procura inserir a atuação deste compositor em meio ao contexto da música nacional e regional, em período limitado cronologicamente por sua existência, mas melhor destacada entre as décadas de 30 e 70 no século XX. Apresenta o desenvolvimento de uma metodologia de análise própria a pesquisa histórica, integrando-a a outras possibilidades de investigação do universo musical, especialmente ocupando-se da canção deste compositor. Através da identificação de determinados elementos presentes em suas criações, busca destacar em que medidas representaram ou contribuíram para a construção imaginária da sociedade em que se expressaram, tendo como apoio o referencial teórico proporcionado pela história cultural, entre outros suportes. A pesquisa utilizou-se das canções gravadas e inéditas deste compositor, como fonte documental, acompanhado do material registrado pela imprensa, entre jornais e revistas, que configuraram sua atuação enquanto músico, associadas a todo um conjunto de ilustrações existentes junto aos textos consultados; e, ainda, da representação de sua imagem associada ao repertório, presente nas capas de discos, lps e cds. Muito importante para a compreensão e informação deste trabalho foi à obtenção dos depoimentos de pessoas ligadas a Lupicínio Rodrigues e ao tipo de música que fazia.

ABSTRACT

This work approaches and problemizes, under the historiographical perspective, the musical work of the popular composer Lupicínio Rodrigues, understood here as the collection of his songs. Through the trajectory notion, it seeks for inserting the performance of this composer into the context of national and regional music, restricted to a chronological period for its existence, but best underlined between 30's and 70's decades in XX century. The context presents a development of a proper analysis and its historical research, linking with another possibilities of musical universe investigation, especially on these composer's songs. Through the identification of specific elements presented on his creations, it tries to emphasize how they have represented and contributed to the formation of the imaginary society construction, having as support the theoretical foundation proposed by the cultural history, among other things. The research used, recorded and unreleased songs of this composer, as source of documentary, plus the press material registered among periodicals and magazines that configured his performance while musician, associated to a whole set of existing illustrations and to consulted texts; and, still, the representation of his image associated with the repertory that are in the record layers, Lps and Cds. At same time, truly important for understanding and to the additional information of this work, was the attainment of people closed to LR and the kind of music he had made.

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO.....	13
I Parte - A historicidade na produção musical de Lupicínio Rodrigues.....	41
1.1 <u>Capítulo 1 - A música de Lupicínio Rodrigues e o contexto histórico em que se formou.....</u>	42
1.1.1 A trajetória do compositor Lupicínio Rodrigues.....	46
1.1.2 Fases na música de Lupicínio Rodrigues.....	61
1.1.2.1 1ª fase: 1928-1946.....	61
1.1.2.2 2ª fase: 1947-1951.....	65
1.1.2.3 3ª fase: 1952-1959.....	68
1.1.2.4 4ª fase: 1960-1974.....	76
1.1.3 A permanência e recriação de Lupicínio Rodrigues no pós-74.....	86
1.2 <u>Capítulo 2 - A canção de Lupicínio Rodrigues enquanto documento histórico.....</u>	92
1.2.1 A canção gravada.....	101
1.2.2 As três canções.....	108
1.2.2.1 <i>Se acaso você chegasse</i>	110
1.2.2.2 <i>Felicidade</i>	115
1.2.2.3 <i>Vingança</i>	127
II Parte - A historicidade no fazer musical de Lupicínio Rodrigues.....	139

2.1	Capítulo 3 - O cancionista: entre o compositor e o intérprete.....	139
2.1.1	A dicção de Lupicínio Rodrigues: entre o cantar e o compor.....	139
2.1.2	Características de estilo na composição de Lupicínio Rodrigues.....	144
2.1.3	O paradoxo: boêmia x profissionalização.....	148
2.1.4	O direito autoral na produção musical de Lupicínio Rodrigues e suas Parcerias.....	166
2.1.4.1	<i>Alcides Gonçalves</i>	171
2.1.4.2	<i>Rubens Santos</i>	175
2.2	Capítulo 4 - Lupicínio Rodrigues na construção do imaginário.....	180
2.2.1	Lupicínio Rodrigues: entre imagens e auto-imagem.....	183
2.2.2	A canção de três minutos e a crônica.....	203
2.3	Capítulo 5 - As imagens e os temas na canção de Lupicínio Rodrigues.....	209
2.3.1	A mulher e o amor.....	214
2.3.2	Os dilemas e afirmativas em ser boêmio.....	225
2.3.3	Identidade nacional e regional.....	234
2.3.4	A maturidade do compositor.....	248
2.3.5	Multiplicidade de temas e estilos musicais.....	225
	CONCLUSÃO.....	265
	BIBLIOGRAFIA.....	275
	FONTES PESQUISADAS.....	291

VOLUME II

ANEXO 1 - Trajetória e Cronologia de Lupicínio Rodrigues

- 1.1 Árvore Genealógica
- 1.2 Trajetória de Lupicínio Rodrigues
- 1.3 Pré-trajetória de Lupicínio Rodrigues
- 1.4 Pós-trajetória de Lupicínio Rodrigues

ANEXO 2 - Canções

- 2.1 Relação das gravações do intérprete Lupicínio Rodrigues
- 2.2 Versões gravadas para esta Tese - Relação dos Cds e faixas correspondentes
- 2.3 Quadro completo de canções de autoria de Lupicínio Rodrigues
- 2.4 Catálogo FUNARTE
- 2.5 Lista cronológica do surgimento das canções gravadas de Lupicínio Rodrigues
- 2.6 Letras das canções de Lupicínio Rodrigues
- 2.7 A canção regionalista do Rio Grande do Sul no século XX (resumo)

ANEXO 3 - Parceiros e intérpretes

- 3.1 Lista de parcerias nas canções de Lupicínio Rodrigues
- 3.2 Lista de intérpretes nas canções de Lupicínio Rodrigues

ANEXO 4 - Imagens visuais na Trajetória de Lupicínio Rodrigues

ANEXO 5 - Documentos

INTRODUÇÃO

A proposta de trabalho desenvolvida nesta Tese, teve início muito antes da apresentação do Projeto de Pesquisa.

Trata-se, mais especificamente, do desdobramento do trabalho iniciado já no Curso de Mestrado, quando abordei a trajetória biográfica do compositor Lupicínio Rodrigues, aproximando-a da história da cidade de Porto Alegre, levando em conta os resquícios de sua presença na memória de amigos e pessoas mais próximas, associado a todo um rastro mítico no imaginário que se registrou a seu respeito.

Ao me defrontar novamente com esta temática, Lupicínio Rodrigues, sua música, amigos e conhecidos, a memória musical na cidade, quando restringi o objeto de estudo da Tese à obra do compositor, percebi o quanto a mesma se emaranhava com a minha história de vida.

Nunca me escapou o fato de que minhas preferências musicais estivessem em muito ligadas à vivência que experimentei desde criança com pessoas que apreciavam música e tocavam um ou mais instrumentos. Não aprendi satisfatoriamente nenhum, apesar das várias tentativas que fiz. Isso inclui também minha voz, que sempre vi cerceada pelo o que meu ouvido permitiria. Não posso me considerar musical nesse sentido.

O que, no entanto, mais me aproximou da temática foi justamente tal experiência de ouvinte. Contrariando grande parte das pessoas da minha geração, a música me foi apresentada na "fonte". Não me refiro às aulas de piano e violão que frequentei, mas as muitas vezes que assisti meu pai tocando violão ou cavaquinho, junto a amigos, em casa, em algum bar próximo, em momentos de comemoração.

Não se sabia ao certo o que os reunia, o que vinha primeiro, se a música ou a amizade. Mas, com certeza, uma não existia sem a outra. Reuniam-se pelo simples prazer de tocar e cantar. A conversa se estendia, a noite se adentrava, e lembro que eu podia ficar de pijama até mais tarde na sala, quando era noite de serenata.

Tocava-se de tudo: valsas, sambas, chorinhos, marchas, boleros... Recordo-me de uma guarânia, em particular, que o Guilherme¹ cantava, e que só através desta pesquisa descobri que era de Lupicínio. A autoria das músicas ali mostradas era para mim algo vago. Mencionavam-se os grandes intérpretes, principalmente de instrumentos. Ouvia falar de Waldir Azevedo, Dilermando Reis, Jacó do Bandolim... Meu pai tinha extrema admiração por *Abismo de rosas*. Sempre tentou tocá-la, ainda que aos percalços. Muito lembrada também era *Pedacinho do céu*, que o cavaquinho solava. Mas, em noite de muita gente, o que valia mesmo eram as músicas de seresta, românticas, quando as vozes, masculinas e femininas, somavam-se e apareciam *Eu sonhei que tu estavas tão linda*, *A deusa da minha rua ...*

Ali estavam o Erbo, o Bastião, o Tico e tantos outros que não recordo, ou nem sabia o nome.² Nessa mistura de pessoas o que valia era a vontade de fazer música e as diferenças eram todas esquecidas. Criava-se um universo à parte que ao mesmo tempo os distinguia e aproximava de todas as pessoas. Como me disse Lubianca em seu depoimento, vivenciar a música, ao fazê-la ou ouvi-la, o tornava "universal".³ Tal experiência escapa a uma descrição mais racional, é preciso a experiência sensória para poder entendê-la.

¹ Esta é uma referência feita a Guilherme Braga, cantor, que integra a série de depoimentos desta pesquisa. Acrescentando o fato de que o mesmo é também amigo de longa data em minha família.

² Amigos e irmão de meu pai, respectivamente.

³ Referência ao depoimento dado pelo compositor Jaime Lubianca, ainda por ocasião da pesquisa do meu Mestrado, incluído também nesta Tese.

Do pequeno grupo que conheci, poucos tinham uma experiência mais profissional, ou exerciam a música como ofício e ganha-pão.⁴ Aconteciam alguns encontros ou visitas inesperadas de músicos que, em sua passagem pela cidade, acabavam por ser alvo de interesse de meu pai. Lembro, especialmente, de estar presente a audições de violão feitas por Mário Barros.⁵ Guilherme Braga, também nos visitava com regularidade, inclusive por ter se tornado padrinho de batismo de minha irmã, preenchendo nossa casa com sua voz em momentos de muita alegria.⁶

A cidade a que me refiro é um dos mais antigos municípios do Rio Grande do Sul, hoje conhecida por Osório, mas que tinha como denominação inicial "Conceição do Arroio". Foi batizada assim inicialmente, como o nome bem o diz, por haver sido encontrada uma imagem de Nossa Senhora junto a um arroio na localidade, tendo tal fato dado origem, além de sua fundação, a um peculiar caso de sincretismo religioso entre as populações de origem portuguesa e africana que ali existiam. A partir do culto e da festa ao Divino Espírito Santo que apontava a origem portuguesa, açoriana do evento, aconteciam também as apresentações do movimento de Moçambiques,⁷ que caracterizava a devoção dos negros, que como indício claro do passado escravo de seus integrantes, manifestava-se em momentos diferenciados.

Apesar de as duas festas remeterem-se a mesma imagem e sede da igreja local, tratavam-se de eventos muito diferentes na forma de exposição e na cor de seus integrantes. No festejo oficial, prerrogativa da população branca, acontecia a saída das bandeiras com a imagem da pomba, simbolizando o Espírito Santo, que eram acompanhadas do toque de tambores e cantos, buscavam auxílio para a festa, abençoando as famílias e suas casas; constava ainda, como parte do cerimonial, uma procissão que, em decorrência da herança colonial portuguesa, destacava a representação de mordomos e pajens que seguiam a imponente figura do Imperador-Festeiro.

⁴ Pode-se considerar exceção, neste grupo, a pessoa de Bastião - Sebastião Teixeira -, que exercia a atividade profissionalmente na cidade, tocando em festas, bailes, casamentos; no que mais tarde também se viu acompanhado do filho Mário.

⁵ Conhecido violonista na cidade de Porto Alegre. Desenvolve o violão instrumental, apresentando-se em casas noturnas, ou em espetáculos, junto a outros músicos locais, como o flautista Plauto Cruz.

⁶ Idem nota 1.

⁷ Também chamados de "maçambiques".

Em etapa posterior acontecia o manifesto de devoção dos Moçambiques, que com seu gingado característico, acompanhavam-se de chocalhos presos ao corpo, e com tal movimento, embasavam a cantoria; também tinham seus monarcas: o Rei e a Rainha Ginga.

Acompanhar a procissão e estar presente a tal festa era condição irrefutável lá em casa, quando em manhãs de domingo meu pai, que de beato não tinha nada, fazia com que estivéssemos na praça, engalanada pelos tapetes que os moradores enfeitavam suas janelas, colorindo a devoção religiosa. A riqueza de tal manifestação folclórica e popular muito freqüentemente escapou a maioria da população local. Paixão Cortes desenvolveu estudos a respeito, apoiado por pessoas da comunidade.⁸

Característico também da herança portuguesa eram os Ternos de Reis, que abriam e fechavam as festividades do Natal. Por coincidência, meu pai aniversariava no dia 6 de Janeiro, o chamado "Dia dos Reis", e não era nenhuma surpresa recebermos a visita destes grupos nesta data. A formação destes conjuntos dava-se pela cantoria, acompanhada de violões, rabecas (violinos toscos), gaitas, entre outras variações. Os músicos que levavam adiante tal tradição, que introduziam a música em cada casa, também se interessavam por outros gêneros, e de forma nenhuma causava estranhamento que tocassem nas visitas de serenatas ou ainda no CTG da cidade.

O fato de não ser uma grande cidade, e por isso, não dispor de uma escola mais aperfeiçoada em música, apesar dos esforços de alguns poucos professores que conheci em criança, originou no local uma forma restrita, mas especial, em conhecer a música. Muitos músicos amadores, "de ouvido" como se dizia, de acordo com uma forte tradição musical folclórica, buscavam nos espaços abertos e fechados expandir a tradição de uma experiência coletiva.

O que percebo hoje é que, ainda que as músicas que presenciei sendo executadas não fossem de autoria daqueles que ali estavam, existia uma cultura de apreciação, aprendizado e divulgação de algo que era comum a todos. Talvez, até pelo fato de não

⁸ João Carlos D'Ávila Paixão Cortes, nome completo, tem parentes em Osório, o casal Laborio e Lia D'Ávila, professores bastante conhecidos na comunidade, que o apoiavam nas atividades de pesquisa.

existirem locais destinados exclusivamente a este fim, tornavam-se tais encontros imperativos.⁹ Compreendo com isso, o pesar que se apossava de meu pai quando, já na minha adolescência, saía para algum evento com música e ele então me perguntava se era "som mecânico". Ao receber a resposta afirmativa sorria triste e ironicamente. O desprezo que tinha pelos "aparelhos de som", em que ele ouvia gritar as músicas, que nem canções eram mais, ou sequer entoavam em língua que entendia, era evidente. Não que fosse avesso à tecnologia, mas a utilizava de forma diferente. Os discos que dispunha reportavam-lhe canções e desempenhos exímios em instrumentos, como gostaria de ter feito, de um passado que se afastava, na mesma medida que via desaparecerem no tempo os amigos queridos. A rádio há muito não tocava algo de seu gosto musical, mas nunca deixou de ouvi-la, hábito adquirido. Da televisão talvez não esperasse tal programação, quando eventualmente surgia algum programa revivendo pessoas ou músicas sempre relacionadas a alguma motivação nostálgica, era na maioria das vezes tratada como assombração ou coisa de outro mundo.

Foi nesse contexto que, em plena adolescência e uma paixão mal resolvida, vim a conhecer a música de Lupicínio Rodrigues. A primeira canção que lembro ter ouvido dele, como autoria atribuída, foi *Loucura*, na voz de Maria Bethania. Os "*milhões de diabinhos martelando meu pobre coração*", a que ela se referia, encaixavam-se completamente no destempero amoroso que vivenciava, e como algo típico nessa idade, tratava de alimentar ouvindo repetidamente o Lp *Mel*. Este disco trazia também *Lábios de mel*, antigo e grande sucesso na voz de Ângela Maria, o que naquele momento, é claro, era algo que eu desconhecia.¹⁰ Não lembro, como já falei, de haver escutado

Especificamente sobre a Festa do Divino, o autor publicou *Folias do Divino*, Porto Alegre: PROLETRA, 1983.

⁹ A inexistência de locais voltados ao desenvolvimento de atividades artísticas causa espanto, na medida em que a cidade dispunha no passado de antecedentes neste aspecto.

Através de um Livro de Atas, que teve sua guarda confiada a meu pai, foi que tive conhecimento sobre a existência da "Sociedade Dramática e Literária *Amor à Arte*", origem do Clube *Amor à Arte*, existente a partir de 1875 (segundo informação da Profa. Marina Raimundo da Silva), que dispunha de auditório, sede própria e uma biblioteca, cujas atividades estenderam-se na virada do século XX, fato por si só ignorado pela maioria da população local.

Dos espaços que conheci, destinados a atividades artísticas, destaco os dois cinemas, com estrutura de cine-auditório, onde ainda presenciei, em criança, alguns espetáculos. Um deles foi totalmente destruído, e hoje abriga um estacionamento de instituição bancária, o outro foi remodelado de maneira a servir ao comércio local. Quando acontecem, então, apresentações artístico-culturais na cidade, os espaços utilizados são os salões de clubes locais ou ginásios esportivos das escolas, além de um pequeno auditório da Escola Rural, destinado a atividades escolares.

¹⁰ *Loucura* é um samba-canção de letra e música de Lupicínio Rodrigues, gravada por ele em 1973, no Lp "Dor de Cotovelo" (Gravadora Rosicler, posteriormente reeditado pela Continental).

Lupi em ocasião anterior, como autoria reconhecida. Lembro da canção *Felicidade* que ouvi incontáveis vezes, de diferentes maneiras, sem saber quem era o autor. O mesmo pode ser dito do Hino do Grêmio, de autoria desconhecida da maioria dos torcedores de futebol.

A opção em realizar um trabalho voltado para a figura de Lupicínio Rodrigues e sua música surgiu não por uma questão de preferência pelas músicas do compositor, como muitos podem pensar. Procurei sempre colocar minhas apreciações sob suspeita, inclusive e, principalmente, no que se referia a música de Lupi. A vontade em trabalhar com a temática musical se deu quando apresentava, pela primeira vez, um trabalho num encontro da SBPC, em Porto Alegre. Numa sessão de coordenadas, nessa ocasião, assisti a apresentação do trabalho que vinha desenvolvendo o Prof. Dr. Arnaldo Contier sobre Villa-Lobos e o Estado Novo. Fiquei encantada com as possibilidades que este grande pesquisador apresentava, inclusive chamando a atenção para a existência do compasso binário presente em muitas das músicas compostas por Villa, o que lhes dava um toque marcial, muito ao gosto do regime autoritário e ditatorial de Vargas.¹¹ Até então desconhecia qualquer trabalho na área de História voltado a música, mas confesso que me fascinou.

Quando de minha entrada no Mestrado, vinha já com projeto praticamente definido, em função dos quase dois anos de pesquisa voltados ao contato com documentos e leituras sobre a escravidão que realizara na pesquisa já mencionada. De qualquer forma, não me sentia convencida do trabalho que iria realizar. Intrigava-me a idéia de fazer algo relacionado à música, ainda que não tivesse um objetivo mais claro.

Não tivera nunca uma experiência ou percepção mais apurada com relação à música clássica, ou erudita. O caminho da música popular se mostrava mais ameno e, então me veio a lembrança um espetáculo que assistira recentemente, quase um tributo a Lupicínio Rodrigues, feito pela Cooperativa de Músicos de Porto Alegre

Em 1979, Maria Bethania lançou o Lp "Mel", através da Polygram/Philips, onde gravou *Loucura*. Neste mesmo Lp a cantora gravou *Lábios de mel*, toada de Valdir Rocha. Em seu programa na Rádio Nacional, intitulado "Ângela Maria canta", a música é apresentada em Setembro de 1957, introduzida como "uma das mais conhecidas do público".

¹¹ O texto apresentado na ocasião vinculava-se à parte da Tese de Livre Docência em História/USP, defendida pelo Prof. Contier em 1988, intitulada "Brasil Novo - Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30".

(COMPOOR), que viajara também ao interior do Estado, divulgando sua obra. Neste espetáculo conheci canções que até então não havia ouvido, além daquelas tocadas e repisadas pelo mercado do disco, que insistia em lançar, em vozes e arranjos diferentes, as mesmas composições do autor. Foi quando me ocorreu que a figura de Lupicínio era ímpar não apenas como compositor de sucesso, já que permanecia atual, e atualizado, há décadas e diferentes gerações, mas principalmente por haver recebido um reconhecimento nacional em seu trabalho, difícil de ser explicado, visto que não se deslocara para viver no eixo Rio-São Paulo, sede dos grandes acontecimentos da indústria fonográfica e televisiva.

O personagem Lupicínio Rodrigues continuou sendo diferenciado por muitas outras razões. Tratava-se de um compositor de música popular, dedicado principalmente ao samba. Era negro em sua origem, nascido em território de afirmação de tal identidade, como foi a Ilhota em Porto Alegre. Destacara-se como compositor no centro do país, fazendo um estilo de música que contrariava todo um imaginário regional e nacional acerca da cultura e da formação social do Rio Grande do Sul. O Estado, que era associado a uma herança cultural europeia, seja pela presença fundadora do português colonizador, ou das hordas imigrantes de alemães e italianos, que pouco lembrava do indígena primitivo ou do braço africano e escravo, quando se tratava de constituir os elementos que integraram e forjaram sua identidade regional.

A figura de Lupicínio Rodrigues contrariava inclusive o tipo físico, de identidade construída, a que se associava o habitante do Rio Grande do Sul: nem europeu, nem o chamado "pêlo-duro", resultado da mistura de raças entre o português, o indígena, além de traços espanhóis que resultaria o gaúcho rio-grandense, aparentado do "gaúcho" platino. A música que ele fazia escapava aos padrões do que se convencionou ser de origem do Rio Grande do Sul, nem folclórica ou tradicionalista, nem vinculada aos meios mais elitizados do erudito e dos conservatórios e escolas de música. O samba, feito por Lupi ou por outros compositores locais, foi quase sempre associado à uma forma de manifestação cultural externa, não própria a cultura desse Estado, como algo que atravessava suas fronteiras, proveniente do Rio de Janeiro ou mesmo da Bahia. É claramente percebida a resistência em admitir-se que este gênero musical possa ter se desenvolvido aqui, apesar da existência de expoentes importantes nesta forma de atuação, a exemplo de inúmeros sambistas, podendo-se citar Túlio Piva. Como se o Rio

Grande do Sul, comparando-se a São Paulo, também não pudesse fazer samba, ou desenvolvê-lo com características mais específicas. Achei que esta seria, então, uma boa proposta de pesquisa: compreender como surgira "um" Lupicínio, contrariando as grandes certezas de afirmação da identidade cultural do Rio Grande do Sul.

A idéia inicial era conhecer um pouco mais da origem, nascimento e formação de Lupicínio Rodrigues, dentro da cidade de Porto Alegre e, a partir de sua existência estabelecer outros laços de reciprocidade que me apontassem para o formato da música que produziu e que como se estabeleceu. Conhecer a biografia do compositor, estabelecer o entorno em sua formação musical, compreender de que maneira sua criação ultrapassara os limites do Estado e se tornara apreciada nacionalmente, tornaram-se questões norteadoras no trabalho.

Serei sempre agradecida à atitude da Profa. Dra. Helga Piccolo, naquela ocasião, que corajosamente seguiu como minha orientadora, assumindo, sem hesitar, tal desafio. Tratava-se de uma mudança radical de temática, inclusive pelo fato de ser uma proposta que sequer constava das linhas de pesquisa do Curso naquele momento. Não foram poucas as vezes em que me foi perguntado se aquele seria mesmo um objeto historiográfico. Ou, se eu tinha conhecimento musical suficiente para levar tal projeto adiante. Foram preocupações que se somaram à construção de meu objeto de estudo e que, se não foram contempladas na etapa do Mestrado, seguiram presentes e insistentemente no Doutorado.

Trazia comigo alguns outros questionamentos, como o fato de um compositor tornar-se representativo e do gosto de diferentes gerações. Intrigava-me como alguém que produzira grandes sucessos nas décadas de 40 e 50 continuar sendo ouvido nos anos 70 em diante. Pensava nas diferenças de gosto e ouvido entre a minha geração e a de meu pai, indagava-me o que nos aproximava e afastava nesse sentido. Eu nascera em 1965, ele em 1921. Lupicínio que nascera em 1914 continuava emocionando gerações posteriores à minha. O tratamento que a partir de então dei às canções foi sempre mais voltado ao efeito que provocavam, à maneira como eram percebidas, sentidas, em contraposição a uma análise dos elementos musicológicos que as compunham. O foco do olhar, ou do ouvido, que destinei a interpretação das músicas de Lupi colocaram-me

na condição de público ouvinte e como tal, salvo determinadas considerações, passível da emotividade e condição imaginária a que se reportam.

Deixo claro que, sempre coloquei tal atitude sob suspeita, no que se refere às impressões que tais músicas pudessem causar. Procurei, então incorporar tal dinâmica, entre o ouvir-sentir-pensar, como parte e necessidade da construção deste trabalho. Sou uma historiadora debruçada sobre a temática musical, que se valeu de estudos sobre música para melhor compreendê-la. Não sou uma musicóloga, nem tenho pretensões a que esta pesquisa venha a ser assim tratada. A exemplo da maioria do público ouvinte, que tornou notória a presença de Lupicínio Rodrigues, não tenho conhecimentos musicais muito precisos, mas gosto de música. Aliás, como o próprio compositor. Faço de tal aparente deficiência em minha formação, um elemento a mais, a ser incorporado como integrante desta análise. Não dispor de um conhecimento mais especializado, do ponto de vista formal, sobre música, não impediu Lupicínio de construir suas canções, nem de ser ouvido por isso. As inúmeras experiências de vivência musical que presenciei, associadas às práticas "de ouvido", remetem a uma das tantas variáveis nas formas de sentir e compreender a música.

Ao longo deste trabalho, pretendo voltar a discutir esta posição, na medida em que como investigadora procuro assumir uma posição de neutralidade, afastamento e objetividade, com relação às fontes musicais e ao meu objeto de estudo. No entanto, ressalto a importância de incorporar, ao exercício desta análise, o aspecto emocional e de gosto, assumido como preferência musical, que acarretam o ato de ouvir e vivenciar a música. Ressalto que foi, como pesquisadora, uma das situações mais difíceis que enfrentei, pois precisava manter um distanciamento crítico para compreender o objeto musical. Ao identificar suas características, seus componentes, sua variação, enfim, seu modo de expressão e, procurava também evitar as muitas sensações e o envolvimento emocional que me despertavam, num movimento de aproximação e recuo, com relação a seus efeitos emocionais.

Sobre os efeitos que a audição da música provoca, quanto aos impasses de manter uma pretensa racionalidade no exercício de sua interpretação, destaco as contribuições de Max Weber, José Miguel Wisnik e Murray Shaffer. Weber, apesar de apresentar a escrita musical (notação), como uma das primeiras tentativas de

racionalização do Ocidente identifica a música, enquanto objeto sonoro, como algo que se relaciona, diretamente, de inconsciente a inconsciente.¹² Wisnik aponta para a inconsistência do som, enquanto objeto de análise, na medida em que é volátil, fugidio, difícil de ser apreendido e, por isso, sujeito a múltiplas derivações semânticas.¹³ Shaffer, por outro lado, a partir das inúmeras experiências que desenvolveu acerca dos efeitos provocados pelo som, apóia-se justamente em sua pluralidade de significados.¹⁴ A partir de tais orientações, reivindico para este trabalho os benefícios de uma interpretação objetiva, ainda que sujeita aos impasses de uma neutralidade pouco admitida.

Como resultado da proposição inicial, no Mestrado, restou uma tentativa de tratamento biográfico à personagem de Lupicínio Rodrigues, buscando o que me pareceram ser critérios da pesquisa histórica, na medida em que embasavam as informações que tinha de fontes literárias, dos diversos relatos sobre o compositor, aos demais dados que a pesquisa propiciava. Nesse sentido, tentei contrapor a história pessoal do músico aos acontecimentos que o rodeavam, somando a sucessão de dados sobre sua vida a história do território e da cidade em que se originou e permaneceu até sua morte.

Aos relatos e fontes escritas acrescentei uma seqüência de depoimentos que colhi, quando entrevistei pessoas muito ligadas a Lupicínio, enquanto parceiros ou amigos de longa data. O propósito da coleta de tais informações, a partir da obtenção das narrativas, era estabelecer subsídios e reunir o que fosse possível sobre o entorno que se estabeleceu na vida do biografado, entre uma rede de amigos e aproximações pela música de forma amadora ou profissional. Além do muito que me foi dito sobre o modo de ser de Lupicínio, pude conhecer um pouco mais sobre este determinado grupo de pessoas. À medida que as entrevistas foram se sucedendo, assumiram um papel bem maior do que havia previsto inicialmente e, passaram a ser também novas e pequenas biografias registradas, pois cada depoente trazia sua própria leitura sobre a atividade musical, a proximidade com Lupi e uma rica experiência de vida. Mantive como padrão, seguir sempre o mesmo roteiro de perguntas: sobre Lupicínio, sobre cada história individual e, sobre o significado da música em suas vidas. O fato de tratar-se de pessoas

¹² WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edit. da USP, 1995.

¹³ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁴ SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edit. da UNESP, 1991.

mais ou menos conhecidas de um público em geral trazia uma outra conotação para o fazer musical de um grupo, onde nem todos se tornaram famosos. Nesse caso, a música feita por Lupicínio Rodrigues poderia ser considerada uma extensão de um fazer de grupo, vinculado a uma estética musical, comprometida, ou não, por leis de mercado.

Havia estabelecido como proposta inicial, a ser trabalhada no Mestrado, a biografia de Lupicínio Rodrigues, associada ao seu fazer musical, a história da cidade e ao contato que manteve junto a determinado grupo de pessoas. E mais, pretendia ainda ter trabalhado com o conjunto de suas músicas. Apesar das pretensões iniciais, a Dissertação acabou resultando no levantamento de uma pequena parte das composições de Lupicínio, entre as quais foram alvo de interpretação apenas as letras, que ilustraram significativamente passagens de sua vida. Um tratamento mais apurado sobre o conjunto das composições, de levantamento numérico mais representativo, além de uma forma de análise que incorporasse, além da letra, a melodia e outros recursos técnicos na execução de suas músicas, seria deixado para um segundo momento, como possível projeto de Doutorado.

II

O que a princípio parecia ser apenas um extenso levantamento das canções do compositor, acabou por tornar-se um dos aspectos centrais do Projeto de Tese. A proposta levada ao Doutorado implicava, então, tentar chegar à totalidade das músicas criadas por Lupicínio Rodrigues, enquanto compositor, entre gravadas e inéditas, contrapondo tal fonte documental à análise e compreensão histórica.

Uma leitura histórica da obra do compositor Lupicínio Rodrigues apresenta-se como Projeto de Doutorado orientando-se por quatro questões fundamentais: 1) o levantamento total das canções de Lupicínio Rodrigues, enquanto material registrado ou de autoria presumida; associado ao desenvolvimento da trajetória do compositor, imerso numa conjuntura mais ampla representada pela história da música popular brasileira¹⁵;

¹⁵ Existe uma distinção importante a ser feita entre o que se convencionou chamar de uma *história da música popular brasileira* e a *História da MPB*, em letra maiúscula, como definidora de um momento de

2) a preocupação em dar a *canção* apresentada por Lupicínio Rodrigues o devido tratamento historiográfico, aliando as questões teóricas presentes na musicologia histórica a ênfase em documentar a pesquisa com o material sonoro, e este devidamente inserido nas formas de registro e localização pertinentes à disciplina; 3) analisar as *canções* de Lupicínio Rodrigues enquanto parte de um legado oral, devidamente registrado pela indústria fonográfica, mas que ainda reserva para o historiador uma forma de expressão e documentação diferente do registro da palavra escrita; e, 4) a existência das *imagens* enquanto literárias e sonoras, presentes nas composições de Lupicínio Rodrigues, junto ao aspecto visual e jornalístico, presente nos textos e ilustrações que embasam as coberturas da grande imprensa sobre sua trajetória de artista e, ainda, as muitas representações que surgem dele a partir dos depoimentos coletados, incluindo aí a maneira como o compositor se percebe e a sua vida.

A determinação em chegar ao maior número de canções criadas por Lupicínio Rodrigues deve-se a tentativa de reconstituição do conjunto de sua obra. De posse dessas informações, buscou-se estabelecer quantas e quais músicas chegaram ao conhecimento do grande público e o impacto que causaram. O levantamento feito, até este momento, aponta para um total de 214 canções, entre as quais 110 tiveram registro em disco.

Deste conjunto de músicas procurou-se evidenciar quando aconteceram as primeiras gravações de cada canção - as chamadas *gravações originais* -, e na medida do possível chegar aos novos registros da mesma - as *regravações* -. Estes dados apresentam indícios significativos quanto à recepção e aceitação do trabalho do compositor junto ao grande público e ao mercado do disco. Importante também seria ter acesso a vendagem de discos do compositor, como maneira de avaliar os índices de penetração que sua música apresenta junto ao público, mas não foi possível chegar a

conscientização e construção de determinado referencial estético na trajetória de construção da música brasileira.

Como Lupicínio Rodrigues é um dos compositores redescobertos pela nova geração de compositores e intérpretes do final da década de 60 e início de 70, acabou por integrar um grupo de músicos resgatados na história que deu origem a Moderna MPB.

Este enfoque será melhor desenvolvido ao longo do trabalho, especialmente voltado-se à situação de Lupicínio Rodrigues em meio a "redescoberta" que foi feita.

Destaco, sobre o assunto, os trabalho de Marcos Napolitano no que se refere à dita conceituação e suas diferenças, a exemplo de "Seguindo a canção": Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969), Tese de Doutorado/USP, 1998; e Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980) São Paulo: Contexto, 2001.

este levantamento na pesquisa. Por outro lado, levando-se em conta que boa parte de sua carreira artística aconteceu num período em que o acesso aos aparelhos de rádio e toca-discos era difícil para uma grande maioria da população, acredito que a utilização das demais fontes desta pesquisa foi suficiente para explicar, ao menos em parte, a contínua popularidade de Lupicínio.

Definindo-se o conjunto da obra do compositor, como principal fonte documental desta pesquisa, procurou-se, então, datar as gravações originais e os registros que as envolviam como a gravadora em que aconteceram, intérpretes vocais, número de registro / identificadores dos discos e matrizes das gravações, número dos registros em catálogos (quando existiam), entre outros aspectos.¹⁶ A partir destes resultados, estabeleci comparações com o número de regravações a que tive acesso, visto ser muito grande a oferta de material gravado e comercializado das criações de Lupi, o que seria impossível atingir na totalidade. Esperava, dessa maneira, ter uma idéia quanto à divulgação da obra do compositor, assim como perceber, entre as regravações, quais as canções mais trabalhadas pelo mercado discográfico e, em última instância, avaliar se isso representava um referencial adequado quanto à avaliação de gosto do público.

Ainda com relação às gravações, originais ou não, procurei perceber se tinham vínculos com algum movimento estético-ideológico, de acordo com o período em que aconteciam.

A datação atribuída a cada gravação das canções também dá uma idéia acerca do grau de amadurecimento do compositor, na medida em que é possível estabelecer relações entre o lançamento de suas músicas e a faixa etária em que se encontra, de onde se pode apontar outros desdobramentos como quanto ao seu desempenho poético-

¹⁶ A consulta ao "Catálogo Funarte", como convençionei chamá-lo na seqüência deste trabalho, foi de fundamental importância nesta pesquisa, tal o montante de informações que concentra, na medida em que reúne as referências de todo o conjunto de gravações em 78 rpm, durante o período em que tal sistema esteve em vigor (do ano de 1902 até 1964).

Merece um destaque especial, quanto aos resultados obtidos neste trabalho, na medida em que reuniu grande parte da discografia de Lupicínio Rodrigues em suas versões originais, trazendo informações quanto aos intérpretes, gravadoras, referências dos discos e matrizes, além das datas de gravação e lançamento das músicas.

A referência bibliográfica correta do mencionado Catálogo é: SANTOS, Alcino e Outros. Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964. Por Alcino Santos, Graciano Barbalho, Jairo Severiano e M. A. de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro, Funarte, 1982, 5 V.

musical, visto que na maioria das vezes é muito difícil precisar quando a música foi composta.

Em conformidade com esta localização, no tempo, do conjunto das músicas, encontra-se a preocupação em contextualizar a canção de Lupicínio Rodrigues enquanto documento histórico. Partindo de premissas comuns a história social da música, o fato musical acontece inserido em determinado contexto e local. Neste sentido, as gravações das músicas de Lupicínio Rodrigues vinculam-se as condições do período em que se realizaram, modificando-se em sua aparência e sonoridade a cada nova interpretação ou registro que ocorre. Salientando, também, que cada registro é único, sendo diferenciado em novas gravações, mesmo que aconteçam na voz e na interpretação dos mesmos músicos. Assim, cabe ao pesquisador, que se apóia no produto sonoro como fonte documental, estar atento aos elementos que a compõem, suas variações e características, e em última instância, aos indícios que tais evidências apontam acerca das representações da realidade em que está inserido. Perceber as diferenças entre as formas de gravação, timbres, arranjos e muitos outros elementos que compõem cada registro sonoro, a cada contexto diferenciado em que se expressam, impõe-se como necessidade da pesquisa, pois evidenciam diferentes formas de interpretação acerca das músicas do compositor, de acordo com o meio e os determinantes históricos em que se encontram. Apenas datar a canção, em seu registro sonoro ou momento de criação, ou ainda apresentar a letra que a acompanha, como representativa da composição, restringe em muito o tratamento historiográfico possível de ser analisado nesta forma de produção cultural.¹⁷

Lupicínio Rodrigues sempre compôs canções, fossem elas sambas, sambas-canção, toadas, valsas, ... Compunha desde a infância, comunicava-se desta maneira. Vários são os depoimentos que declaram que ele respondia aos questionamentos de pessoas, ou da vida, através de canções. Referiu-se a suas músicas como dando "um recado".

¹⁷ Importante a crítica feita por Contier a esse respeito, questionando a prática historiográfica, na grande maioria dos textos, que se vale apenas da letra das canções utilizadas para exemplificar determinadas circunstâncias, ou ainda pela indiferença e desconhecimento com relação ao fenômeno musical que é citado.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e História*. In: *Revista de História/USP*. São Paulo, n.119, Julho-Dezembro, 1985-88.

Não fazia música sem a fala. Colocou letra em algumas melodias, mas na maioria das vezes compunha fazendo letra e música da canção, quase simultaneamente. Esta aparente constatação não é uma prerrogativa apenas de Lupicínio Rodrigues na forma de compor canções.

Ele é parte de toda uma tradição, que atravessa séculos, ao fazer uso da canção como forma de expressão e comunicação. Como declara Luiz Tatit, "*cantar é uma gestualidade oral*" e "*no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica.*"¹⁸

Lupicínio integra a seqüência de muitas gerações de compositores, que fizeram da canção seu veículo de impressões e afirmativas, acompanhado de perto pelos cantores que, ao interpretarem suas músicas deram continuidade ao processo de criação, sendo por isso também cancionistas. Sobre este aspecto cabe lembrar a importância assumida por determinados intérpretes do compositor que definiram, em muitos momentos, sua carreira. É o caso, por exemplo de Jamelão, cuja interpretação peculiar do samba romântico deixa como marca registrada uma forma de cantar sempre associada ao repertório de Lupicínio. Tendo gravado muitas de suas músicas, e por sua interpretação marcante, chega -se a ponto de acreditar que composições que gravou de outras pessoas, sejam de Lupi.¹⁹ A interação que existe, entre a canção e seu intérprete,

¹⁸ TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edit. da USP, 1996, p.9.

¹⁹ É o caso da música *Matriz e filial*, de Lúcio Cardim, que muitas pessoas acreditam ser de Lupicínio Rodrigues, em função do estilo de composição junto à temática, ao andamento da canção e na forma de interpretação de Jamelão; além do arranjo e do acompanhamento instrumental.

Letra:

*Quem sou eu
Prá ter direitos exclusivos sobre ela
Se eu não posso sustentar os sonhos dela
Se nada tenho e cada um vale o que tem*

*Quem sou eu
Prá sufocar a solidão da sua boca
Que hoje diz que é matriz e quase louca
Quando brigamos diz que é a filial*

*Afinal
Se amar demais
Passou a ser o meu defeito
É bem possível que eu não tenha mais direito
De ser matriz
Por ter somente amor prá dar*

Afinal

acaba por recriar o sentido da canção original, desenvolvendo uma segunda forma de percepção, tão verdadeira quanto a primeira.

O *Dicionário de Música* define canção como "(...) *peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples. As canções são comuns a todas as culturas através dos tempos. (...)*".²⁰

Sobre o que significa construir uma canção, acrescenta-nos Tatit:

*"Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral."*²¹

A canção expressa uma maneira de falar, que só acontece através do canto. A dissociação entre os dois componentes essenciais da canção, *fala* e *canto*, implica no desaparecimento da mesma. Até é possível conhecer, em separado, a letra de uma canção, no entanto esta só pode ser considerada como tal na expressão de seus dois componentes primordiais, sob pena de perda do sentido e da mensagem que veicula.

A canção que chega ao registro sonoro apresenta, além dos componentes citados, todo uma série de novos elementos, expressos pelos arranjos, timbres e ritmos empregados, em diferentes graus de interpretação que envolve sua constante re-elaboração. Sem falar nos processos de gravação que se renovam a cada década, ou menos.

Muito importante é lembrar aqui o trabalho de José Ramos Tinhorão, destacando entre seus textos *Música Popular - do Gramofone ao Rádio e Tv*, onde apresenta os processos de gravação e transmissão de músicas.²² Sob determinada perspectiva, as

*O que ela pensa conseguir me desprezando
Se sua sina sempre é voltar chorando
Arrependida me pedindo prá voltar*

²⁰ *Dicionário de Música*, Rio de Janeiro: Zahar Edit., 1985, pp.63-4.

²¹ *Idem* nota n. 18, p. 11.

²² TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Edit. Ática, 1981.

condições técnicas nos processos de gravação ou captação da voz e instrumentos, condicionam o referencial estético e o viés interpretativo das canções.

Pode-se traçar um paralelo entre o que acontece com o cinema, quando deixa de ser mudo, e o comprometimento da carreira de muitos atores consagrados, afastados das telas por possuir um tipo de dicção comprometida pelos processos de captação e gravação de voz então existentes. No caso da música, e mais especificamente, da música popular brasileira, é paradoxal a situação dos atores-cantores do teatro de revista, que até o surgimento das gravadoras e das rádios eram os grandes difusores desta forma de música, e que enfrentaram problemas semelhantes.

A voz empostada, implicando grandes recursos vocais, facilmente reconhecível nas gravações das décadas de 20, 30 e 40, apresenta uma relação direta com as condições técnicas do mesmo período, definindo um estilo de canto restrito. Impossível pensar na revolução estético-musical que foi a bossa-nova, mais especificamente falando na performance de João Gilberto e seu violão, sem os recursos já existentes na década de 50.

Neste caso, ao fazer o registro da canção, somam-se à criação do compositor todas estas novas variáveis, que introduzem modificações, ainda que não alterem significativamente a letra e a melodia, de forma a que seja reconhecida.²³

O registro da canção implica, ainda, no rompimento de toda uma prática de apreciação que se originou na tradição oral, numa forma de expressão comum a seus

²³ Daí a importância na definição do registro das canções, visto as inúmeras variáveis que se somam à composição original, e mesmo assim continuar tendo sua autoria atribuída ao primeiro criador. Entre as maneiras destacadas no registro pode-se citar : a) a referência da editora, quando é listada a autoria da música através da letra e, também mas nem sempre, da partitura grafando a melodia; e, b) o registro pela gravadora, quando a gravação recebe um número - denominado de *matriz* - , e ainda, preferencialmente, através do selo em que está acontecendo, o número do disco que a contém. No caso das gravações em 78 rpm, que integram a maioria dos registros nas versões originais das músicas de Lupicínio Rodrigues, o disco abriga apenas duas gravações (matrizes), uma em cada face; exceção quando são feitos álbuns dos compositores e intérpretes, reunindo, num disco maior, uma ampliação neste número.

Justifico, desta maneira, a preocupação com o demonstrativo no registro das canções de Lupicínio, visto terem sido muito regravadas, de maneira a não se confundir as versões. No caso deste compositor, um mesmo intérprete chega a gravar mais do que três vezes a mesma música em ocasiões diferentes e, a cada versão, necessariamente deve-se dar um tratamento diferenciado.

Desta forma, os quadros de referência das canções que acompanham esta pesquisa, destinam-se a demonstrar o quanto tal conjunto de músicas foi criado e recriado, assim como, apontar para a mais

integrantes, numa atitude anônima de composição. O registro da música, pela notação musical, com ou sem a letra da composição, e mais tarde, através dos processos de gravação do som, retirou aos poucos do anonimato estes compositores. O simples fato de se poder grafar a música, da mesma maneira que aconteceu com a fala que passou a ser escrita, acarretou além da inversão de sentidos, novas práticas de manifestação literária e musical.²⁴

Assim como na literatura, o surgimento do registro na música significou um marco divisório quanto à função que cada uma dessas manifestações artísticas e de comunicação teria posteriormente. No caso da canção, o impacto do registro sonoro implicou no desaparecimento progressivo de uma prática que, na maioria das vezes era coletiva. Mais especificamente, no caso da história da música popular brasileira, o surgimento da primeira gravação de samba em disco expressava já uma situação de questionamento de autoria, a medida em que ao ser registrada a composição *Pelo telefone*, atribuída a Donga, fomentou todo um clamor quanto a não ser exclusivamente sua, mas fruto de uma criação de grupo.²⁵

Na situação mais específica de Lupicínio Rodrigues, pode-se afirmar que o compositor também vivenciou o processo de conhecimento de uma prática musical coletiva e de paulatino reconhecimento do direito autoral.

A vivência de um fazer coletivo na música, foi experimentada por Lupicínio desde a infância, já que segundo depoimentos seu pai, Francisco Rodrigues, integrava

adequada identificação da versão de que se está falando. Não pretende atingir a totalidade do número de regravações, mas procura dar uma idéia abrangente quanto a este universo.

²⁴ É interessante notar a semelhança entre a percepção de Weber e Chartier ao citar os momentos em que se inicia tal forma de registro na música e na literatura. Um estudo mais apurado talvez pudesse levantar tais semelhanças, assim como sua concomitância ao longo do tempo.

A importância que tem a notação musical como primeira forma de registro das manifestações musicais, expressa toda uma nova divisão na sociedade, quanto a sua compreensão de mundo, comparativamente ao que aconteceu com a alfabetização na literatura. De certa forma, os sistemas de gravação de som, e posteriormente os audiovisuais devolvem aos não alfabetizados nos dois campos - literário e musical - , uma nova possibilidade de compreensão e manifestação, a que estavam restritos por não conhecer tais linguagens, ainda que não seja aquela do meio mais especializado ou escolarizado.

²⁵ Existe quase um consenso, na maioria dos textos, quanto a tal composição não ser de Donga e sim, que ele teria simplesmente se apropriado de um dos tantos sambas que foram feitos nos fundos de quintais. A gravação é de 1917, e vem ainda acompanhada de outras polêmicas, quanto a ser de fato um samba, já que para alguns é um maxixe, num momento em que a identidade do samba e seu entorno está sendo construída.

grupos de chorões na Cidade Baixa e Ilhota. Tradição, de certa forma mantida por Lupi, ao fazer parte ativamente dos carnavais na mesma região.²⁶

O reconhecimento, pela comunidade de origem, quanto a sua inclinação ao fazer musical, dá ao então jovem compositor um sinal de distinção, que aos poucos o evidencia frente aquela sociedade. O que inicialmente era uma prática de lazer, uma "brincadeira de fazer música", como costumava afirmar Lupi, torna-se um compromisso crescente, impulsionado pelo talento do artista, junto a novas condições que rodeavam a atividade carnavalesca. A festa que durante tanto tempo pautara-se pela autenticidade e espontaneidade, passava por toda uma re-elaboração de sentido e práticas, voltadas mais e mais a interesses de exploração comercial e política.

O carnaval de Porto Alegre, assim como o samba feito no Rio Grande do Sul, sofreu os mesmos efeitos, ainda que em escala menor, daqueles vivenciados nos grandes centros como o Rio de Janeiro. Ainda que exista a afirmação de que muito do que se expressou, em termos de festa carnavalesca, fosse uma extensão direta do que acontecia na capital da República, não concordo com tal afirmação. Não tenho todos os elementos para argumentar quanto a este fato, e nem é este meu propósito nesta Tese. No entanto, acredito que já existia em Porto Alegre, ou mesmo no Estado, uma forma específica de brincar o carnaval e, em consequência disso, de fazer o samba, ou qualquer outra maneira de expressão musical que embalasse a folia, mesmo que sob outra denominação. A padronização da festa, e da maneira de compor o samba, viria alguns anos mais tarde, quando tanto este, como o carnaval, foi instituído como representativo da cultura brasileira. Deixo, então, tal questionamento aos especialistas na área musical, principalmente quanto a identificar os elementos composicionais e suas variações.²⁷

²⁶ Lupicínio Rodrigues refere-se ao fato na crônica "Hoje vou falar de mim", editada pelo jornal *Última Hora*, no dia 20/7/1963.

²⁷ Com relação a este aspecto é fundamental citar o livro de Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, onde o autor apresenta as controvérsias quanto à criação do samba no Rio de Janeiro, contrapondo dois estilos característicos de fazê-lo, apesar de os dois movimentos estéticos advogarem para si a criação do gênero. O samba feito até a década de 20, a exemplo de *Pelo telefone*, e o feito pelas nascentes escolas de samba. As diferenças na "levada", identificadas pelo autor e, as polêmicas derivadas de considerar tais manifestações como "maxixe" ou "marcha", num momento em que o samba, como gênero identificado, está sendo criado.

Cabe citar aqui também, quanto às variações apresentadas pelo samba, no momento de sua instituição, as pesquisas de Mário de Andrade acerca da modinha e do samba rural.

Lupicínio Rodrigues traz com ele todo este processo, ao longo de sua trajetória: conhece o samba no fazer coletivo, aventura-se na composição atingindo notabilidade, sofre o processo de padronização (imposto nos concursos carnavalescos), distingue-se frente à história da música popular brasileira com seu estilo próprio (através do sambacação, romântico, do qual não é o precursor, mas onde se destaca como compositor), síntese das experiências que conheceu, ainda que dentro de uma estrutura de mundo já vinculada aos ditames da indústria cultural.

O contexto experimentado por Lupicínio não é diferente de toda a sua geração musical, e de outras que posteriormente vieram. O reconhecimento proporcionado pela atividade artística trazia, obviamente, compensações no que se refere à possibilidade de ascensão social e econômica. Fazer música, ainda que de maneira intuitiva e espontânea, podia gerar recursos que afirmassem a identidade do compositor, o gênero a que se dedicava, além de proporcionar uma forma de renda que lhe possibilitasse viver desta atividade, como ofício remunerado.²⁸

A luta pelo direito autoral, experimentada por Lupicínio Rodrigues, e outros tantos compositores de sua geração, ao mesmo tempo em que criava espaços de trabalho e especialização profissional, abria precedente importante quanto à dissolução de uma maneira ingênua, desinteressada e, simplesmente, prazerosa em fazer música.

Reconhecer a autoria do compositor implicava, então, em transformar sua criação em um produto a ser comercializado como qualquer outro, ainda que tenha como origem a função criativa e libertária da arte. O processo de gravação que

²⁸ A possibilidade de ascensão social proporcionada pela música à família de Lupicínio Rodrigues, é apontada indiretamente pelos textos de Gilmar Mascarenhas, quando cita o posicionamento do pai de Lupicínio, Francisco Rodrigues, com relação às oportunidades proporcionadas pelo futebol neste sentido. Ao falar na formação da Liga dos Canela Preta, associação de times de futebol formados por pessoas negras ou mestiças, que por tal condição eram impedidos de participar dos campeonatos oficiais, o autor destaca a figura de Francisco Rodrigues, e de certa forma, denuncia um comportamento preconceituoso de sua parte, visto que era uma das lideranças nesta atividade, ao estabelecer determinadas distinções frente à comunidade como um todo, na medida em que se privilegiava nestas associações a atuação de mulatos, aliado ao fato de também exercerem ofícios de trabalho mais "nobres", como seriam os do funcionalismo público.

Também importante citar a dissertação de Mestrado de Liane Müller, " 'As contas do meu rosário são balas de artilharia' - Irmandade, jornal e sociedades negras em Porto Alegre 1889-1920", acerca das irmandades religiosas de Porto Alegre, enfocando entre outros aspectos as possibilidades que as irmandades proporcionavam através da instrução, abrindo através do processo educacional, possibilidades de emprego e ascensão social. Lembrando que Francisco Rodrigues fazia parte da Irmandade do Rosário.

notabiliza o compositor, permite a aproximação e o distanciamento do fazer musical e do seu público, à medida que a gravação em série possibilita que suas canções atinjam um maior número de pessoas, que deixam de ser participantes de uma prática de interação musical, para tornarem-se simplesmente ouvintes. Ainda que dentro do processo de recepção aconteça todo um movimento de extensão de significado, o distanciamento que se impõe, pela ausência física do músico, traz como consequência, no mínimo, um menor envolvimento de quem ouve a canção, pouco interagindo com a maneira com que é feita e se expressa, assumindo cada vez mais uma atitude de passividade quanto ao que ouve.

O registro da canção em disco possibilita, além da sua reprodutibilidade em série, a projeção do compositor. Porém, ao incorporar-se ao mercado discográfico e à indústria cultural em suas variáveis (revistas sobre o assunto, jornais, editoras de música, entre outros), o compositor também tem sua criação comprometida pelas determinações do setor. Por mais autonomia que desfrutasse o compositor popular em apresentar seu trabalho, sua inserção neste sistema implicaria em um constante processo de recriação, com elementos nem sempre previstos ou indicativos do referencial estético a que ele se reportava originalmente.

No caso de uma música de sucesso, o que implica um grande número de ouvintes e muitos discos vendidos, apresenta-se sempre a possibilidade de uma nova regravação, com outros efeitos de arranjo e interpretação. Neste caso, mesmo sendo a mesma canção regravada sucessivas vezes, permanece sua autoria, mantém-se como uma música específica, mas os desdobramentos que dela originam-se, enquanto novos produtos culturais, podem e devem ser tratados como documentos históricos específicos.

Para uma mesma canção, podem desdobrar-se inúmeras outras versões, e a cada uma deve ser dado tratamento diferenciado conforme as situações que envolvem sua gravação e recriação. Decorre daí, a pertinência em apoiar as análises históricas dos objetos sonoros, e em especial a canção, na musicologia, a partir dos critérios de análise que dispõe, especialmente destacando os parâmetros poéticos e musicais a serem observados na mesma.

Conceitos como "*fala cantada*" ou "*canto falado*" apresentam ao historiador, nestas áreas de atuação, inúmeras vertentes de análise de tal fonte documental, aproximando-o das zonas de fronteira com relação aos estudos da música, ampliando, com isso, consideravelmente seu enfoque e problematização da pesquisa.²⁹

O estudo da "palavra cantada" abre a historiografia, entre vários aspectos, o acesso ao mundo da oralidade, em sua documentação e viés teórico-analítico. Ao deparar-se com uma outra forma de registro da fala, que se expande muito além da palavra escrita.³⁰ No caso do estudo da canção gravada, enquanto documentação utilizada nesta pesquisa, o material a ser analisado encontra-se já devidamente registrado, é representativo da cultura ocidental do século XX em diante. Revela uma ampliação, de certa maneira, dos horizontes abertos pela tradição oral, num mundo em que as possibilidades tecnológicas permitem o registro da comunicação de formas muito variadas, muito além da grafia. Como apontam vários autores, estamos vivenciando a era de uma "nova oralidade".

O mesmo pode ser dito quanto ao registro de imagens, entre visuais e literárias, que perpassam continuamente o nosso cotidiano. A impensável ausência, nos dias atuais, de veículos de comunicação como o rádio, a televisão; a presença permanente do cinema, da fotografia, inclusive do ponto de vista publicitário em sua utilização. A apropriação feita pela indústria cultural da criação artística pode e deve ser pensada como definidora na formação da opinião pública e dos elementos identitários de uma comunidade ou país. O tratamento dispensado as imagens presentes nas canções de Lupicínio, nas fotografias do compositor, nas descrições feitas sobre ele, na auto-imagem que apresenta em vários momentos, tornou necessária a esta pesquisa voltar -se a esta questão, buscando compreender tais formas de representação.

²⁹ A primeira menção que li sobre tal conceito foi no texto de Maria Izilda Mattos, *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o masculino, o feminino e suas relações*, quando cita o trabalho de José de Souza Martins, sobre a música sertaneja, além das referências ao texto de Luiz Tatit. Tal abordagem, então, partindo da análise de uma historiadora, integrava as áreas, entre história e musicologia, justificando o uso da fonte musical pelo historiador, enquanto portadora de um discurso determinado.

III

A existência de Lupicínio Rodrigues foi abordada na Dissertação de Mestrado como uma tentativa de biografia apoiada numa perspectiva historiográfica. Neste trabalho, porém, a referência à atuação de Lupicínio acontecerá norteadada por sua produção musical. Nesse sentido, preferi me debruçar sobre os dados de sua vida fazendo uso do conceito de *trajetória*. A diferença entre as duas formas de abordagem revela-se pela preocupação em compreender, nesta Tese, a performance do compositor, ao invés de ocupar-se das razões em sua experiência de vida como um todo.

Tal perspectiva permitiria analisar a produção deste compositor ao longo do tempo, atenta às relações que definiram sua maneira de se expressar e, as possíveis, influências que recebeu, junto às determinações do contexto em que se achava inserido.

Pretendia-se, inicialmente, definir o recorte cronológico desta pesquisa de acordo com os limites de tempo na vida do compositor biografado, partindo de seu nascimento em 1914 e estendendo-se ao falecimento em 1974. À medida que a pesquisa avançou, percebi que não poderia me fixar rigidamente nestas datas visto que muitas gravações e regravações de canções inéditas de Lupi aconteceram depois de sua morte; e, ainda, pela importância que tais registros assumiram proporcionalmente no sentido de dar a conhecer seu trabalho, ou das muitas interpretações sobre suas músicas a partir de então.

Desta maneira, no que se refere ao período de criação e possíveis influências recebidas pelo compositor, os limites biográficos estabelecem-se como definidores; mas, quanto ao acervo documental que embasa o conjunto da pesquisa, os registros estendem-se de 1936, ano do primeiro disco gravado com composições de Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves, até 2001, ano de uma última gravação de música inédita, na voz de Naura Elisa, a que se teve acesso na pesquisa.

³⁰ Reporto-me aos estudos de Paul Zumthor e a importância da história oral como corrente historiográfica. Além dele, o trabalho de Wisnik, *O som e o sentido*, quando introduz a discussão das diferenças entre a voz e a *fala*, e ainda, da diferenciação de seus registros, entre a grafia e o som.

No que se refere ao tratamento das fontes, neste trabalho, destaco como essenciais a análise: a) os depoimentos deixados, em primeira pessoa, pelo compositor; os textos biográficos sobre sua existência; os vídeos produzidos acerca de sua vida, além de testemunhos sobre sua pessoa; os depoimentos do grupo de pessoas entrevistadas na pesquisa do Mestrado e desta Tese; os inúmeros textos e crônicas entre artigos de revistas e de jornais sobre sua atuação; os informativos da SBACEM, que apontam a passagem de Lupicínio naquela entidade, vinculada a defesa dos direitos autorais do compositor; b) as gravações de suas músicas, entre originais e regravações; as referências dos catálogos e discografias sobre as músicas gravadas; o registro escrito de suas músicas, entre letras e partituras recolhidas; e, c) as muitas e diferentes imagens visuais produzidas a partir da figura do compositor, entre fotografias, vídeos, caricaturas, ilustrações e gravuras, que se valem de sua obra ou pessoa, ou ainda, fotomontagens (presentes em capas de discos, cds, livros, jornais, revistas, logotipos).

O levantamento deste material teve origem na pesquisa das instituições locais, em Porto Alegre, citando-se os acervos do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, Museu Joaquim José Felizardo, Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues, Casa de Cultura Mário Quintana. Imprescindível a colaboração do pesquisador Roberto Campos, entre informações e contribuições à pesquisa. Também de igual importância a atuação do grupo de depoentes, entre a pesquisa do Mestrado e da Tese, como fonte e indicação de material de acesso. Destaque, ainda, ao instrutivo encontro com o jornalista Juarez Fonseca, e as preciosas indicações feitas.

Além das fronteiras do Estado, a pesquisa desenvolveu-se no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som, em suas duas sedes (Lapa e Praça XV); no acervo da Biblioteca Nacional, setor de música; no Arquivo Nacional; na Rádio Nacional, divisão do arquivo histórico; no Centro Cultural Banco do Brasil, entre a biblioteca especializada e a Sala Mozart Araújo. Em São Paulo o trabalho desenvolveu-se no acervo do Museu da Imagem e do Som; na Discoteca Oneyda Alvarenga/Centro Cultural de São Paulo; na Biblioteca Municipal, no Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

Importante ainda, o levantamento feito em diversos sites da Internet, ressaltando a importância deste veículo no desenvolvimento deste trabalho, em função da

multiplicidade de dados que foi possível atingir, aliado a grande expressão numérica na citação de gravações do compositor, e contínua atualização de tais informações.

O conjunto de depoimentos que formaram esta pesquisa, num total de 23 pessoas entrevistadas também ocupa um lugar de destaque quanto à obtenção de informações privilegiadas, assim como, de outras possíveis maneiras de compreender Lupicínio e sua música, além do pensamento crítico musical acadêmico. O grupo em questão, vincula-se ao compositor de diferentes maneiras, justamente destacando a diversidade de perspectiva e interesse que sua atuação provoca. Incluo também aqui, como fonte e questionamento a este trabalho, os diversos textos que se ocuparam da trajetória de Lupicínio Rodrigues enquanto tema abordado, ainda que se originem de diferentes perspectivas de análise e interesse, entre textos de ficção e acadêmicos. Os diversos trabalhos consultados, enquanto revisão bibliográfica, que se dedicaram ao estudo da produção de Lupicínio Rodrigues, partem de diferentes preocupações, mas convergem tendo como ponto de interesse na sua produção o samba da dor-de-cotovelo, e suas implicações. Neste sentido destaco as biografias sobre o compositor, especialmente os textos de Hamilton Chaves, Demosthenes Gonzalez e Mário Goulart, junto ao que seria quase uma autobiografia do compositor, as crônicas publicadas no jornal *Última hora*.³¹ Enquanto análise do campo historiográfico, destaco o texto de Maria Izilda Mattos, assim como, no que se refere às perspectivas estético-filosóficas não poderiam deixar de ser citados Rosa Maria Dias e Augusto de Campos.³² E, ainda, quanto aos estudos musicológicos, especialmente pela análise da dicção do compositor, o trabalho indispensável de Luiz Tatit.³³

A ênfase dada por esse conjunto de trabalhos está voltada para o que se considerou ser um diferencial no contexto da produção musical popular brasileira, a partir da desenvoltura com que o compositor expressou tal gênero. Lupicínio Rodrigues é

³¹ Passo a citar os títulos, na ordem em que foram apresentados seus autores: 1) encarte junto a Revista do Globo, em 1952, números 564, 565 e 566; 2) "Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues"; 3) "Lupicínio Rodrigues", Coleção Esses Gaúchos; e, 4) "Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas", ou em sua versão original, como título da coluna no jornal, "Roteiro de um Boêmio".

³² Cito os títulos na mesma ordem em que foram mencionados os autores: 1) *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o masculino, o feminino e suas relações*; 2) "As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo"; e, 3) "Lupicínio esquecido?", texto originalmente publicado em jornal, mas incluído no "Balanço da Bossa", livro que reuniu diversos artigos deste autor.

³³ Idem nota n.18.

apresentado como um mestre na arte de compor os sambas neste estilo e, partindo-se desta premissa, procura-se explicar o fenômeno.

A presente pesquisa não discorda das análises anteriores quanto a considerar como destaque na criação de Lupicínio Rodrigues o gênero do samba-canção. O diferencial que se propõe a apresentar encontra-se num olhar mais abrangente acerca do conjunto da obra do compositor.

Partindo de uma postura metodológica embasada em princípios historiográficos, procura analisar a produção musical do compositor ao longo do tempo, ressaltando sua inserção social e histórica na busca de um contexto em que veio sendo criado.

Neste caso, apresenta uma linha de abordagem um pouco diferente com relação aos autores citados, pois se volta a um enfoque acerca da produção do compositor Lupicínio Rodrigues pouco destacado pelos demais trabalhos. Procura agregar ao que já é mais conhecido sobre o compositor, uma outra face acerca de seu trabalho, destacando como por exemplo, os seus primeiros sambas, menos intimistas, mais voltados para um contexto carnavalesco e de festa; ou ainda, músicas que apontam um traço regional, identitário do Rio Grande do Sul, entre ritmos e gêneros em que se apóiam. Numa tentativa de acrescentar novas informações e interpretações ao que já é amplamente conhecido sobre o compositor, este trabalho tenta dar um outro um enfoque às temáticas e imagens que o compositor desenvolveu em suas canções, procurando integrá-las a sua trajetória individual, biográfica, e ao contexto histórico, regional e nacional.

Finalmente, passando a apresentação deste trabalho, encontra-se dividido em duas partes como perspectiva de abordagem. Na primeira, expressa pelos capítulos 1 e 2, a análise volta-se a interpretação dos dados identificados como o conjunto de músicas de Lupicínio Rodrigues, destacando a historicidade de sua produção e uma possibilidade de análise da canção enquanto documento histórico. A segunda parte, ao longo dos capítulos 3, 4 e 5, volta-se um pouco mais sobre a experiência de vida do compositor Lupicínio Rodrigues e seu estilo de criação.

O primeiro capítulo vale-se da trajetória de vida do compositor para localizar no tempo e no espaço o conjunto de suas canções. Ao indicar, ao longo de cada década, os

produtos da criação de Lupicínio, é possível estabelecer outras relações quanto a seu surgimento como os contextos históricos em que se apresentam, os momentos culturais-estéticos nos quais estão inseridos, a penetração de suas músicas frente ao público e condicionantes da indústria cultural neste sentido.

No segundo capítulo desenvolve-se um estudo de caso, ocupando-se da escolha de três conhecidas canções do compositor. Procura-se analisar a trajetória destas canções, do momento em que surgiram na gravação original às modificações que se somaram nas regravações. O critério de escolha destas canções correspondeu a que fossem: a) de autoria apenas do compositor; b) interpretadas/gravadas pelo compositor; c) que tivessem alcançado sucesso de público, possibilitando a que existissem novas gravações, além da original ; d) que exemplificassem momentos diferentes na expressão musical do compositor, inclusive quanto aos gêneros que as caracterizam. De certa forma, neste capítulo concentra-se uma preocupação central nesta Tese, que é poder dispor da fonte sonora como documento de pesquisa.

A análise feita sobre as canções escolhidas condiciona o leitor a ouvir o material que integra este trabalho, a exemplo do que faz com qualquer outra das fontes citadas. E mais, na inobservância desta advertência, fica comprometida a compreensão da análise feita, visto apontar para as características sonoras das músicas interpretadas.

O terceiro capítulo apresenta uma abordagem sobre sua performance musical, entendida enquanto sua atuação de cancionista, entre compositor e intérprete de suas músicas. Além do desempenho de Lupicínio Rodrigues, procura-se situá-lo em relação ao universo da comunidade musical que conheceu, apresentando experiências comuns a esta atividade, experimentadas pelo compositor e pelas pessoas que fizeram os relatos sobre ele. Destaco aqui, as informações acerca dos principais parceiros, e intérpretes, abordando como se relacionavam frente ao fazer musical conjunto e as outras relações que derivavam deste contato.

No quarto capítulo são abordadas as imagens, entre literárias/ficcionais e visuais que emergem de todo um ideário construído acerca de Lupicínio Rodrigues, incluindo a autoprojeção que faz de si mesmo, e a forma como é descrito pelas pessoas de seu convívio. Justapõem-se tais abordagens ao levantamento de ilustrações, obtidas ao

longo da pesquisa, a título de amostragem das imagens visuais sobre o compositor, entre fotos, gravuras, charges, que acompanhavam os textos e material discográfico pesquisado.

O quinto, e último, capítulo, ocupa-se das imagens agrupadas em conjuntos temáticos destacados ao longo das canções de Lupicínio Rodrigues, dadas a conhecer nesta pesquisa. Agregam-se, em tal análise, elementos poéticos e musicais, a partir dos recursos estilísticos e de execução empregados nas canções destacadas.

Pretende-se com a apresentação deste trabalho demonstrar algumas afirmativas sugeridas pela experiência que tal pesquisa propiciou. A importância da canção revela-se enquanto necessidade de também vir a ser tratada enquanto fonte documental na história, especialmente tratando-se do século XX, considerando-se que o registro desta forma de música e discurso acontece em sua dimensão sonora, e não apenas grafada. O contato com tal tipo de fonte, permitiria ainda ao historiador familiarizar-se com todo um universo de análise, onde além de destacar a multiplicidade de linguagens que interpenetram as sociedades e construções imaginárias decorrentes, contribuiria para ampliar sua perspectiva em direção a uma história voltada também para o reconhecimento de diferentes sensibilidades e subjetividades.

I Parte - A historicidade na produção musical de Lupicínio Rodrigues

1.1 Capítulo 1 - A música de Lupicínio Rodrigues e o contexto histórico em que se formou

Lupicínio Rodrigues viveu por 60 anos.

Nasceu a 16 de Setembro de 1914 e morreu a 27 de Agosto de 1974, portanto com 60 anos incompletos. Compunha desde criança, segundo seu próprio relato e o fazia, de maneira mais sistemática, desde os 12 anos, quando ingressou em um bloco de carnaval. Com a música também despediu-se da vida, ao compor, em 1974, *Coquetel de sofrimento*.¹

Por tais motivos, o período constituído como idade cronológica do compositor, de 1914 a 1974, foi pensado inicialmente como sendo um recorte de tempo apropriado a esta pesquisa ao se propor a estudar a obra do compositor. Em função disso, o trabalho de pesquisa percorreu a produção musical de Lupicínio Rodrigues ao longo de sua trajetória de vida, visto que nela encontram-se os momentos de criação de cada música e as primeiras gravações das mesmas.

Entretanto, ao confrontar-me com o levantamento das músicas encontradas nesta pesquisa, entre gravadas e inéditas, surgiu a primeira contradição quanto ao recorte cronológico adotado. Algumas canções só foram gravadas após sua morte. Outras,

¹ Existem controvérsias quanto a esta ter sido sua última música. É bastante conhecida como tal, mas possivelmente a última composição tenha sido *Sapato novo*.

receberam uma nova roupagem, distanciando-se em parte das gravações originais, apoiando-se numa contínua recriação da obra do compositor. Fatores como estes me levaram a pensar em qual seria o limite cronológico mais acertado a esta pesquisa. Acabei fazendo uma opção que tornou mais ameno meu trajeto na pesquisa, visto o grande número de composições envolvidas, mantendo-me no limite cronológico da vida do compositor, mas estendendo-o quando necessário à análise proposta.

Desta maneira, justifico a existência de exemplos e canções analisadas, de autoria de Lupicínio Rodrigues, no período pós-1974, chegando a 2001; assim como, introduzindo outros elementos e dados históricos, de acordo com a prática e a estética musical do compositor, anteriores a 1914. Reitero, porém, que a maior parte desta pesquisa encontra-se centrada dentro dos limites da existência de Lupicínio Rodrigues (1914-74).

O compositor declara em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, que compôs mais de 200 canções. Esta pesquisa encontrou referência a 214 títulos, e destes, 110 foram gravados comercialmente. Acrescentando que destas gravações, uma grande parte teve regravações. Além destes títulos, existem outras canções presentes nos depoimentos, de autoria atribuída a Lupi, sem referência ao nome da música.²

O grande número de canções, prescindia ainda de um elemento agregador, que apenas a utilização dos recortes cronológicos não seria suficiente. Optou-se, enquanto parte da construção metodológica deste trabalho, justapor a noção de *trajetória* aos limites de tempo já estabelecidos. Pretendeu-se, através da noção de trajetória, inserir a figura do compositor em meio aos diferentes campos em que atuou ou aos quais esteve condicionado.

A opção por tal via de análise deveu-se em vários aspectos a linha de investigação desenvolvida por Pierre Bourdieu, ao longo de diversos textos, mas melhor especificada em "Por uma ciência das obras", quando apresenta a noção de trajetória,

² Faz-se necessário a esta leitura, em função do extenso suporte documental que a caracteriza, consultar o volume de Anexos (II Volume desta Tese), elaborado com tal finalidade. Especificamente quanto ao

associada ao conceito de *habitus*. Ao refutar a possibilidade de construção da biografia pelas ciências sociais, Bourdieu exalta a importância do aspecto relacional em que se encontrariam as histórias retratadas dos indivíduos, e suas obras, apontando para os diversos campos em que se acham inseridos. Refere-se, então, ao subcampo da produção e das lutas existentes entre as vanguardas consagradas e as novas vanguardas, estabelecendo a crítica aos estudos sobre literatura ou arte e apontando como alternativa a substituição do seu caráter biográfico pelo método relacional, que atravessa os diferentes campos em que tal criação acontece.

Ao destacar a situação do escritor, podemos associar as palavras de Bourdieu ao percurso do cancionista, quando apresenta tal idéia, de trajetória, como proposta e método de pesquisa:

*"(...) Diferentemente das biografias comuns, a **trajetória** descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo, etc."*³

No caso do cancionista/compositor, as posições que ocuparia dentro do campo apontariam para a gravação de seu registro na forma escrita - as partituras e letras de canções, pelas editoras -, ou na forma sonora - através dos discos nos diversos sistemas de gravação, pelas gravadoras -, além de escritos especializados no assunto, ou textos da imprensa em geral, ressaltando a produção cultural, entre jornais e revistas de grande circulação.

Partindo destas colocações, neste trabalho, foram elaboradas diversas listagens de dados, encadeados por uma seqüência cronológica, envolvendo aspectos da vida de

número de canções de Lupicínio, consultar no Anexo 2, o "Quadro Total das Músicas de Lupicínio Rodrigues".

³ O texto citado foi uma conferência realizada pelo autor em 1986, sob o título "Por uma ciência das obras", editado posteriormente, junto a uma coletânea de seus trabalhos, o livro Razões práticas: Sobre a teoria da ação, Campinas, SP: Papyrus, 1996, pp.71-2. Sobre a impossibilidade de construir a biografia, o autor ainda tem outro importante texto, no mesmo livro, denominado "A Ilusão Biográfica". Sobre este assunto, é importante ressaltar a contribuição de Benito Shmidt, na dissertação de Mestrado, defendida no PPG em História/UFRGS, em 1996, sob o título "Uma reflexão sobre o gênero biográfico: A trajetória do militante socialista Antônio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945).

Lupicínio Rodrigues, a seqüência das gravações de suas músicas, acontecimentos que integraram a produção musical, especialmente nas manifestações populares, ao nível nacional e regional, o desenvolvimento tecnológico que abarcou as diferentes formas de gravação das músicas, junto a sua divulgação pelas emissoras de rádio, e posteriormente, tevês; também buscando acompanhar o crescente processo de profissionalização que acompanhou a atividade musical, ao longo deste século, especialmente a popular, através de uma legislação com tal propósito, além da formação das associações de classe. Todos estes dados foram sistematizados na forma de um longo quadro cronológico, dentro do período circunscrito pela trajetória de Lupicínio Rodrigues, entre 1914 e 1974. Colocado em anexo, para facilitar o manuseio de seus dados, representa parte e apoio a este texto. A seqüência deste texto foi elaborada a partir deste grande levantamento de dados.⁴

Apesar deste trabalho não se tratar de uma construção biográfica por si só, adverte-se que, por diversos momentos, a análise ocupar-se-á da experiência individual do sujeito Lupicínio Rodrigues, como fonte de informação e enquanto perspectiva sistematizadora e integradora das muitas variáveis que o recorte cronológico abarca.

Em síntese, a noção de trajetória permite contrapor a experiência individual de Lupicínio Rodrigues, dentro do limite cronológico que encerra, aos diversos contextos e instituições em que esteve envolvido de maneira aparente ou remota.

Dentro desta pesquisa, pretende-se destacar então: a) a trajetória individual do compositor Lupicínio Rodrigues frente a sua produção musical; b) a trajetória individual do compositor Lupicínio Rodrigues em meio aos acontecimentos na área musical em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e, no Brasil; c) a trajetória individual do compositor Lupicínio Rodrigues em meio às condições de mercado frente à produção musical, desdobrando-se em oportunidades/relações de trabalho, espaços e condições de trabalho, envolvendo a legislação trabalhista, o reconhecimento dos direitos autorais, o surgimento das associações de classe.

⁴ Ver o Anexo 2, "Quadro/Lista Cronológica das Canções".

No caso de Lupicínio Rodrigues, vale ressaltar que sua expressão musical resulta, enquanto traço definidor: nem folclórica/popular autêntica, nem erudita ou nacionalista, mas certamente, voltada a um mercado fonográfico crescente.

A maneira como os compositores relacionam-se com tal setor da indústria cultural, a partir das décadas iniciais, entre 20 e 30, até a virada deste século, modifica-se conforme o contexto. Mas, por mais envolvimento político, ou consciência, quanto ao desempenho de sua atividade, todos se encontram dentro desta lógica definida de consumo. A partir da década de 20, fazer música implicava estar inserido em tal lógica de mercado, mesmo que tal atividade ainda fosse encarada como diversão, e *não-trabalho*. A apropriação que a indústria fonográfica, acompanhada da disseminação da atividade radio-difusora, vem a fazer da música, delimitando-a enquanto um produto cultural, leva a que se criem mecanismos que cada vez mais condicionam sua prática e resultados.

Lupicínio Rodrigues nasceu em meio as primeiras tentativas de registro de som em Porto Alegre, protagonizadas pela Casa *A Elétrica*, que no ano de 1914 começava a prensar os discos que gravava em Porto Alegre, tendo iniciado as gravações já no ano anterior. Quando atinge maturidade suficiente para compor algo que se destacasse em meio à música local, por volta dos seus 20 anos, passa a ser irradiado pela também nascente Rádio Farroupilha, além das outras emissoras locais (como a Rádio Gaúcha e a Rádio Difusora). Suas composições foram gravadas pela primeira vez, em 1936, pelo amigo, e parceiro naquelas canções, Alcides Gonçalves. Mas, ainda que estas tenham sido as primeiras gravações, Lupicínio já era um compositor bastante conhecido por seu envolvimento no carnaval.

Pode-se afirmar com isso que Lupicínio Rodrigues teve a oportunidade de ver seu trabalho registrado, enquanto produto sonoro, e que tal fato repercutiu favoravelmente à sua atividade como compositor, definindo sua crescente profissionalização neste ofício.

Todos estes fatores certamente influenciariam a sua conduta pessoal e profissional, assim como, a sua expressão musical, possivelmente condicionando muitos dos aspectos que levaram ao resultado final de cada canção. Não se quer afirmar com

isso que o compositor tenha perdido sua liberdade de expressão, ou que tenha o mercado como determinante de tudo o que produziu. O que se pretende destacar é que a cada conjuntura específica, os músicos, entre compositores e intérpretes, são levados a formas de comportamento de acordo com as possibilidades concretas de sua existência.

A maneira como a geração de Lupicínio Rodrigues se comportou frente ao mercado musical aponta para condições que as outras gerações, posteriores, iriam enfrentar em maior ou menor medida. Pré-julgar tal comportamento é, no mínimo, adotar uma postura anacrônica. Mesmo aqueles compositores que se colocam numa posição questionadora quanto às determinações desta indústria cultural, produzem para a mesma, já que comporta e é veículo de seu trabalho desde a década de 20. Ainda que exista o questionamento à mídia e aos ditames da indústria cultural, isso não impede ou invalida a possível influência que tal indústria passou a ter desde o seu surgimento, definindo as novas relações e condições de trabalho para o músico.

1.1.1 A trajetória do compositor Lupicínio Rodrigues

Lupicínio Rodrigues começou a compor em meados da década de 20, e só parou ao final de sua vida, em 1974. O início de sua carreira, enquanto compositor, esteve essencialmente ligado ao carnaval. Descobre-se, ainda menino, em meio a um grupo de homens maduros, o bloco "Moleza", que como era comum a folia carnavalesca do período, saía às ruas fantasiado de mulher. Em torno de 1928, compõe sua primeira música conhecida, a marchinha *Carnaval*.

Esta música seria premiada duas vezes em concursos carnavalescos. Ao concorrer no concurso oficial de carnaval, interpretada pelo Bloco Carnavalesco "Prediletos" tirou primeiro lugar. Apesar de nunca ter sido gravada, a repercussão de tal premiação, associada as que aconteceram posteriormente foram fundamentais para a consolidação do nome do compositor. Por conta da comemoração pelo sucesso da música no concurso, Lupicínio que então prestava serviço militar no 7º Batalhão de Caçadores, passou festejando em frente ao quartel onde deveria estar, sendo por tal

motivo transferido de Porto Alegre a Santa Maria/RS.⁵ Já naquela cidade, participando como cantor da tropa, inscreveu a marchinha *Carnaval* no desfile carnavalesco do acampamento, tirando novamente o primeiro prêmio. Tinha em torno de 20 anos, quando na mesma cidade conheceu Iná, o primeiro grande amor de sua vida.

Era bastante conhecido como seresteiro no regimento, onde compunha um samba e outro, e data deste período a composição *Zé Ponte*, posteriormente gravada por Orlando Silva, em 1947. Existe um certo consenso em que a música *Felicidade* tenha sido feita neste momento da vida do compositor.

É importante frisar, a dupla atividade de Lupicínio Rodrigues com relação à música neste período. Além de várias músicas já compostas, de temática carnavalesca ou mesmo leve, sem grande densidade dramática, Lupicínio foi também cantor. Declararia anos mais tarde, ser um grande admirador de Mário Reis, a quem imitava quando criança.⁶

Um dos mais consagrados intérpretes da "Era de Ouro" da música popular brasileira, Mario Reis tinha como característica não cantar a "plenos pulmões", como era comum aos demais, mas desenvolvia um estilo coloquial, de "dizer" o samba. Segundo o biógrafo do cantor, Luís Antônio Giron,

*"Como bom acadêmico, Mario Reis fez evoluir a, vamos dizer assim, 'estética' de Fernando e do pessoal da música jazzística da década de 20. Estudou aquele samba meio fox-trote. Levou a pronúncia das palavras e a respiração à precisão da fala cotidiana carioca. Aquela enunciação do português que Mario de Andrade considerava o padrão brasileiro coloquial. Dono de pulmões tão tonitruantes quanto os de Fernando, Mario Reis domou sua voz para sofisticá-la na escultura do som falado, seco, sem a retórica italianada de Mário Pinheiro e Vicente Celestino. Mario Reis podia ter surgido na era mecânica, na época de Fernando, sem prejuízo da estética. O advento da era elétrica, com o microfone e o sistema ortofônico de gravação, facilitou a definição desse **stil nuovo** do canto nativo. Diante de um autofone, Mario Reis não seria outro, com sua*

⁵ Existe aqui uma confusão de datas e nomes provocada pelo próprio Lupicínio, quanto as suas primeiras canções. Na crônica do jornal *Última Hora*, de 06/07/1963, atribui a marchinha *Carnaval* a sua primeira experiência como compositor conhecido, falando das duas premiações que recebeu, entre o concurso oficial de carnaval (em Porto Alegre) e o concurso no Regimento em que servia, em Santa Maria. Já no depoimento dado ao MIS/RJ, diz que teve a marcha *Quando eu for bem velhinho* premiada aos 15 anos de idade, no concurso oficial carnavalesco (de onde deduz-se que estaria em Porto Alegre). Existe uma justaposição de datas, ou duas músicas diferentes, premiadas em concurso oficial.

Acredito que seja mais uma confusão do compositor, pois a música *Quando eu for bem velhinho* foi premiada em outro concurso, na Rádio Gaúcha, em 1936.

⁶ Depoimento ao MIS/RJ.

*escansão, dicção, forma de interpretar. O argumento da aparição simultânea é engenhoso, mas, talvez, encubra a realidade casual da contigüidade de voz de Mario a aparição do microfone. Mario não é uma construção tecnológica, mas um cantor organicamente gerado pela benção de José Barbosa da Silva, o Sinhô, maior compositor da época. Aliás, seu professor de violão e de canto."*⁷

Esta longa citação, acerca da maneira de cantar de Mario Reis, faz-se necessária em função do estilo de interpretação que imprimiu a história da música brasileira, em contraste com as performances excessivamente grandiloqüentes do momento, e que permaneceram por muito tempo ainda nas rádios e discos. Surge como uma exceção a um modelo já instituído, tanto no canto erudito quanto popular, tendo gravado, pela primeira vez, em 1928.

Pois foi justamente nele, que o jovem Lupicínio Rodrigues veio buscar inspiração ao se expressar no canto, em seu começo de vida. Saindo de Santa Maria, abandonando o ofício militar, Lupicínio trazia consigo, em seu retorno a Porto Alegre, os planos de casamento, a mania de compor, além de ocupar-se em ser *crooner* do grupo Catão, nos pequenos espetáculos que faziam nos bailes ou festas que animavam. A experiência de Lupi como cantor, associada a sua pouca extensão vocal, ainda que melodiosa e afinada, tinha como parâmetro a forma coloquial com que Mario Reis expressava seus sambas. Mais do que influenciar a maneira com que Lupicínio Rodrigues interpretava as canções, o estilo de Mario Reis apresenta-se como um traço definidor na forma com que ele vem a compor, com o passar do tempo.

Muitos anos depois, Augusto de Campos viria a destacar, entre os artigos que integram o *Balanço da bossa*, a linha de continuidade existente entre os intérpretes Mario Reis, Orlando Silva e João Gilberto, e em meio a eles, Lupicínio Rodrigues.⁸ A expressão de uma maneira intimista, próxima de quem escuta, como se com isso pudesse compartilhar um segredo, ou a mesma experiência vivida, traz a tona não

⁷ GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001; pp.23 e 24.

⁸ Os diversos artigos compilados por este autor, a partir de seus escritos de jornal, junto a outras matérias e entrevistas pertinentes a discussão da Bossa Nova e seus desdobramentos na história da música brasileira, são documentos e críticas importantes de um período de discussão de uma nova estética musical, mas também de redescoberta de uma cultura a partir da nacionalidade. Todos são exemplares e acrescentam muito a compreensão deste trabalho em particular, mas Augusto Campos ainda reserva todo um capítulo a apresentar e discutir a atuação e performance de Lupicínio enquanto compositor e intérprete. O artigo é antológico, pois em poucas páginas é feita uma síntese do compositor, quando fica a mostra a essência de sua música e seu significado frente a MPB.

apenas a forma de interpretação destes cantores, mas o estilo de composição que viria a consagrar Lupicínio Rodrigues, através do samba-canção.

No caso de Orlando Silva e João Gilberto, destacam-se como intérpretes a partir da forma como se adiantam e atrasam-se na sincopa, no compasso, sem nunca perder o andamento da canção, com extremo domínio sobre a melodia interpretada, fazendo disso um recurso característico em sua exímia forma de cantar, apontando para outros recursos importantes de que se vale o intérprete, que pouco tem a ver com uma generosa potência de voz. Dentro desta linha de raciocínio, encontra-se a famosa tese da "linha evolutiva", destacada em um artigo de autoria de Caetano Veloso. Tem como princípio apontar o caráter inovador, sistematizador de determinadas tendências de interpretação e composição, que fariam a diferença em meio aos estilos vigentes, no sentido de construir a música popular brasileira. Performances como as de Orlando Silva, no alongamento que fazia do fraseado musical, enquanto intérprete e recriador da canção, destacaria elementos importantes que seriam, no futuro, reapropriados e redimensionados pela bossa-nova, mais especificamente por João Gilberto.⁹

Voltando a Lupicínio Rodrigues, a dupla atividade entre o cantar e o compor, possivelmente tenha evidenciado aspectos importantes em sua percepção acerca do fazer musical. Considerando que o cancionista, nele presente, expressava-se pela composição e pelo canto, tal processo de criação e recriação era permanente.

Impossível descartar como elemento definidor em sua expressão musical a voz baixa, a pronúncia arrastada nas palavras envoltas pela melodia, o autoacompanhamento pela caixinha de fósforo. Apesar do espírito festivo de muitas de suas composições, diversos são os aspectos ressaltados, quanto à introspecção, em sua maneira de ser, a dramaticidade de situações expressas nas músicas, que o levariam a amadurecer rapidamente como um compositor do emocional samba-canção.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Edit. Perspectiva, 5^a ed., 1993.

⁹ Segundo Augusto de Campos, a formulação desta "tese" por Caetano Veloso, encontra-se citada em uma entrevista sua, no n. 7 da Revista Civilização Brasileira, onde com precisão redimensiona o processo de criação musical brasileiro, frente a conscientização dos recursos técnicos e artísticos existentes, que proporcionariam o que foi chamado de "verdadeiro lastro criativo".

Pode-se afirmar que ainda dentro da faixa dos 20 anos, Lupicínio Rodrigues já era um compositor maduro, seja pelo estilo composicional, seja pela experiência e observação de mundo.

O trágico desfecho de seu romance com a noiva Iná, ainda que soe como falsa evocação da amargura do compositor, visto que sempre esteve acompanhado de outras mulheres, seria um marco definidor na forma como iria compor dali em diante. Muitos anos depois do final deste romance, em entrevista a *O Pasquim*, Lupicínio referia-se a ela como

"Iná foi a primeira mulher que eu tive, depois de moço. Foi a primeira noiva que eu tive e a primeira desilusão." ·

Os amigos, que em matéria jornalística sobre sua memória, dez anos após sua morte, recordavam que, muitos anos passados deste rompimento, Lupicínio não conseguia cantar as músicas feitas para ela sem chorar.¹⁰

Sob a perda deste amor é que Lupicínio Rodrigues compõe *Nervos de aço*, canção que define seu percurso em direção à maturidade no samba-canção. Este é o marco "divisor de águas" entre o samba carnalizado e o samba-canção em sua trajetória. O que a princípio soa como uma falsa retórica, de parte de Lupicínio ao atribuir um peso tão grande à figura de Iná em sua vida, é de fato a consciência do compositor ao responsabilizá-la por *Nervos de aço*, da dimensão que assumiu em sua vida e do desdobramento deste fato com relação ao surgimento da "dor-de-cotovelo" como estilo próprio. Esta música surpreende justamente pela definição de estilo que apresenta, num modelo que praticamente orientaria sua produção posterior, por quase três décadas, e que seria facilmente reconhecível em sua autoria, sem cair na monotonia ou perda de autenticidade. Até a criação de *Nervos de aço*, pouco antes da data em que foi gravada, em 1947, Lupicínio fazia músicas que, ainda que apontassem para desavenças de casais, revelavam descontração. A partir desta canção, suas composições tornar-se-iam cada vez mais dramáticas e emocionalmente densas. É o caso de *Vingança*, gravada em 1951, redefinindo-se enquanto compositor do samba-canção, abolerado, de temática associada ao tango argentino.

¹⁰ Jornal *Zero Hora*, Revista ZH, 26/08/1984, pp.7 e 8.

Em meio a estas duas principais vertentes - do samba carnavalesco e do samba-canção -, na maneira de compor de Lupicínio Rodrigues, pode-se ainda acrescentar uma terceira, a via regional, em sua música. A temática regionalista, enquanto letra e gênero a que o compositor se dedicaria, atravessa os dois principais estilos em sua criação.

A primeira composição regionalista seria *Felicidade*, gravada em 1947 pelo Quitandinha Serenader's, mas o ano de sua criação é bastante indefinido. No depoimento dado ao MIS/RJ, Lupicínio declara que fora feita quando ainda estava em Santa Maria, informação repetida pelos vários biógrafos de compositor. Apesar da afirmação de Lupe, levanto algumas dúvidas quanto a esta "certeza", pois a partir da temática da canção, junto ao "cenário" descrito pela letra, especialmente se a tomarmos como um todo, inclusive nas estrofes nem sempre alvo de gravação, tudo leva a crer que sua origem esteja relacionada à aquisição de uma chácara pelo compositor.

Segundo Demóstenes Gonzalez, com o dinheiro ganho a partir de seu primeiro sucesso gravado, *Se acaso você chegasse*, em 1938, Lupicínio teria comprado uma chácara em Vila Nova, nos arredores de Porto Alegre. Neste local, onde morou, tinha um cavalo chamado *Blackie*, a exemplo dos filmes de cowboy em voga na época. Também possuía uma charrete, através da qual o cavalo o conduzia com segurança, em meio à embriaguez, nos bares da região.¹¹ Desde criança tinha grande predileção por "coisas do campo", ainda que nascido e criado em meio urbano.¹²

Outras músicas viriam, segundo a mesma tradição regionalista, como as valsas *Juca* e *Jardim da saudade* (esta última em parceria com Alcides Gonçalves), ou ainda a toada *Amargo* (em parceria com Piratini).

Tanto *Felicidade* como *Amargo* seriam composições sempre lembradas pelos frequentadores dos CTGs (Centros de Tradição Gaúcha), ainda que desconheçam sua

¹¹ Pouco depois da gravação de *Vingança*, em data que não foi possível precisar melhor na pesquisa (pois foi localizada junto a hemeroteca do MIS/RJ, e não trazia tal informação), o Jornal "A Manhã", do Rio de Janeiro, enviou um representante com o objetivo de fazer uma matéria a seu respeito, em Porto Alegre. Junto ao texto do artigo surgem fotografias que ilustram o compositor conduzindo sua charrete, tendo ao fundo a tradicional Igreja Santa Terezinha, situada nas imediações do bairro Bonfim. Outras fotos o ilustram tendo um violão ao fundo, além de estar em meio aos papéis timbrados da SBACEM.

autoria. Foram gravadas por ícones da música identitária do RS, a exemplo do Conjunto Farroupilha. Apesar da aparente correspondência, nada indica, de parte de Lupicínio Rodrigues, que tenha tido um envolvimento seu com a causa tradicionalista, ou que tenha composto tais canções a partir da mesma. Pelo contrário, *Felicidade* antecede o dito movimento, e as canções posteriores não apresentaram vínculos maiores com ele, inclusive reservando-se diferenças nos estilos de composição. Pode-se, inclusive, falar numa possível apropriação de um regionalismo nacional, para além das fronteiras do Estado do RS, a medida em que tais canções foram gravadas por dois grandes representantes da canção nordestina, o "Rei" e a "Rainha do Baião": Luiz Gonzaga e Carmélia Alves. *Felicidade* seria gravada também, posteriormente, pela cantora e folclorista Inezita Barroso.

À medida que Lupicínio Rodrigues integrava-se ao mercado do centro do país, e sua carreira como compositor fundamentava-se, oportunizou-se a ele viver da música ou a atividades a ela relacionadas. A partir da década de 50, Lupicínio iniciava-se em outras atividades, além da criação musical: atuando como representante da SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música -, na defesa dos direitos autorais no RS; e, como proprietário de bares e restaurantes que projetavam a música em Porto Alegre.

Foi proprietário da primeira "boate" que a cidade conheceu, a "Vogue", na Avenida Farrapos, em atividade já a partir de 1951.¹³ Em meio aos muitos "dancings" e cabarés que então existiam em Porto Alegre, numa época em que as casas noturnas eram freqüentadas muito mais pela clientela masculina, do que por casais, a idéia parecia um tanto revolucionária. Propunha-se com isso expandir o público que apreciava a música, tentando desenvolver em Porto Alegre o que ele já percebia em outros locais, inclusive pela experiência profissional que tivera em casas famosas, como a Boate Oásis em São Paulo, onde se apresentara por um longo período. Outra experiência como essa, foi o famoso "Clube das Chaves", de propriedade de Ovídio

¹² GONZALEZ, Demosthenes. Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues - crônicas. Porto Alegre: Sulina, 1986.

¹³ Não por acaso o nome desta boate repetia a famosa casa de Copacabana, no Rio de Janeiro. Diversos outros exemplos de expressões e termos adotados como indicadores de espaços em Porto Alegre, especialmente entre as décadas de 40 e 50, vinculam-se ao que se conhece, e pretende se igualar, a então, Capital Federal. A começar por restaurantes, lancherias, padarias e outros estabelecimentos comerciais no

Chaves, a primeira a realmente quebrar o "tabu", quanto à idoneidade moral de seus promotores e freqüentadores, onde só entrava quem tivesse a chave do estabelecimento.¹⁴

Depois desta primeira casa noturna, outras seriam abertas, até o final de sua vida, todas priorizando a música : Galpão do Lupi, Jardim da Saudade, Clube dos Cozinheiros, Casa de Samba, Clube dos Coroas, Batelão.

Ao compararmos a trajetória de Lupicínio Rodrigues, como compositor, tendo como parâmetro seu repertório, gravado em versão original, contrapondo-o aos grandes períodos da história da música popular brasileira, é notória sua importância dentro deste contexto.

No livro "A canção no tempo", Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello debruçam-se sobre 85 anos de criação das canções brasileiras no século XX.¹⁵ Estabelecem, para tanto, os grandes períodos em que acontecem esta produção, definindo suas características principais. A periodização elaborada por estes autores será utilizada como parâmetro ao longo deste texto, ao situar também a música de Lupicínio Rodrigues.

Os períodos explicitados e suas características principais são:

1) de 1901 a 1916: repete-se basicamente as características que já predominavam ao final do século XIX; os mesmos gêneros - valsa, modinha, cançoneta, chótis, polca -, as mesmas maneiras de tocar e cantar, as mesmas formações instrumentais, a predileção pelo piano, como instrumento eleito. Neste período, o choro, enquanto gênero popular, tenha atingido grande difusão, e por conta disso, seja o grande inovador na música brasileira, inclusive pelas gravações instrumentais. A grande novidade é o advento do

centro de Porto Alegre, que ainda hoje podem ser constatados, ou mesmo ao bairro de Ipanema, balneário local.

¹⁴ Ovídio Chaves era irmão de Hamilton Chaves, amigo e parceiro de Lupicínio, também seu secretário junto à SBACEM. Ovídio Chaves é autor, em parceria, do já clássico da música popular *Fiz a cama na varanda*. Quanto a Hamilton, além da proximidade que tinha de Lupicínio Rodrigues, foi um dos primeiros biógrafos, tendo feito a série de reportagens sobre sua vida, no encarte da Revista do Globo, em 1952. Para ele Lupicínio teria dedicado, antecedendo o seu casamento, a música *Esses moços (pobres moços)*.

¹⁵ SEVERIANO, Jairo; e MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileira, vol 1: 1901-1957 e vol.2: 1958-1985, São Paulo: Ed. 34, 1997.

disco e o início das gravações no Brasil. O teatro de revista ainda é o grande ponto de encontro entre os cantores e compositores; e, as músicas populares encontram aí sua principal forma de divulgação;

2) de 1917 a 1928: acontece o período de transição e modernização da música popular brasileira; é o período de formação de novos gêneros musicais e implantação de inventos tecnológicos; é quando ocorre o surgimento do samba e da marchinha, iniciando o ciclo da canção carnavalesca; o samba torna-se o principal gênero musical popular, tendo em Sinhô, seu sistematizador; a influência da música popular norte-americana no período pós Primeira Guerra Mundial, pelo disco e rádio, mas principalmente através do cinema, trouxe novos elementos incorporados a música brasileira: o surgimento dos *fox* nacionais, além das formações de *jazz band*, que modificavam ou substituíam os grupos de chorões; através da chegada ao Brasil do sistema eletromagnético de gravação do som (em substituição ao mecânico), avoluma-se a produção de discos cantados, prenunciando a era de culto à voz que viria; Vicente Celestino e Francisco Alves iniciam aqui sua carreira;

3) entre 1929 a 1945: acontece a chamada "Época do Ouro" da música popular brasileira, quando se profissionaliza, representando também uma das etapas mais férteis na produção musical, estabelecendo padrões que se estenderão pelo resto do século. Pode ser dividida também em 2 momentos: a) até 1942: nela convergem fatores como: a renovação musical pela criação do samba, da marchinha e outros gêneros, pela implantação das emissoras de rádio no país, coincidindo com a difusão do sistema eletromagnético do som, e ainda, ao cinema falado; destaca-se toda uma geração de talentosos artistas, entre compositores e letristas, músicos e cantores; inovações também se avolumam como na interpretação do cantor Mario Reis; surge um diferencial no samba, a partir das escolas no Rio de Janeiro, e nomes com Ismael Silva; a revolucionária poética nas letras de Noel Rosa; a importância dos arranjadotes, a exemplo de estilos diferenciados como Pixinguinha e Radamés Gnattali e seu padrão de orquestração na música popular brasileira; a performance visual e sonora de Carmen Miranda, interligando a imagem musical brasileira no disco e no cinema; b) até 1945: surgimento de novos artistas; fase do chamado "culto à voz", que incluía além dos nomes já consagrados, a destacada figura de Orlando Silva, que interpretava os mais variados gêneros; surgimento do samba ufanista (exaltação), pontificado por *Aquarela*

do Brasil, em 1939, de autoria de Ary Barroso; o ano de 1945 é visto como final desta fase dourada, na medida em que a partir dele existe uma insistência quanto a um fórmula já esgotada na produção musical, valendo-se do sucesso de seus autores, com composições pouco inovadoras; desencadeia-se a chamada "Era do Baião" e do Pré-Bossanovismo;

4) entre 1946 e 1957: é a transição entre a tradição e a modernidade na música popular brasileira; nela convivendo veteranos da Época de Ouro como iniciantes que, posteriormente, escorregam de um estilo mais tradicional para a Bossa Nova; destacam-se os gêneros do baião e do samba-canção depressivo (ou samba de fossa); surgimento de compositores como Dolores Duran e Antônio Maria, na interpretação de Nora Ney, definindo o clima de bolero, que tornou o samba-canção mania nacional; entre os cantores e compositores, estão presentes os chamados precursores da Bossa Nova; acontece também o declínio da música de carnaval; quanto às muitas inovações tecnológicas do período: a chegada da televisão ao Brasil, o elepê de 33 rotações, o disco de 45 rotações, junto ao aperfeiçoamento do processo de gravação de som, com o emprego da fita magnética e da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro de cera; surgimento das eletrolas, os aparelhos "hi-fi", com evidente melhoria na reprodução das gravações; auge dos programas de calouros, premiando artistas tradicionais, e possibilitando o surgimento de novos talentos, especialmente cantores;

5) entre 1958 e 1972: esta é considerada a segunda grande fase da música popular brasileira, a exemplo do significado da Era de Ouro, representativa pela renovação e modernização, que introduz novos estilos de composição, harmonização e interpretação; começa com o surgimento da Bossa Nova, em 1958, e estende-se ao final da era dos festivais, em 1972, passando pelo Tropicalismo e outras tendências; este período divide-se em 2 momentos também: a) até 1962, quando a Bossa Nova esgota-se, enquanto movimento, tendo reunido no legendário show do Carnegie Hall, em Nova York, seus maiores expoentes, o trio Antônio Carlos Jobim-Vinicius de Moraes-João Gilberto; b) a partir de 1962, pela influência revolucionária e renovadora da Bossa Nova, o surgimento de diversas tendências e artistas das mais diferentes procedências, que convergiram na divulgação de suas músicas através dos festivais de televisão; a geração de 67/68 lançaria a Tropicália; no samba, acontece a revalorização de compositores históricos, desdobrando-se em bem-sucedidos espetáculos como

"Opinião" e "Rosa de Ouro", envolvendo em alguns casos, o reconhecimento tardio a compositores de outra geração, como Cartola e Nelson Cavaquinho; surgimento do pop no cenário nacional, através de manifestações como o "iê-iê-iê", que culminaria na Jovem Guarda, além de outras leituras sobre o rock, como o fizeram "Os Mutantes"; no que se refere ao desenvolvimento tecnológico, foi completada a implantação do sistema estereofônico de gravação e reprodução do som, também se difundindo o uso de gravadores caseiros de fita magnética, preferencialmente o cassete; aposentou-se para sempre o disco 78 rpm; a televisão expandia-se de forma avassaladora, reservando ao rádio, no que se refere à música, o papel de se contentar com música gravada;

6) entre 1973 e 1985: continua em atividade a geração pós-Bossa Nova e pós-festivais, ainda que oprimida pela censura; a expansão da televisão e das redes nacionais, projetaria uma outra forma de divulgação musical através das trilhas sonoras das novelas; o samba marca presença no período; o choro experimenta um momento de renovação, agrupando veteranos e nova geração, como foi o caso do violonista Rafael Rabello; crescimentos dos chamados "regionalismos musicais", através dos artistas que migram de diversos estados para o eixo Rio-São Paulo, diversificando-se e modificando-se a produção regional, em fusões e adaptações com a música pop internacional; com tal movimento, criam-se também pólos de atividade em diversas regiões do país; o pop brasileiro continua com Roberto Carlos e Erasmo Carlos, agora com baladas cada vez mais românticas; o rock tem expoentes como Raul Seixas, tido por muitos como o inventor do rock brasileiro, junto a personalidades como a veterana Rita Lee; a partir de 1982, deslança o rock nacional, entrando em cena diversas bandas, além de carreiras individuais; a década finaliza com a emergência de gêneros como a música sertaneja, competindo com o pagode e o rock nacional.

Dentro dos 85 anos que envolvem a periodização do trabalho destes autores, pode-se considerar que Lupicínio Rodrigues tenha estado presente, como compositor em pelo menos 50 anos, visto que suas canções seguiram sendo gravadas após sua morte.

Tendo nascido e crescido no período reservado a segunda fase, entre 1917 e 1928, ressaltada pelos autores, compreende-se como os músicos desta geração influenciariam o compositor, a exemplo da presença marcante de Mario Reis em sua trajetória. A partir da terceira fase (entre 1929 e 1945) encontra-se já em plena

atividade, primeiro enquanto compositor de carnaval, depois como protagonista de sucessos na rádio local e nacional.

Na quarta fase (entre 1946 e 1957), apesar de atribuir-se ao samba-canção o estigma de "fórmula esgotada", Lupicínio Rodrigues consagrava-se nesse estilo, ficando conhecido como o poeta da dor-de-cotovelo, ou o "filósofo da cornitude".¹⁶ Cabe aqui, no entanto, uma ressalva. O gênero samba-canção implica em diferentes manifestações, entre as quais o compositor revelou-se enquanto autor do chamado estilo "romântico" no samba, que invoca os desacertos e perdas amorosas, os desfechos pouco felizes dos romances. Entretanto, esta é uma característica que se revela em Lupicínio desde os sambas carnavalescos. Ressalto, neste caso, as diferenças existentes entre o samba-canção que fez este compositor, com relação a autores como Dolores Duran e Antônio Maria, conhecidos por suas composições de "fossa" ou depressivas. Insisto em afirmar que as letras e temáticas que Lupicínio Rodrigues se valeu para criar seus sambas-canção tenham finais pouco felizes; mas afirmo que suas músicas pouco tem de depressivas, apesar das supostas tentativas de suicídio que teriam provocado, tão ao gosto do *marketing* da época, especialmente se comparadas a composições como *Ninguém me ama* (de Antônio Maria e Fernando Lobo).

No caso de Lupicínio Rodrigues, percebe-se que, mesmo quando seus sambas-canção são interpretados por cantores tradicionais, sem vínculo com movimentos de renovação estética, como o caso de Jamelão, são afirmativos, inclusive de um discurso e uma identidade masculina com relação à situação amorosa, atravessando o período de maior sucesso do gênero, mantendo-se a frente na preferência de um público fiel até os dias de hoje. A quarta fase projeta o compositor para sempre na história da música popular brasileira, pelo papel destacado que tiveram duas de suas composições: *Nervos de aço* e *Vingança*, gravadas em 1947 e 1951, respectivamente. O sucesso de tais canções possivelmente tenha influenciado boa parte das composições que caracterizaram o momento de maior projeção do samba-canção, podendo inclusive ser responsabilizadas pela permanência deste gênero por tanto tempo nas rádios.

¹⁶ Esta expressão disseminou-se a seu respeito a partir do sempre citado artigo de Augusto de Campos, intitulado "Lupicínio Esquecido", que integrava também o "Balanço da Bossa". O autor fala em

Entre 1958 e 1972, período atribuído à quinta fase na história da canção brasileira pelos autores citados, Lupicínio Rodrigues continua compondo e segue sendo gravado. É um período bastante peculiar quanto ao seu reconhecimento. Em 1959, Jamelão grava Lupicínio Rodrigues pela primeira vez, com *Ela disse-me assim*, personalizando o estilo do samba-canção romântico à sua maneira. Outros intérpretes, menos consagrados, ou não tão festejados pela mídia, também gravariam um grande número de canções do repertório de Lupicínio. Como Jamelão, dedicariam ao compositor Lps inteiros. É o caso de cantores como Francisco Egydio, ou o amigo e parceiro Rubens Santos.

Ainda neste mesmo ano de 1959, *Se acaso você chegasse*, catapultaria Elza Soares para o estrelato, revelando além do grande talento da intérprete, a força desta canção, que no passado projetara o iniciante Ciro Monteiro, também em sua primeira gravação.

Percebe-se, então, que a partir daí a trajetória de Lupicínio Rodrigues divide-se quanto ao gosto do público e as novas demandas da indústria cultural. Ao mesmo tempo em que continuava sendo gravado por intérpretes do samba-canção, alinhados a um estilo mais tradicional, e até certo ponto nostálgico, vinculando-se ao que ficou conhecido como a "Velha Guarda", também começou a ser "descoberto" pelas novas gerações de intérpretes, e através deles, do jovem público ouvinte.

Cabem aqui algumas ressalvas, quanto ao significado de uma tendência denominada Velha Guarda, e seus desdobramentos. O termo é utilizado pela primeira vez, numa iniciativa de Almirante, que usufruindo o renomado conceito que tinha como homem público vinculado à rádio, vale-se de sua posição para iniciar uma campanha de recuperação de antigos músicos, num movimento que iniciou em 1947 e teve como ponto culminante a criação do Dia da Velha Guarda, em 1954. O aniversário de Pixinguinha foi instituído como referência a esta data, a 23 de Abril, que em 1950 formou o "Grupo da Velha Guarda", integrado ainda por Donga e João da Baiana, entre outros. A atividade de radialista de Almirante, na Rádio Nacional, rendera-lhe um amplo conhecimento neste meio, inclusive porque ele também fizera parte da atividade

"fenomenologia da cornitude", numa referência a Jean Paul Sartre, possivelmente associada ao existencialismo enquanto tendência na década de 60, aproximando-a do samba-canção.

artística, tendo integrado, em início de carreira, o grupo "Tangará", que além de seu importante desempenho ainda contou, entre seus componentes, com a figura de Noel Rosa. Almirante buscava trazer de volta a geração da chamada "Era de Ouro" da música popular brasileira. A partir dos programas que desenvolveu na rádio, destacou-se como um grande pesquisador e sistematizador com relação ao material envolvido. O conjunto de dados reunidos deu origem ao famoso "Arquivo Almirante", um dos mais importantes acervos sobre música popular brasileira no país, que de certa forma foi a origem do atual Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro.

Com o passar do tempo o termo "Velha Guarda" assume uma outra dimensão, enquanto projeção nostálgica, frente aos movimentos de renovação da estética musical no país. Muitas vezes recebeu tratamento depreciativo, associado ao ultrapassado, antigo, numa atmosfera impregnada pela busca de novidades, a partir de uma oferta cada vez mais crescente de produtos culturais, inclusive de origem estrangeira. Ao irromperem movimentos quase juvenis como o "iê-iê-iê", adaptação do modelo das baladas do rock norte-americano, em sua versão brasileira, receberam quase automaticamente a denominação de "Jovem Guarda", numa clara oposição. Ao mesmo tempo desencadearam-se uma série de novas propostas musicais, destacadas pela inovação e experimentalismo de diversas tendências, como desdobramento da revolução estética anteriormente iniciada pela Bossa Nova, que teve seu início atribuído ao ano de 1958, quando João Gilberto "inventou" a famosa batida do violão, tão característica do movimento. Numa afirmação de nacionalidade em tais projetos, buscava-se inovar a música brasileira, destacando as características "autênticas" em seu desenvolvimento, associadas em alguns casos a influência de elementos de fora do país, recriados a partir de uma leitura própria. Irrompia-se um novo processo de legitimação da música nacional, quando se inaugurou a sigla "MPB" - Música Popular Brasileira - , em letra maiúscula, numa idéia clara de valorização frente à cultura do país.

Os expoentes da Velha Guarda receberam, então, segundo "novos" parâmetros, um tratamento distinto, revalorizado, sendo cada vez mais associados a "origem" da MPB, enquanto fundamentação histórica deste movimento. Além dos antigos compositores e intérpretes consagrados no passado pela rádio, outros "novos velhos" são redescobertos por esta jovem geração, que se apóia neles como fundamentação à sua causa. Entre tais "descobertas" pode-se citar pessoas quase ignoradas do mercado do

disco e da rádio, até então, como Cartola, Nélson Cavaquinho, Jovelina Pérola Negra, entre outros. Retomaram-se carreiras artísticas importantes como Ismael Silva, Zé Kéti (que ressurgiu pelas mãos de Nara Leão, no Teatro Opinião), Candeia, entre outros.

Voltando a trajetória de Lupicínio Rodrigues, percebe-se que ele encontra-se em meio a este turbilhão de movimentos e anseios. Encarna, como poucos, a face tradicional por sua carreira como compositor de sambas-canção, abolerados, ainda que apresente diferenças importantes quanto ao estilo "depressivo" que caracterizou boa parte dos sucessos neste gênero em seu momento ideal. Vale citar aqui, numa definição do calor da hora, visto que é escrita em 1967, a maneira como Augusto de Campos descreve sua música, comparando-o enquanto letrista ao romancista e dramaturgo Nélson Rodrigues:

"(...) Também os textos de Lupicínio se recusam aos aprioris. Também eles se notabilizam, embora de outra forma e com outros propósitos, pelo uso explosivo do óbvio, da vulgaridade e do lugar-comum: 'A vergonha é a herança maior que meu pai me deixou', diz ele num dos seus mais conhecidos sambas-canções. Enquanto outros compositores de música popular buscam e rebuscam a letra, Lupicínio ataca de mãos nuas, com todos os clichês da nossa língua, e chega ao insólito pelo repellido, à informação nova pela redundância, deslocada do seu contexto.

Com este arsenal aparentemente frágil - fundamentalmente o mesmo com que Nelson Rodrigues vira pelo avesso o recesso do sexo, na pauta diversa do romance ou do teatro - Lupicínio se dedicou, afincadamente, por toda a vida, a virar pelo avesso a 'dor-de-cotovelo' amorosa. E assim como Shakespeare formulou em termos arquetípicos o sentimento do ciúme em Otelo, Lupicínio - 'o criador da dor-de-cotovelo', na definição eufemística de Blota Jr. -, com menos armas, ou se quiserem até praticamente desarmado, só com a força da sua verdade e do 'pensamento bruto', consegue formular como ninguém aquilo que se poderia chamar, parodiando a requintada terminologia sartriana, de sentimento da 'cornitude'. "¹⁷

Importante também citar, neste momento de renovação uma outra característica importante de Lupicínio como compositor de samba, além do "abolerado", lembrando novamente a projeção que Elza Soares deu a *Se acaso você chegasse*, gravado em 1959.

¹⁷ Trata-se do mesmo artigo referido na nota anterior. Foi publicado originalmente em 03 de Setembro de 1967, no Jornal "Correio da Manhã", sendo posteriormente reunido aos demais que deram origem ao "Balanço da Bossa".
CAMPOS, Augusto de. Lupicínio esquecido? In: Balanço da Bossa. São Paulo: Edit. Perspectiva: 1993, 5ª edição.

Lupicínio Rodrigues encontra-se, então, a meio caminho entre o tradicional, a Velha Guarda, e o novo, pela redescoberta da música brasileira, em seu movimento de renovação e definição da sigla MPB. Surgia o "velho" Lupe, aos 50 e poucos anos de idade.

1.1.2 Fases na música de Lupicínio Rodrigues

Frente ao que foi colocado sobre a trajetória de Lupicínio Rodrigues, relacionada ao contexto nacional na música brasileira, passo a descrever as fases de sua produção musical, entendida aqui como os principais momentos de lançamento e gravação de suas músicas. Para facilitar a identificação neste longo percurso, destaco os períodos de tempo envolvidos e as características assumidas pelos intérpretes e performances nas canções de Lupi.

1.1.2.1 1ª fase: 1928-1946

Tem início com o envolvimento carnavalesco de Lupicínio Rodrigues, ao compor sua primeira música conhecida, *Carnaval*, em 1928.

Em 1935 participando de um concurso promovido pela Rádio Farroupilha, que inaugurava naquele ano, teve sua música *Triste história*, feita em parceria com Alcides Gonçalves, premiada com a 1ª colocação. No ano seguinte, Alcides Gonçalves que já iniciava uma carreira como cantor, dirigindo-se ao Rio de Janeiro, gravou um disco com músicas da dupla, tendo de um lado *Triste história* e do outro *Pergunte aos meus tamancos*¹⁸, pela gravadora Victor.

Lupicínio passou a atuar como contratado da Rádio Farroupilha (desde 1935), à frente de um Regional, que tinha como componentes: "Bide" - Alcebíades Machado (cavaquinho), Edgar (violão), "João Madame"(violão), Rui Valliatti (flauta), "Baião" (pandeiro), além dele próprio, como cantor. Segundo uma declaração sua, *Se acaso você*

¹⁸ Versão gravada para esta Tese: Cd 2 - Os parceiros: 1ª faixa.

chegasse foi composta também em 1935, afim de ser apresentada no programa "Prata da Casa", promovido por Arnaldo Balvé, da mesma Rádio Farroupilha, promovendo seus compositores.¹⁹

Ainda como contratado na Farroupilha, Lupicínio Rodrigues participou de um concurso, em 1936, promovido pela Rádio Gaúcha, organizado por Nilo Ruschel, inscrevendo a marcha carnavalesca *Quando eu for bem velhinho*. Johnson, seu amigo de toda vida, que na época dividia-se entre ser cantor e pugilista, interpretou a música, junto ao importante Regional de Néelson Lucena, na Rádio Gaúcha, que levou o 1º lugar. O prêmio pela colocação era, bastante representativo, frente ao recente surgimento da radiodifusão e as primeiras emissoras, neste período no Estado: um pequeno rádio portátil, que Lupicínio presentearia a mãe, posteriormente.

Importante ressaltar, quanto a este começo de carreira de Lupicínio a importância de figuras como Johnson e Alcides Gonçalves em sua trajetória.

Johnson, na verdade nascido e registrado como Orlando Silva, recebera a nova denominação de acordo com seu percurso como "boxer", em homenagem ao lutador norte-americano "Jack Johnson", que morrera em meio a uma disputa no ring. Dividia esta atividade, em sua juventude, com a de cantor, numa carreira semi-profissional, visto que sempre teve outras ocupações de trabalho (foi funcionário da Secretaria de Educação, onde se aposentou; também auxiliava Lupicínio, na fiscalização, a serviço da SBACEM; entre outras atividades), apesar de ter seu nome vinculado a conhecida emissora Rádio Gaúcha, junto a importantes profissionais do local, como a cantora Horacina Corrêa. Muito provavelmente tenha adotado o nome de "Johnson" nesta época, junto a atividade na rádio, em função da existência de seu homônimo famoso, e exercendo a mesma atividade, o cantor Orlando Silva. Era, com certeza, o amigo mais próximo de Lupicínio, e estavam sempre juntos, a ponto de serem chamados de "a corda e a caçamba" nos depoimentos colhidos neste trabalho. Tal proximidade, fez com que Johnson estivesse sempre perto também da produção musical de Lupi, lançando nas rádios locais as diversas canções que o amigo seguia fazendo, ainda que não tivesse gravado nenhuma. Existe até uma anedota a respeito, repetida por Lupicínio mais de

¹⁹ RODRIGUES, Lupicínio. Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 92.

uma vez, que quando cantava uma música para Johnson e este não gostasse, sabia que seria sucesso certo. Gostando das músicas, ou não, Johnson seguia divulgando o nome do amigo.

Alcides Gonçalves é outra figura ímpar no reconhecimento inicial obtido por Lupicínio Rodrigues. Quando fez as primeiras gravações da dupla já era um cantor respeitado no meio, e iniciava-se em apresentações nas rádios cariocas. Com o passar do tempo, chegou a ser contratado na Rádio Nacional, além de ter feito excursões a Buenos Aires em promoções de emissoras locais, como a Rádio El Mundo. Foi o primeiro grande impulso na carreira de Lupicínio para além das fronteiras do RS. Sua atuação enquanto parceiro foi também fundamental. Alcides Gonçalves é um dos dois parceiros destacados por este trabalho na criação das músicas de Lupe, e sua grande contribuição, enquanto compositor, será melhor dimensionada no 3º capítulo desta Tese.

O ano de 1938 traz a interpretação carioca de Ciro Monteiro, num disco que teve como faixas, duas canções de Lupicínio Rodrigues, já tendo associada a parceria de Felisberto Martins: *Se acaso você chegasse*²⁰ e *Enquanto a cidade dormia*. O registro aconteceu através da mesma gravadora, Victor. Felisberto Martins ocupava, nesta gravadora, o cargo de diretor, evidenciando um acordo existente, mas nunca declarado por Lupicínio Rodrigues, quanto a colocação e divulgação de suas músicas, que preferia atribuir seu inusitado sucesso, enquanto morador no "longínquo" RS, a "versão dos marinheiros".

Lupi dizia que suas músicas se espalharam pelo Brasil porque os marinheiros que visitavam Porto Alegre saíam de porto em porto repetindo suas canções. Quanto a silenciosa "parceria" com Felisberto Martins, falava com gratidão de sua pessoa, sem desmentir a falsa autoria. Ironicamente, Felisberto Martins ainda tinha "em comum", com Lupicínio, ser integrante da mesma associação de classe que se estabeleceria em 1946, a SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música - , fundada na defesa dos direitos autorais, entre outros princípios. A parceria nesta dupla permaneceu até meados da década de 50, quando a projeção nacional da música *Vingança* concedeu autonomia a Lupicínio Rodrigues, proporcionando assim o

²⁰ Versão gravada para esta Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 15.

término desta "aliança". Talvez também tenha chegado ao fim, um contrato de exclusividade assinado por Lupicínio em sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1939, com a Editora Tupi.²¹ Pecebe-se, inclusive, que a troca de gravadora nas canções gravadas obedece a posição ocupada por Felisberto Martins, que deixa a Victor, pela Odeon. No depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, no Rio, em 1968, Lupe declararia que inclusive a escolha de Ciro Monteiro, como intérprete de *Se acaso você chegasse*, fora definida por Felisberto Martins.

O grande sucesso de *Se acaso você chegasse* redimensionou a trajetória de Lupicínio Rodrigues enquanto compositor. Pela primeira vez, a música apresentava-se a ele como uma possível fonte de renda, ao ponto de definir-se profissionalmente nesta via. Em 1939, licenciou-se da Faculdade de Direito, onde era bedel²², por motivos de saúde que se confundiam com a grande desilusão amorosa pela perda da noiva Iná. Embarcou para o Rio de Janeiro, segundo ele "para não morrer", na 3ª classe do navio Ita, acompanhado do amigo "Tatuzinho" - Ary Valdez.

O que seria uma viagem rápida, dura 6 meses, aproximadamente.²³ Neste período, hospedando-se em uma pensão na Lapa, teve o contato direto com os importantes sambistas do período, quando fez várias amizades. No cultuado Café Nice, ponto de referência da boemia e vanguarda carioca naquela época, é apresentado pela segunda vez a Francisco Alves (a primeira fora na visita deste a Porto Alegre, em 1932, acompanhando-se de Noel Rosa, que profeticamente dissera sobre Lupicínio, "esse garoto vai longe"). "Chico Viola" comprometeu-se novamente a gravá-lo, o que vem a acontecer somente em 1947, com a música *Nervos de aço*.

Após a viagem, "brotam" gravações das canções de Lupicínio, na voz de importantes figuras da rádio, ainda que várias delas apontem estes artistas em início de carreira: em 1940, o samba *Briga de amor* (parceria com F. Martins), na voz de Ciro

²¹ Segundo depoimento dado pelo compositor ao MIS/RJ, em 1968; a editora naquela ocasião, já não existia.

²² Esta é uma das tantas "licenças" a que teria se submetido naquela função, até abandoná-la em definitivo, ao final da década de 40. O Anexo 5 traz um documento, n. 4, como evidência desta prática recorrente, na atuação profissional junto aquela Faculdade.

²³ Novamente a confusão de dados; quando os textos biográficos falam numa estadia de 6 meses no Rio de Janeiro, e Lupicínio declarou, no depoimento ao MIS/RJ, que lá esteve por apenas 3.

Monteiro, pela Victor; em 1940, a marcha *Quando eu for bem velhinho*²⁴ (parceria com F. Martins), na voz do conhecido sambista Newton Teixeira, pela Odeon; em 1941, o samba *Sempre eu* (parceria com F. Martins), com o conjunto "Os Pingüins, pela Odeon; em 1942, o samba *O carteiro* (parceria com F. Martins), com a cantora Odete Amaral (segundo o próprio Lupicínio, uma cantora bastante considerada na época, e que então era noiva de Ciro Monteiro), pela Odeon; em 1943, o samba *Cigano*²⁵ (parceria com F. Martins), com o sambista Moreira da Silva, pela Odeon; em 1943, o samba *Eu é que não presto*²⁶, na voz de Morais Neto, pela Odeon; em 1944, o samba *Basta* (parceria com F. Martins), com o importante cantor Orlando Silva, pela Odeon²⁷; em 1944, o samba *Meu pecado* (parceria com F. Martins), novamente com Moreira da Silva, pela Odeon; em 1944, o samba *Briga de gato* (parceria com F. Martins), marcando a estréia do importante sambista gaúcho Caco Velho em disco, pela Odeon; em 1945, o samba *Brasa*²⁸ (parceria com F. Martins), novamente com Orlando Silva, pela Odeon; em 1945, o samba *Malvado* (parceria com F. Martins), nas vozes de Aaulfo Alves e Suas Pastoras, pela Odeon; em 1945, o samba *Que baixo*²⁹, feito em parceria com Caco Velho, gravado de maneira originalíssima também por Caco Velho, pela Continental; em 1945, o samba-choro *O relógio lá de casa* (parceria com F. Martins), com Moreira da Silva e Inezita Galvão, pela Odeon; em 1945, a marcha *Verão do Brasil* (parceria com Denis Brean), na voz de Rubens Peniche, pela Continental.

1.1.2.2 2ª fase: 1947-1951

O ano de 1947 evidencia duas importantes tendências na forma de compor de Lupicínio Rodrigues: a pouco conhecida via regionalista e o já famoso samba-canção.

²⁴ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 1.

²⁵ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Sambas : faixa 21.

²⁶ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 12, em outra versão, na voz de Carmen Costa.

²⁷ Apesar do grande intérprete que foi Orlando Silva, e do relativo sucesso desta composição, assim como *Brasa*, também de Lupicínio, esta não é melhor fase do cantor, que já tinha comprometida sua dicção e voz pelo uso da morfina. Sobre o assunto ver:

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 149-170.

²⁸ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 4.

²⁹ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 3.

Este é o ano em que *Felicidade* recebe sua primeira gravação, a partir do Quarteto Quitandinha. Apesar do refinado estilo do grupo, batizado a partir do local em que se apresentava, o Cassino Quitandinha em Petrópolis /RJ, a canção é gravada com referência explícita ao regionalismo no RS. O "Quitandinha Serenader's", como passou a se chamar, adota também a bombacha como indumentária, apresentando o *xote Felicidade* num compasso bem marcado, inconfundível quanto à sua origem gaúcha, porém restringindo o que parecia ser um "excesso" na letra.³⁰

Ainda neste mesmo ano, *Nervos de aço* é gravada duas vezes: a primeira, na versão do cantor Déo, que apesar da qualidade do intérprete não teve uma repercussão maior; e, a segunda, com o "Rei da Voz" - Francisco Alves -, que projetou nacionalmente, em sua primeira gravação, uma música de Lupicínio Rodrigues.³¹

O sucesso foi tamanho que repercutiu no desenvolvimento de todo um anedotário, acerca do exagero dramático da canção. É muito conhecido e citado nos textos sobre Lupicínio Rodrigues um fato curioso, que paira entre a ficção e a realidade, quanto a um anúncio de jornal que oferecia emprego de domésticas a moças que "não" cantassem *Nervos de aço*. O motivo é tão bom que no ano seguinte a gravação, a famosa dupla humorística da Rádio Nacional, Alvarenga e Ranchinho, realizam a sua versão parodiada desta música.³²

As gravações das canções de Lupi que se sucedem, nesta fase, encontram-se registradas nas grandes vozes do rádio, no seu momento de maior esplendor. É o caso de intérpretes como Francisco Alves e Linda Batista, que revezavam-se nestas gravações, junto a outros nomes: em 1947, a "canção" *Zé Ponte* (parceria com F. Martins), é gravada na voz de Orlando Silva, através da Odeon; em 1948, o samba *Esses moços (pobres moços)*, é gravado por Francisco Alves, na Odeon; em 1948, a versão parodiada de *Nervos de aço* (autoria Lupicínio Rodrigues e Alvarenga), chega ao disco, com a dupla Alvarenga e Ranchinho, na gravadora Odeon; em 1948, o samba-

³⁰ Versão gravada p/ esta Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 1.

³¹ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 14, na interpretação do Quarteto em Cy.

³² A versão parodiada será melhor comentada no capítulo 3 desta Tese. Fonte da paródia: Programa *Disse-me Disse*, feito por José Louzada, que interpretava o personagem *Zé da Roça* (que cantava a composição); gênero humorístico feito pela PRK 30, na Rádio Nacional, na conjuntura pós-Estado Novo, com a saída de Getúlio Vargas (pós-45).

canção *Quem há de dizer* (música de Alcides Gonçalves e letra de Lupicínio Rodrigues), é gravado por Francisco Alves³³, e é também um grande sucesso³⁴; em 1950, o samba-canção *Maria Rosa* (música de Alcides Gonçalves e letra de Lupicínio Rodrigues), é também gravado por Francisco Alves, na Odeon; em 1950, o samba-canção *Cadeira vazia* (Alcides Gonçalves e Lupicínio Rodrigues) é gravado também por Francisco Alves, na Odeon; em 1950, o samba *Eu e o meu coração*, é gravado por Francisco Carlos, na RCA Victor; em 1950, o samba-canção *Eu não sou louco* (em parceria com Evaldo Rui), é gravado na voz de Isaura Garcia, também na RCA Victor; em 1950, o samba-canção *Migalhas* (em parceria com F. Martins), é gravado por Linda Batista (aparentemente esta é a primeira música de Lupicínio gravada por ela), na RCA Victor.

O ano de 1951 é outro grande marco na carreira do compositor, a partir da gravação de *Vingança*. A versão original é gravada pelo Trio de Ouro, já em sua segunda formação, sem a presença marcante de Dalva de Oliveira.³⁵ Em torno de dois meses depois, Linda Batista faz a genial recriação da música, tornando-a simultaneamente o maior sucesso de sua carreira e da de Lupicínio.³⁶ O disco, gravado em apenas duas faixas, pela RCA Victor, traz na outra face a música *Dona Divergência* (em parceria com F. Martins), que fica um tanto obscura com relação a *Vingança*, apesar da interpretação de qualidade da cantora.

Novamente, a partir do sucesso, o aplauso e a crítica, na denúncia do "excesso emocional" desta canção. A densidade dramática atingida por sua versão gravada, enquanto uma canção de 2 minutos e 38 segundos, já foi comparada a um filme de 2 horas, numa temática afim. Afirmava-se sobre ela, muito ao gosto do esquema publicitário da época, que "causava suicídios". Não podia mesmo escapar de uma versão

³³ Versão gravada p/ Tese: Cd 2 - Os parceiros: faixa 2.

³⁴ Nesta ocasião, foi omitida a parceria de Alcides Gonçalves na identificação do disco, gerando um estremecimento na relação de amizade e parceria da dupla; novos casos de restrição a autoria deste compositor em parcerias com Lupicínio ainda aconteceriam, agravando a situação. Observando os registros do Catálogo Funarte, pude constatar o fato, pois traziam as informações conforme constavam na documentação da gravadora. Sobre o fato ver o Anexo 2, "Quadro/Catálogo Funarte".

³⁵ Versão gravada p/ Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 8.

³⁶ Versão gravada p/ Tese: Cd 1 -As três canções: faixa 9.

parodiada, que aconteceu na gravação do humorista "Zé Fidélis", levada ao disco em 1952, pela gravadora Continental.³⁷

1.1.2.3 3ª fase: 1952-1959

Vivendo dos louros que a repercussão de *Vingança* causou, Lupicínio Rodrigues assume em definitivo a carreira profissional de compositor, apesar de nunca ter admitido o fato, sempre dizendo que fazia música por brincadeira, ou que não era cantor nem compositor, mas boêmio.

Mesmo que tenha se valido de outros meios para sobreviver, como as diversas casas noturnas que abriu em Porto Alegre, a partir deste período, foi o dinheiro que ganhou com a música que oportunizou-lhe tais empreendimentos, associado ao fato inegável que ele era sempre a maior atração nestes locais. Talvez inicie-se aqui, o surgimento do "personagem" Lupicínio Rodrigues, em torno do qual se criou toda uma mitologia, diversas "histórias" pouco prováveis, que tornavam a compreensão de sua pessoa, associada a uma rara simplicidade, em um enigma constante. Os diversos textos e pequenas biografias que produziram-se neste período, aliado ao material escrito de próprio punho, por Lupicínio, nas crônicas do jornal *Última Hora*, somente em 1963, são tudo o que de mais fidedigno se construiu a seu respeito. São textos recheados de fantasia, refletindo um tanto do imaginário da época, além da inspiração do próprio artista. A partir destas versões, pouco mais sobre o autor foi escrito, que tenha um caráter de novidade, pois repetem-se os mesmos dados, exaustivamente, a cada "nova" matéria produzida. Exemplo da visão romanceada que se estabeleceu, inclusive por "culpa" de Lupicínio Rodrigues, são as descrições que se fez das mulheres de sua vida, como é o caso de Mercedes, "a Carioca", que no dizer do compositor, inclusive "rendera-lhe" um carro, batizado como "Vingança", adquirido a partir da música homônima, feita sob inspiração de uma desfeita que ela lhe causara. E, acrescenta Lupicínio, sempre ter preferido as mulheres más, pois as boazinhas nunca lhe deram dinheiro.

³⁷ Versão gravada p/ Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 11.

A notoriedade que Lupicínio Rodrigues desfrutava, neste momento, ainda em função do sucesso de *Vingança*, pode ser percebida inclusive nas imagens de sua figura representada nas fotografias do período, que deixam de apresentá-lo acompanhado do violão (que nunca tocou), para associá-lo a "caixinha de fósforo", agora mostrada ostensivamente, como seu único instrumento.³⁸ Mas, a caixinha de fósforo não seria, na verdade, seu único instrumento. Neste ano de 1952, Lupicínio teve registrada sua voz em disco. A importância da dicção desenvolvida pelo cancionista Lupicínio é extremamente reveladora da proposta estética a que se encontra vinculado. Sua performance enquanto cantor, contrariando uma estética vigente; chegou a ser chamado de *cool*, comparado ao estilo norte-americano. Ainda que tenha se inspirado em outros intérpretes, a presença de sua voz atua como uma afirmação do que diz a cada verso da canção. Uma voz baixa, calma, que pede licença a cada nova manifestação, pois ele "desculpa-se" como cantor, reveladora de um gesto maior do cancionista. Sua voz é seu instrumento, é porta-voz da mensagem que vem impregnada de verso e melodia.

Ao ouvir os discos gravados por Lupicínio Rodrigues em 1952, Augusto de Campos diria, em 1967, que ele foi o melhor intérprete de si mesmo, apesar da pesada orquestração que o acompanhava; o que seria perfeitamente dispensável. Chama a atenção que, naquelas circunstâncias, o microfone já era uma realidade acessível quanto aos registros da voz, possibilitando que os intérpretes fizessem uso de seus recursos afim de estabelecerem uma estética própria, quanto ao que quisessem representar. Santuza Naves, em "O Violão Azul", destaca que frente aos recursos que o microfone permitia quanto a captação do som, ainda persistiam uma multiplicidade de estilos, inclusive aqueles que prescindiriam de seu uso como condicionantes a forma de interpretação. Interpretações como as de Vicente Celestino, associado ao *bel canto* italiano e a via operística, acompanhados de estilos semelhantes quanto ao "excesso" na voz, a exemplo de Francisco Alves, cruzavam-se com performances como as de Carmen Miranda e Mario Reis.³⁹

Lupicínio Rodrigues que surgiu em disco, portanto, num momento em que já podia fazer uma escolha, como intérprete, tendo como referência experiências anteriores

³⁸ Anexo 4, figuras números 15, 46 e 47.

³⁹ NAVES, Santuza Cambraia. O violão zaul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Edit. Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 184.

de uso da voz frente ao microfone. Escolheu não só pelo que lhe era possível sustentar, a partir de seu timbre, dicção e extensão vocal, como pelo que se propunha a "dizer" em suas músicas. Augusto de Campos acerta em cheio quanto diz que Lupicínio é o melhor intérprete de si mesmo.⁴⁰ Realizou, neste período, uma sequência de gravações, a começar pelos dois álbuns realizados em 1952, e outras gravações esparsas, em 1953. A oportunidade de gravação que lhe foi oferecida pode ser considerada uma "honraria", concedida a poucos intérpretes ou compositores, ainda que envolvesse um grande interesse comercial. Sendo-lhe proporcionado gravar dois álbuns, de própria voz, e com canções de sua autoria, numa circunstância em que o mais comum era gravar compactos, contendo apenas duas faixas de música, uma de cada lado do disco. No caso das gravações de Lupicínio, nesta data, foram reunidos os discos, duplicados em duas faixas a cada lado, atingindo as 8 canções, através de dois "compactos duplos". Era o prenúncio do Lp.

Gravou o primeiro álbum, através da gravadora Star, sob o título "Roteiro de um Boêmio", acompanhado pelo "Trio Simonetti", grupo musical bastante conceituado no período. Neste álbum acompanhando-se das "Três Marias", canta *Felicidade* em sua versão integral, gravada assim pela primeira vez.⁴¹ O repertório é : *Vingança, Eu não sou de reclamar, Eu e o meu coração, Sombras, Nunca, Felicidade* (classificado como "baião-shotts"), *As aparências enganam e Eu é que não presto*.

Pouco tempo depois, o segundo álbum é gravado, pela Copacabana, acompanhado por Simonetti e Sua Orquestra, numa crescente ostentação do arranjo que acompanhava as músicas. Percebe-se que o repertório não se repete: *Os beijos dela, Jardim da saudade*⁴², *Aves daninhas, Se acaso você chegasse*⁴³, *Nossa Senhora das Graças, Inah, Namorados e Amor é um só*.

⁴⁰ Tal percepção acerca do potencial de Lupicínio Rodrigues como intérprete não é excessiva, de parte de Augusto de Campos, a medida que o próprio compositor revela-se consciente da mesma. Campos acusava o exagero do aparato instrumental que o acompanhava em 1952. Nas gravações que Lupicínio realizou depois, em 1973, "enxugou" tal desproporção, cantando junto de um regional. E, não por acaso, no show que fez no Teatro Opinião, em 1972, apresentou-se simplesmente junto ao exímio violão de Jessé Silva, que o acompanhava.

⁴¹ Versão gravada p/ Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 2.

⁴² Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 15.

⁴³ Versão gravada p/ Tese: Cd 1 -As três canções: faixa17.

Como compositor continuou sendo muito gravado, diversificando-se os estilos de seus intérpretes entre os tradicionais cantores do samba-canção, aos pré-bossanovistas. Nesta fase também é retomada a via regionalista, em suas gravações, inclusive por ele próprio, através de *Jardim da saudade*, em seu álbum.

A "surpresa" ficou mesmo por conta das gravações de *Jardim da saudade* e *Juca*⁴⁴, feitas por Luiz Gonzaga, na gravadora RCA Victor, ainda em 1952; e, *Cevando o amargo* (mais conhecida por *Amargo*, música feita em parceria com Piratini), na voz de Carmélia Alves, pela Copacabana⁴⁵, em 1957. Estes dois intérpretes eram conhecidos, respectivamente, como o "Rei" e a "Rainha do Baião". Suas interpretações de um estilo regional gaúcho por uma recriação nordestina, dão margem a uma série de indagações, inclusive quanto ao significado e autenticidade de cada um destes movimentos regionais, atravessados por uma homogeneização cultural em seus elementos, a partir da indústria fonográfica e da ressemantização proporcionada pelas rádios.

Como últimos grandes destaques nesta fase, vale lembrar a estréia da interpretação de canções de Lupicínio Rodrigues, no ano de 1959, por dois intérpretes distintos: Jamelão e Elza Soares.

Jamelão, segundo Lupicínio Rodrigues, era seu "melhor intérprete". A primeira música gravada por ele, em 1959, foi o samba-canção *Ela disse-me assim*, pela gravadora Continental. Daí em diante não parou mais, fazendo da música de Lupicínio uma extensão de seu gesto de cancionista, recriando-o à sua maneira, fundindo-se os dois estilos. Apesar da voz forte com que interpreta cada canção, consegue ser um importante divulgador da obra de Lupicínio, seja pela extensão do repertório que gravou do mesmo, seja pela maneira como expressa o samba romântico.

Elza Soares regravou *Se acaso você chegasse* no mesmo ano, pela gravadora Odeon, criando um grande contraste não só ao contrapor os dois principais estilos pelos quais Lupicínio se expressou, como por sua própria performance, única e talentosa.

⁴⁴ Apesar de Luiz Gonzaga ter gravado *Jardim da saudade* e *Juca*, apresenta-se aqui apenas sua gravação desta última canção - Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 14. A versão de *Jardim da saudade* no registro sonoro presente neste trabalho consta apenas na voz de Lupicínio Rodrigues.

⁴⁵ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 11.

Calou fundo no gosto e ouvido da nova geração que redescobria Lupi. Seguiria gravando o compositor ao longo de sua carreira, e entre uma música e outra, repetiria a gravação de *Se acaso você chegasse*.⁴⁶ A força desta canção é tamanha que definiu sua carreira de estreante, como fizera com *Ciro Monteiro*, em 1938.

Também, não menos importante a se considerar, iniciou-se nesta fase, mais precisamente no ano de 1952, o comprovado envolvimento de Lupicínio Rodrigues como representante da SBACEM no RS. Apesar desta associação ter sido fundada em 1946, no Rio de Janeiro, não foi possível precisar quando Lupicínio passou a integrá-la, ou mesmo quando assumiu a direção da entidade em Porto Alegre. Comprovadamente, a partir de matéria da Revista do Globo, no ano de 1952, Lupicínio já desempenhava tais funções.⁴⁷

As atribuições que tinha aqui como representante, estavam diretamente subordinadas a orientação da sede nacional da SBACEM, no Rio de Janeiro. Conforme veicula o estatuto da entidade, tem entre suas obrigações,

*" (...) distribuir e repassar aos associados os direitos autorais arrecadados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), e remetidos por aquele Órgão à Associação para este fim, filiação essa que deverá permanecer enquanto convier aos associados da SBACEM."*⁴⁸

Em função do caráter de distribuição dos direitos autorais, assumindo pela SBACEM, somavam-se as suas tarefas a fiscalização nas casas noturnas, que apresentavam música ao vivo, averiguando se o repasse destes recursos estava sendo feito ao ECAD - Escritório Central de Arrecadação de Direitos - . Misturavam-se as funções, com relação as competências entre um e outro. De qualquer maneira, a perambulação noturna que se fazia "necessária" era uma das tantas justificativas de Lupicínio, para proceder a ronda que fazia na boemia da cidade, justificando assim seus compromissos à noite, entre a matriz (esposa) e filial (amante).

⁴⁶ Versão gravada p/ Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 18.

Trata-se de uma versão da cantora, acompanhada do cantor e compositor Lobão, de 1996.

⁴⁷ Revista do Globo, n. 566, 09/08/1952, p. 61.

⁴⁸ Estatutos da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM), p. 3.

O cargo praticamente lhe foi destinado, não ficando claro em que circunstâncias aconteceu. Segundo depoimentos, provavelmente tenha recebido tal função como "oportunidade" ou "recompensa", quanto a não ter denunciado a violação de seus direitos autorais, por pessoas ligadas ao repasse desse recurso em Porto Alegre, em época anterior.⁴⁹ Talvez explique-se também pela parceria que lhe fora imposta no passado, através da figura de Felisberto Martins.

Quanto ao histórico da SBACEM, a partir de sua atuação no Rio de Janeiro, é importante ressaltar que teve um peso significativo, sendo bem mais representativa do que é hoje. Sua proximidade com o então centro do poder nacional, pode ser percebida pelo trânsito de seus representantes e membros junto ao Palácio do Catete. Isso num momento em que era crucial ao Estado Nacional manter um controle sobre a atividade radiofônica, em em contrapartida, também sobre os artistas que viviam desta atividade. Através dos boletins da associação, verificaram-se vários momentos em que teve sua diretoria recebida pelo Presidente da República, ou um representante. Entre seus presidentes e sua diretoria estiveram presentes nomes como Benedito Lacerda, Ary Barroso e Herivelto Martins. A SBACEM rivalizava com a União Brasileira de Compositores - UBC -, que teve por algum tempo a liderança de Ismael Silva, de atuação concomitante.

O fato de pertencer a SBACEM, como seu representante no Estado, certamente permitiu a Lupicínio Rodrigues ter os seus direitos, como compositor, assegurados minimamente, ao mesmo tempo em que mantinha o vínculo com o centro político e cultural do país, redundando assim em oportunidades quanto a colocar suas músicas no mercado do disco. De certa forma, possibilitava-lhe manter o vínculo com o eixo Rio-São Paulo, sem sair de Porto Alegre.

Passo a citar as músicas gravadas ao longo desta fase, que ainda não foram mencionadas: em 1952, o samba-canção *As aparências enganam*, foi gravado por Gilberto Milfont, na RCA Victor; em 1952, o samba-canção *Eu não sou de reclamar*, foi gravado por Francisco Carlos, através da RCA Victor; em 1952, o samba *Divórcio*

⁴⁹ Segundo depoimentos, Lupicínio seria assim ressarcido inclusive pela atuação até certo ponto predatória, com relação aos seus direitos como compositor, exercida pelos Irmãos Vitale, responsáveis pela edição de suas músicas.

foi gravado por João Dias, na Odeon; em 1952, o samba *Prá São João decidir*, feito em parceria com Francisco Alves, é gravado pelo mesmo, através da Odeon⁵⁰; em 1952, *Quem há de dizer* (parceria com Alcides Gonçalves) é gravada como um "tango", por Roberto Fama e Seu Conjunto Típico, na gravadora Star; em 1952, o samba-canção *Ex-filha de Maria* é gravado por Roberto Silva, na Star⁵¹; em 1952, Linda Batista voltou a gravar Lupicínio, lançando o samba-canção *Foi assim*, através da RCA Victor⁵²; em 1952, Dircinha Batista gravou Lupicínio pela primeira vez, através do samba-canção *Nunca*, pela Odeon; neste mesmo ano, Isaura Garcia gravou também esta canção, através da RCA Victor; em 1952, Dircinha Batista lançou o samba-canção *Ponta de lança*, pela Odeon; em 1952, Homero Marques lançou o samba-canção *Feiticeira* (em parceria com F. Martins), através da Elite Special; em 1953, a marcha *Os óculos do vovô* foi lançada por Léo Romano, na Sinter; em 1953, Gilberto Milfont volta a gravar Lupicínio, lançando o samba *Castigo* (em parceria com Alcides Gonçalves), através da RCA Victor; em 1953, o Conjunto Farroupilha teria lançado a toada *Amargo* (em parceria com Piratini), assim com teria gravado *Felicidade*⁵³; em 1953, João Dias lança a marcha *Meu figurino*, através da Odeon; em 1953, Isaura Garcia lança o samba *Recado não aceito*, pela RCA Victor; em 1953, o exímio flautista Dante Santoro gravou *Quando eu for bem velhinho*, em ritmo de baião, apenas instrumental, através da Odeon; em 1954, Nora Ney fez a antológica gravação do samba *Aves daninhas*, através da gravadora Continental⁵⁴; em 1954, Jorge Goulart lançou o samba *Minha ignorância*, através da Continental⁵⁵ (Nora Ney e Jorge Goulart já eram casados neste período; Jorge Goulart conheceu Lupicínio Rodrigues há algum tempo, ainda em Porto Alegre; a música *Vingança* deixou de ser lançada por ele, em função do contrato junto a gravadora; o cantor tem um estilo bem definido como intérprete do samba-canção, romântico; em contrapartida, Nora Ney encontra-se a meio caminho da Bossa Nova); em 1954, Marlene lançou a toada *Se é verdade*, através da gravadora Continental; em 1954, o Trio de Ouro lançou o samba *Boca fechada*, pela RCA Victor; em 1954, o samba *Namorados* foi gravado por Léo Romano, na RCA Victor; em 1954, Carlos Galhardo gravou Lupicínio pela primeira vez, lançando o samba-canção *Minha história*

⁵⁰ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 5.

⁵¹ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 2.

⁵² Esta música consta em outras duas versões, gravadas para este trabalho, no Cd 3 - Sambas: faixas 18 e 19.

⁵³ Não encontrei a gravação; estou referindo esta data a partir de outros textos.

⁵⁴ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 7.

⁵⁵ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 6.

(em parceria com Rubens Santos), pela RCA Victor ⁵⁶; em 1954 o samba *Meu pecado* (em parceria com Felisberto Martins) é gravado por Osni Silva, na Odeon; em 1954 o samba *Se acaso você chegasse* (em parceria com F. Martins) recebeu nova gravação, interpretado por Risadinha, na Odeon; em 1955, Nora Ney gravou o samba *Dois tristonhos*, através da Continental; em 1955, João Dias lançou *Rainha do show*, através do Copacabana; chama a atenção a autoria deste samba-canção, feito em parceria, com o conhecido jornalista David Nasser; em 1956, o samba-canção *Nossa Senhora das Graças* foi gravado por Néelson Gonçalves, na RCA Victor⁵⁷; em 1956, o samba *Se acaso você chegasse* (parceria de F. Martins), recebeu a versão instrumental ao piano por Carolina Cardoso de Menezes, na Odeon; em 1957, Ângela Maria gravou Lupicínio pela primeira vez, lançando a marcha *Dominó* (outra parceria com David Nasser), pela gravadora Copacabana⁵⁸; em 1957, Ângela Maria lançou o samba-canção *Amigo ciúme* (em parceria com Onofre Pontes); em 1957, o samba-canção *Há um Deus* foi gravado duas vezes, não sei qual é a primeira versão: através da esplendorosa interpretação de Dalva de Oliveira, que gravou Lupicínio pela primeira vez, através da Odeon ⁵⁹; e, também por Maria Helena Andrade, através da gravadora Mocambo; Maria Helena Andrade também lançaria *Você não sabe* (feito em parceria com Rubens Santos), através da gravadora Mocambo, em 1957 ⁶⁰; nova gravação de Linda Batista, lançando o samba-canção *Volta*, na RCA Victor, em 1957; em 1958, Linda Batista lançou também o samba-canção *Calúnia* (feito em parceria com Rubens Santos), pela RCA Victor; em 1958, novamente Dircinha Batista, que lançou o samba-canção *Coisas minhas*, através da RCA Victor; em 1958, Vicente Celetestino gravou Lupicínio pela primeira vez, escolhendo (muito ao estilo de sua interpretação) o samba-canção *Vingança*, pela RCA Victor; em 1959, Francisco Carlos lançou *Canto das lágrimas*, pela RCA Victor; em 1959, a cantora Sônia Dutra gravou o samba *Margarida*, pela RCA Victor ⁶¹; existe ainda uma outra gravação desta música, não datada, pelo cantor João Dias, como uma "toada baião", através da Columbia; não sei qual das duas é a original; e, novamente Orlando Silva, lançando o samba *Fuga*, pela Odeon.

⁵⁶ Versão gravada p/ Tese: Cd 2 - Os parceiros: faixa 8.

⁵⁷ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 3.

⁵⁸ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambahs: faixa 1.

⁵⁹ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade: faixa 4.

⁶⁰ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambahs: faixa 8.

1.1.2.4 4ª fase: 1960-1974

Nesta fase, Lupicínio Rodrigues continua sendo bastante gravado por intérpretes tradicionais do samba-canção, com Jamelão e Francisco Egydio, apesar da crítica feita ao gênero considerado "ultrapassado", mas que ainda reserva uma boa fatia do mercado especialmente aos mais saudosos de tempos passados, ao mesmo tempo em que despertava certa curiosidade entre as novas gerações.

Ao longo de todo o ano de 1963, Lupicínio escreveu uma coluna semanal (aos sábados) no jornal *Última Hora*, intitulada "Roteiro de um boêmio". Os relatos serviam para ilustrar o contexto em que fora produzido cada canção, que ao final listava em letra. Trata-se de um material muito rico, não pela precisão dos dados sobre sua música, que continuam míticos, mas por revelar no compositor todo um lado memorialista, de uma época que descreve como poucos.

Percorreu diversos temas através das crônicas. Apresentou-se como "boêmio", destacando toda uma "filosofia" a respeito de sua maneira de ser. Falou nos amigos, descreveu as mulheres, reconstruiu na memória uma boa parte da comunidade musical da cidade. Sua crônica sobre o carnaval de tempos passados, a 23 de Fevereiro, em especial, revelou toda a nostalgia do compositor, quando descreveu emocionado os desfiles carnavalescos que conheceu: tem som e cor. Ao longo de todos os textos, brotam personalidades da música da cidade, da rádio, em suas diversas manifestações. Deixou transparecer a aproximação com a televisão, destacando sua participação junto a um grupo seleto de artistas (Herivelto Martins, Marino Pinto, Dorival Caymmi, Henrique de Almeida, José Roi, Newton Teixeira, entre outros), junto às rádios e emissoras de tevê locais; mencionou também a gravação do Programa "Brasil 63", sob liderança e apresentação de Bibi Ferreira para a Tv Record/SP. Além das sempre repetidas versões sobre as músicas mais famosas, outros motivos de inspiração apareceram e, ao contrário do que se propunham, nos falam mais do compositor, do que ele queria nos falar.

Ainda no ano de 1963 é inaugurada a nova sede da SBACEM em Porto Alegre, localizada na Rua Jerônimo Coelho. Integrava a coligação SBACEM-SBAT-

⁶¹ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Samba: faixa 2.

SADEMBRA.⁶² Na ocasião, Lupicínio é homenageado com uma placa com seu nome, que passava também a denominar a sede.

Desecadeia-se um momento de profunda reflexão na vida do compositor, o que pode ser percebido através da música e letra de diversas canções. Um misto de melancolia e saudade pode ser percebido em canções como *Meu barraco* (em parceria com Leduvy de Pina)⁶³, *Homenagem, Um favor*⁶⁴, *Rosário de esperança*⁶⁵, ou mesmo *Coquetel de sofrimento*⁶⁶.

Importante também é a canção *Minha cidade* e a lembrança de Lupicínio sobre a Porto Alegre de sua memória. Esta canção tem um estilo muito semelhante a outras músicas que falam desta Porto Alegre que se foi, do amor e da saudade que se voltam a ela, como *Rua da Praia* (de Alberto do Canto), *Alto da Bronze* (Paulo Coelho e Plauto Azambuja), *Porto dos casais* (Jaime Lubianca) ou mais recentemente *Horizontes* (Flávio Bicca Rocha) e *Porto Alegre é demais* (José Fogaça).

Surgiu o "Velho Lupe", mal entrara na faixa dos 50 anos de idade. Aos poucos redimensionou sua imagem, e em contraste com as novas tendências musicais que se apresentavam, junto ao jovem público e músicos de novas gerações que dele se aproximavam, estabelecendo-se com cada vez mais nitidez esta dicotomia.

Continuava como proprietário de casas noturnas, onde além de cantar também cozinhava, junto ao amigo e parceiro Rubens Santos. Nestes locais era um verdadeiro "chamariz" para os visitantes da cidade, passando quase anônimo entre os seus moradores. Diversos são os relatos que apontam o "esquecimento" inflingido ao compositor neste período, especialmente pela comunidade local, pouco mais de uma década passada de sua notória participação no cenário da música nacional. O reconhecimento ao compositor é percebido muito mais como vindo de fora do RS, onde tem boa acolhida no eixo Rio-São Paulo.

⁶² A sigla SBAT e SADEMBRA significa "Sociedade Brasileira de Autores Teatrais".

⁶³ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 6.

⁶⁴ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 9.

⁶⁵ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 8.

⁶⁶ Versão gravada p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 7.

Como uma advertência sobre este esquecimento, vale lembrar que mesmo neste período não deixou de ser gravado. Podem ter diminuído o número de gravações, ou de canções inéditas lançadas, ou ainda, o interesse dos intérpretes mais próximos da mídia. No entanto, as gravações de suas músicas continuavam, chegando a ter seu repertório como motivo de diversos Lps, como lhes dedicariam Jamelão, Francisco Egydio ou intérpretes locais como Zilá Machado.

As maiores surpresas estariam mesmo sendo reservadas para a segunda metade da década de 60, quando o compositor seria pouco a pouco integrado ao movimento de renovação da música popular brasileira, enquanto parte do resgate feito aos protagonistas desta história. Apesar do enfoque nostálgico e memorialista que este período implicava, ressalta-se que mesmo lembrando sucessos antigos, Lupicínio nunca deixou de compor, participando ativamente nos diversos espaços que se abriam para mostrar suas novas músicas.

Em 1967, Augusto de Campos em visita à Porto Alegre, passava uma noitada com o compositor no Clube dos Cozinheiros, casa de sua propriedade junto a Rubens Santos. Deste contato resultam os relevantes escritos de Augusto de Campos sobre os versos de Lupicínio, que se acham em meio as já citadas considerações deste autor sobre a renovação musical brasileira, naquele período. Lupicínio entra pela "porta da frente" num respeitado movimento de vanguarda, associado à poesia concreta, que teria sua contrapartida na própria "Tropicália". É inegável a influência de Augusto de Campos na "redescoberta" que Caetano Veloso faria do compositor, pouco tempo depois, ao relançar *Felicidade*. Ainda neste ano, segundo o biógrafo Mario Goulart ⁶⁷, Lupi inscreveu-se no II Festival Internacional da Canção, com a música *No tempo da vovó*.

No ano de 1968, Lupicínio Rodrigues presta seu famoso depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Sua entrevista já havia sido sugerida por Augusto de Campos, em artigo publicado em jornal, ainda em 1967. É entrevistado por Ricardo Cravo Albim, e estavam ainda presentes, ao depoimento, o poeta gaúcho

⁶⁷ GOULART, Mario. Lupicínio Rodrigues. (Coleção Esses Gaúchos), Porto Alegre: RBS, Assembl. Legislativa do RS e Câmara Municipal de Porto Alegre; Edit. Tchê! Comunicações; impresso em setembro de 1984, 5ª edição.

Valmir Ayala e Alberto Rego. Apesar do grande valor deste depoimento, quando Lupicínio fala sobre sua vida, canta trechos de músicas, repetindo também relatos que já apareciam nas crônicas de 1963, a fita em que foi registrada teve problemas na gravação, e em diversos trechos é praticamente inaudível.⁶⁸ Este depoimento trouxe além das referências de vida de Lupicínio, seu percurso no Rio de Janeiro, uma série de impressões suas quanto ao momento musical que o país apresentava. Diversos comentários acerca da Bossa Nova e do "iê-iê-iê". Estabeleceu uma comparação entre as carreiras individuais de sua geração, quando intérpretes e compositores lançavam-se isoladamente e não enquanto movimento, ao passo que a "juventude" do "iê-iê-iê" apresentava-se em grupos, o mesmo podendo ser dito dos tropicalistas e da geração pós-bossanovista. Reconheceu a importância do movimento estético, enquanto conjunto de ações de um grupo, em detrimento da realidade em que se lançara, de extrema disputa que se estabelecia entre os profissionais no passado da rádio. Respondeu, também, a algumas perguntas sobre seu trabalho na SBACEM, e neste período era ainda, procurador do SDDA - Serviço de Defesa dos Direitos Autorais -, no RS. Apontou a sonegação feita pelas grandes redes de emissoras, de tevê ou rádio, que não "pagavam" o direito autoral aos músicos, ou não o repassavam as entidades arrecadadoras, restando ao consumidor comum ressarcí-las, a partir dos "bailezinhos" e "pequenas reuniões" quando tal tributo era melhor fiscalizado. Denunciou a prática do "jabá" que, naquele momento, já era comum entre as emissoras especialmente do Rio e São Paulo.

Lupicínio Rodrigues inscreveu-se, em 1969, no V Festival de Música Popular Brasileira, pela Tv Record de São Paulo. A música inscrita é *Primavera*, composta em autoria com Hamilton Chaves. É defendida pela cantora Isaura Garcia, classificando-se entre as 12 finalistas.⁶⁹

Em 1970 é um dos protagonistas da importante primeira edição da coletânea "Nova História da MPB", pela Abril Cultural, que mais do que uma publicação é um atestado de reconhecimento e representatividade em âmbito nacional dos artistas ali relacionados.⁷⁰ O encarte trazia, além do extenso texto e fotos sobre a trajetória do

⁶⁸ Segundo funcionários do MIS/RJ, foi solicitado a Lupicínio que retornasse para gravar novo depoimento, mas ele não foi.

⁶⁹ O primeiro prêmio neste Festival foi *Sinal fechado*, de Paulinho da Viola.

⁷⁰ Nova História da Música Popular Brasileira, São Paulo: Abril Cultural, 1970.

compositor, um disco contendo os sucessos "principais" além de uma gravação sua, inédita, de *Esses moços (pobres moços)*. Junto as demais versões, de canções conhecidas e gravações prontas dos mais destacados intérpretes, que acompanhavam o encarte, uma outra contribuição importante aconteceu: a gravação de *Nervos de aço* por Paulinho da Viola.

Também em 1970 uma outra gravação inusitada, numa releitura muito própria e importante foi feita por Paulo Diniz, da música *Felicidade*. Com extrema originalidade, misturando-se elementos nortistas a sua interpretação, entre voz e arranjo, inclusive com certa recriação da letra.⁷¹ Esta gravação é importante porque antecedeu em quatro anos a versão que Caetano Veloso faria desta mesma canção, e que apesar da extrema criatividade com que é reconstruída, não teve tanta repercussão como a posterior. De certa forma, Caetano reintroduziu os elementos que Paulo Diniz apresentava, mas utilizando-se da essência dos mesmos, através da melodia de *Luar do sertão* (de Catulo da Paixão Cearense), que tocava ao fundo.

Lupicínio Rodrigues continuava sua carreira, voltando a apresentar-se fora do RS. O Boletim da SBACEM traz encartado um pequeno suplemento, intitulado "Cadernos da Música Popular Brasileira", onde havia um breve relato de sua participação em shows e espetáculos de Tv em Belo Horizonte, acompanhado das presenças de Clara Nunes, Newton Teixeira e Rômulo Paes. Sua presença na televisão é cada vez mais freqüente, entre as emissoras locais, em companhia de sambistas como Túlio Piva⁷², além das grandes redes do eixo Rio-São Paulo, quando apresentou-se no famoso Programa de "J. Silvestre".

João Gilberto, em 1971, canta ao vivo na Tv Tupi, em São Paulo, *Quem há de dizer* (da parceria com Alcides Gonçalves), apesar de não ter ficado registro, o fato é

Outras duas edições se somariam a primeira, revistas e ampliadas, mudando inclusive os autores de textos integrados ao encarte: a) a primeira repete o título da original, acontecendo no ano de 1976; b) a segunda tem uma alteração no título que fica "História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores", editada em 1982.

⁷¹ Versão gravada p/ esta Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 4.

⁷² Anexo 4, figura n. 20.

importante visto o percurso de renovação estética associado ao precursor da Bossa Nova. Caetano Veloso faz o mesmo, em 1972, cantando *Volta* em um de seus shows.⁷³

Lupicínio Rodrigues inscreveu-se na segunda edição da "Califórnia da Canção Nativa", festival sediado em Uruguaiana/RS que tinha como propósito revitalizar a música identitária do Estado. Sua participação ao que tudo indica, é marcada por um polêmica. Lupicínio considerava-se um dos iniciadores da canção identitária no RS, a partir da criação de *Felicidade*, composta muito antes da eclosão do movimento tradicionalista, que teve suas primeiras manifestações a partir da dupla Barbosa Lessa e Paixão Corte no ano de 1947. Coincidentemente, neste ano, *Felicidade* foi gravada em sua versão original, pelo Quarteto Quitandinha. Tal posição não teria sido reconhecida, visto que o compositor tinha sua imagem associada ao samba e ao mercado nacional como um referencial na música popular brasileira, contrariando as características de uma música regional, voltada a interesses internos no Estado. O fato é que feita a inscrição, Lupi foi defender a música e, ao invés de cantar aquela que estava inscrita, passou a desfilas seus sucessos passados. Segundo o relato de Colmar Duarte, no livro sobre os 30 anos deste festival, a atitude teria causado aplausos entre a platéia, mas seguido da desaprovação do júri, que acompanhava a apresentação.⁷⁴ Apesar da versão de Duarte, outros relatos existem quanto a Lupicínio ter sido vaiado durante esta apresentação, a partir do meio em que se encontrava, e da opinião daquela platéia.⁷⁵

O ano de 1973 é marcado por importantes acontecimentos na trajetória de Lupicínio Rodrigues. Teve seu depoimento novamente registrado, só que desta vez em imagem e voz, através do programa "MPB Especial", produzido por Fernando Faro e exibido pela Tv Cultura de São Paulo. Neste período, segundo uma mesma linha de interesse já manifestada por iniciativas como a coleta de depoimentos do MIS/RJ e a coleção impressa pela Abril Cultural, Fernando Faro reuniu diversos depoimentos importantes de grandes cantores e compositores da história da música popular brasileira,

⁷³ A "mistura" de tendências é freqüente neste contexto da música brasileira, chegando mesmo a ser explicitada. O Anexo 4 traz na figura 22 um exemplo das circunstâncias citadas, ao colocar numa mesma página, do jornal Opinião, aproximando-os, nomes e imagens de Roberto Carlos, João Gilberto, Ismael Silva e Lupicínio Rodrigues.

⁷⁴ DUARTE, Colmar Pereira. Califórnia da canção nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha. Porto Alegre: Movimento, 2001, p.99.

⁷⁵ Em matéria comemorativa a 29ª edição da Califórnia da Canção, a versão apresentada fala em uma das "maiores gafes do festival" ao comentar o assunto. Jornal Zero Hora, Segundo Caderno, 08 de Dezembro de 1999, p. 7.

em programas como "Ensaio" e "MPB Especial". Seguiam quase sempre o mesmo formato, onde o entrevistado respondia a perguntas feitas pelo interlocutor, mas que não eram registradas no vídeo, permanecendo apenas a fala do depoente. Como recurso cênico, tendiam a iluminar o entrevistado, os instrumentos que se fazia acompanhar, incluindo os músicos, no caso de um grupo de acompanhamento, ficando o restante da tela às escuras. Iluminava-se assim a fala, o canto e a imagem do entrevistado. Lupicínio Rodrigues deixa seu registro a 8 de Agosto de 1973, fazendo-se acompanhar da caixinha de fósforo e do Regional.⁷⁶

Sua aparição no Teatro Opinião é destacada sempre como uma das mais impactantes, visto que foi assistido por uma platéia de jovens, que praticamente ignoravam seu repertório ou tinham qualquer conhecimento mais aprofundado sobre ele. Apresentou-se, despojadamente, acompanhado apenas pelo amigo, e grande violonista, Jessé. Ao que tudo indica, Lupicínio compreendera o processo de despojamento pelo qual passava a música brasileira, a partir das lições deixadas por João Gilberto. A orquestração mais pesada ficaria nos arranjos que acompanhavam Jamelão nas gravações de seu repertório. Saiu do Teatro consagrado, direto para a entrevista do jornal *O Pasquim*, em Outubro do mesmo ano, concedida a Jaguar, em meio a mais uma noitada, no Rio de Janeiro, onde além de Jessé também estiveram presentes Sérgio Bitencourt e Jamelão. A entrevista aconteceu ao longo dos bares visitados, inclusive no "Grego", onde segundo depoimentos era um restaurante que Lupicínio sempre freqüentava quando de sua ida ao Rio, pois encontravam-se gaúchos por lá. A conhecida definição ideológica deste jornal, assim como do Teatro Opinião, torna ainda mais inusitada a presença de Lupicínio Rodrigues naquele contexto, visto que não demonstrou maiores vinculações com questões políticas ou posições erquerdizantes em suas músicas. Nos depoimentos que deu, ou mesmo no que gravou, dificilmente pode-se afirmar de Lupicínio qualquer aproximação maior com causas

⁷⁶ O número de programas realizados por Fernando Faro dentro desta concepção é em torno de 200. Um pequena amostra deles foi reunida por iniciativa do SESC/SP, agrupando junto a dois pequenos livros, contendo a transcrição dos depoimentos, duas caixas com Cds, contendo o mesmo material em áudio, visto que a cada sessão de perguntas respondidas, o entrevistado canta as músicas representativas da resposta. Lupicínio foi um dos "premiados" no Cd e livro, que reuniu, no total apenas 25 depoimentos. Tal projeto teve seqüência e atualmente outros 4 conjuntos de programas foram editados segundo tal proposta, agrupando, no total, 6 "caixas" de programas gravados, cada uma reunindo determinada seleção. A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.

políticas. Talvez a música *Samba do feijão* (de autoria junto a Rubens Santos)⁷⁷ seja a exceção a esta regra. Posicionava-se, quando muito, quanto aos direitos dos músicos, quando perguntado de seu trabalho junto à SBACEM. No depoimento dado ao MIS/RJ, deixa a seguinte mensagem as novas gerações, aos jovens compositores:

"Fazendo isso fazem mais do que pegar um fuzil prá brigar pelo Brasil; porque defendem espiritualmente, defendem com os seus corações, com a sua inteligência, porque cada um usa a arma que pode para defender sua pátria e a arma dos compositores é aquilo que eles podem dar musicalmente... Para essa linguagem que não tem fronteiras. Porque a música não tem fronteiras, não tem país, não tem nada... Nós podemos tomar conta do mundo cantando, sem precisar de briga. Esta é a única coisa que eu peço aos novos compositores; aos presentes e, aos que virão futuramente."

Ainda neste ano, Lupicínio retornou a interpretação de suas músicas, gravando o Lp "Dor de Cotovelo", pela gravadora Rosicler, constando de seu repertório músicas inéditas entre outras já gravadas: *Se é verdade*, *Prá São João decidir*, *Loucura*, *Carlúcia*, *Castigo* (com Alcides Gonçalves), *Meu barraco* (Com Leduvy de Pina), *Judiaria*, *Homenagem*, *Caixa de ódio*, *Rosário de esperança*, *Fuga*, e *Dona de bar*.

Além deste Lp uma outra gravação, inédita de viva voz do compositor, registrada em data imprecisa entre 73 e 74, viria a público apenas em 2000. Trata-se de um Cd, com 12 faixas, e junto um pequeno encarte com fotos e textos, editado ao final de 1999. Iniciativa do Banco A. J. Renner, de Porto Alegre, a partir da Lei de Incentivo à Cultura, o disco não foi comercializado, sendo distribuído como cortesia aos clientes da instituição. A gravação original teria acontecido nos estúdios da Artecosom. Lupicínio Rodrigues cantava em meio a um Regional, que reuniu músicos de seu convívio, como: Darcy Alves (ao violão), Jessé Silva (no violão 7 cordas), Peri Cunha (no bandolim), Clio Paulo (no cavaquinho), Valtinho (no pandeiro), Plauto Cruz (na flauta); na música *Judiaria* trazia as vozes femininas de Regina Lemos, Léa Ricardo e Cinara. O repertório apresentado trazia composições de autoria apenas de Lupicínio, sem parceiros. As faixas são: *Nunca*, *Fuga*, *Carlúcia*, *Se é verdade*, *Rosário de esperança*, *Meu barraco*, *Judiaria*, *Filhos da Candinha*, *Triste regresso*, *Volta*, *Dona do bar*, e *As aparências enganam*. O material é apresentado como portando diversas faixas inéditas, citadas como sendo: *Carlúcia*, *Se é verdade*, *Filhos da Candinha*, *Triste regresso* e

⁷⁷ Versão p/ esta Tese: Cd 2 - Os parceiros: faixa 12.

Dona do bar. Entre todas estas "inéditas" apenas *Filhos da Candinha* não havia sido gravada. As demais já existiam em outras versões, inclusive *Carlúcia*, que fora gravada pelo próprio Lupicínio no Lp de 1973, "Dor de Cotovelo", pela Rosicler.

Ainda no ano de 1973, Gal Costa gravou *Volta*, apresentando-a junto a seu Lp "Índia", pela Philips.

Em 1974, Lupicínio continuava em Porto Alegre, como proprietário do "Batelão", seu último bar. Sua enfermidade, a doença cardíaca, apresentava sinais de avanço, e vários são os relatos, inclusive matérias de jornal e revista, quanto a encontrar-se doente. Ainda que tivesse suas saídas bem mais restritas, encontrou oportunidade de juntar-se a Caetano Veloso numa noite memorável no "Chão de Estrelas". Esta famosa casa noturna, localizava-se na Cidade Baixa e pertencia a Adelaide Dias, pessoa muito querida de Lupicínio. Ao ponto de deixar seu próprio bar, sob reclamação de Rubens Santos, para freqüentar o "bar da Adelaide".

Pois foi justamente no Chão de Estrelas, que Caetano e Lupicínio se encontraram e vararam a noite. Caetano descreveu em uma entrevista, alguns anos depois, o inusitado da cena, quando ele recém-saído do show que fizera em Porto Alegre, ainda vestido com a roupa que usara em cena, muito colorido, os vastos cabelos, contrastando com a figura despojada de Lupicínio Rodrigues. Para sua surpresa, contrariando a estranheza que o impacto de sua figura poderia causar, Lupicínio o recebera muito bem e conversaram e curtiram longamente aquela noite. Saiu de Porto Alegre prometendo gravar-lhe uma canção. O que fez, poucos meses depois, ao lançar em Lp a faixa *Felicidade*,⁷⁸ que teve sucesso imediato. Foi uma das últimas alegrias do "Velho Lupe" antes de partir.

⁷⁸ Versão p/ esta Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 5.

Existe aqui uma contradição quanto a informações. Através da biografia que Heber Fonseca fez sobre Caetano Veloso, este autor relaciona uma série de compactos feitos pelo cantor e compositor, inclusive de grandes autores do passado, chamadas

no livro de "reliquias sonoras em pílulas de vinil". Segundo esta lista, o compacto duplo, gravado pela Philips, que reunia as canções *Felicidade*, *Cadeira vazia*, *Esses moços(pobres moços)* e *Volta*, interpretadas por Caetano, Elis Regina, Gilberto Gil e Gal Costa, fora realizado em 1972, e não em 1974, data em que circulou. Fica a dúvida, lembrando que a canção *Volta* já havia sido lançada por Gal Costa em 1973.

FONSECA, Heber. Caetano, esse cara. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 175.

Músicas gravadas nesta fase, ainda não mencionadas: em 1960, Jamelão gravou o samba-canção *Exemplo*, pela gravadora Continental; no mesmo ano o samba foi gravado ainda por Roberto Luna e Leny Eversong, pela RGE; em 1960, *Pergunte aos meus tamancos* (feito em parceria com Alcides Gonçalves), foi regravado por "Risadinha", através da Continental; em 1960, o samba-canção *Mais um trago* (feita em parceria com Rubens Santos) foi lançado por Antônio Martins, através da Copacabana; em 1960, o samba-canção *Minha história* foi gravado por Solon Sales, pela RGE; em 1961, Léo Belico lançou o samba *Cansaço*, pela Odeon; em 1961, o samba-canção *Aquele molambo* (de autoria junto a Rubens Santos) foi lançado por Clóvis de Lima, pela RGE; em 1961, Silvio Caldas lançou o samba-canção *Homenagem*, pela RGE; em 1961, o samba *Paciência* foi gravado três vezes: por Maurici Moura, pela Chantecler, por Carlos José, através da Continental, e por Silvio Caldas, pela RGE; em 1961, Léo Belico lança o samba *Triste regresso*, pela Odeon; em 1961, Francisco Egydio reúne o repertório de Lupicínio Rodrigues em Lp, gravando pela EMI-Odeon as músicas: *Bairro de pobre, Brasa, Cadeira vazia, Esses moços, Exemplo, Maria Rosa, Nervos de aço, Nunca, Quem há de dizer, Se acaso você chegasse, Taberna e, Vingança*; em 1962, a guarânia *Contando os dias* foi gravada por Marco Antônio, através da RGE, e por Guilherme Braga, na Chantecler⁷⁹; em 1962, o samba *Não conte prá ninguém* (da parceria com Rubens Santos), foi gravado por Ana Shirley, através da Continental; em 1963, o samba-canção *Os beijos dela* foi gravado por Lúcio Alves, através da Continental⁸⁰; em 1963, Paulo Ricardo lançou o samba *Boneca de doce*, pela RGE; em 1963, Gilberto Alves lançou *Taberna*, através da Copacabana; em 1963, o bolero *Beijo fatal* (em autoria junto a Rubens Santos) foi gravado por Marco Antônio, pela Philips; em 1964, Jamelão lançou *Torre de Babel*, através da Continental⁸¹; em 1974, é lançado pela Philips um compacto duplo contendo as seguintes faixas: *Cadeira vazia* (da parceria com Alcides Gonçalves), gravada por Elis Regina⁸²; *Esses moços (pobres moços)*, gravada por Gilberto Gil; *Felicidade*, gravada por Caetano Veloso; e, *Volta*, gravada por Gal Costa; em 1974, *Nunca é* gravada por Waleska (cantora típica do samba-canção "de fossa"), na gravadora Copacabana Record; em 1974, Elis Regina gravou *Maria Rosa* (feito em parceria com Alcides Gonçalves)⁸³, num Lp antológico, o

⁷⁹ Versão p/ esta Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 17.

⁸⁰ Versão p/ esta Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 9.

⁸¹ Versão p/ esta Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 10.

⁸² Versão p/ esta Tese: Cd 2 - Os parceiros: faixa 4.

⁸³ Versão p/ esta Tese: Cd 2 - Os parceiros: faixa 3.

primeiro a partir dos arranjos de César Camargo Mariano em suas gravações, que continha entre outras músicas, *Mestre sala dos mares* e o bolero *Dois prá lá, dois prá cá*.⁸⁴

1.1.3 A permanência e recriação de Lupicínio Rodrigues no pós-74

Após a morte do compositor, multiplicaram-se as gravações de sua obra.

Continuaram os intérpretes que costumavam gravá-lo, como Jamelão, somando-se a muitos outros de tendências de interpretação e estéticas musicais as mais diversas.

Elaborei, apenas como exemplo da variedade de estilos que acompanham as gravações do repertório de Lupicínio, uma listagem apresentando os intérpretes conhecidos, que chegaram ao disco com suas músicas. Tenho certeza que tal lista não corresponde a totalidade daqueles que o gravaram, apesar do número expressivo. Encontra-se junto ao volume de Anexos desta Tese.⁸⁵

Entre as regravações que aconteceram de sua música, merece um destaque todo especial, principalmente no que se refere ao contexto da música no RS, o registro de *Amargo* (feita em parceria com Piratini), na gravação do grupo "Os Almôndegas", em 1975.⁸⁶ A releitura desta música, numa característica muito própria deste conjunto, re-introduziu a canção no contexto regional, identificada com a nova geração, impulsionada pelo *pop*, e pelo seu experimentalismo no instrumental e vocal.

Assim como *Felicidade* voltara ao cenário nacional identificada pela juventude de Caetano, *Amargo* tem efeito similar, no ano seguinte, junto ao público deste Estado. Estranhamente, o compositor voltou a ser reconhecido pela via regional, e não pelos gêneros que o tornaram famoso. Os Almôndegas, em 1977, ainda realizariam uma interpretação muito própria da canção folclórica *Velha gaita*, quando cantam em seqüência além desta canção, parte de outras canções associadas ao ideário rio-

⁸⁴ Lp "Elis", matriz: 6349121, 1974, gravadora Philips.

⁸⁵ Anexo 3, "Lista de Intérpretes".

⁸⁶ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 13.

grandense, como *Felicidade*, *Pezinho* e *Prenda minha*.⁸⁷ A associação feita pelo grupo é clara, quanto a considerar a música *Felicidade*, parte do folclore do RS, ainda que tenha autor conhecido. Pode-se perceber um fenômeno semelhante com a canção *Negrinho do pastoreio*, de Barbosa Lessa, que se confunde com a tradição folclórica, sendo muitas vezes negada-lhe a autoria. O que impressiona, é que no caso de *Negrinho do pastoreio*, o autor tinha uma identificação de resgate em direção a busca desta identidade regional, ao passo que em Lupicínio, a composição surge de maneira aleatória.⁸⁸

É importante voltar ao ano de 1974, no contexto que se segue à morte do compositor, e acompanhar as novas interpretações que aconteceram de suas músicas.

Elis Regina, acusada tantas vezes de dar as costas ao RS, lançaria neste ano *Cadeira vazia* e *Maria Rosa*, ambas da parceria de Alcides Gonçalves e Lupicínio Rodrigues.⁸⁹ O que pode parecer, a primeira vista, "bairrismo" da cantora, reflete um momento da MPB onde a valorização de antigos conceitos na forma de cantar, assim como na escolha do repertório, se reforçariam na sua interpretação emocional. Elis nunca negou a extrema admiração que tinha por Ângela Maria, intérprete que representava muito da dramaticidade do samba-canção, e gêneros a ele associados, além de utilizar toda sua extensão vocal, na interpretação das canções. Entre a forma contida de cantar, que veio generalizando-se a partir da Bossa Nova, e a maneira explosiva com que Ângela Maria e Cauby Peixoto externavam suas canções, de certa maneira, acompanhados por Elis, pode-se compreender nesta cantora, tal escolha de repertório naquele momento. Não por acaso, o mesmo disco em que é gravado *Maria Rosa*, traz o bolero *Dois prá lá, dois prá cá* (João Bosco e Aldir Blanc), que soa quase como provocação aos críticos da cantora. Não consegui precisar quando se deu a gravação de *Maria Rosa*, se antes ou depois da morte de Lupicínio Rodrigues. No caso de *Cadeira vazia*, a primeira versão vem do mesmo compacto duplo, no qual Caetano, Gil e Gal gravaram também Lupicínio.⁹⁰

⁸⁷ Versão p/ Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 6.

⁸⁸ Sobre o assunto, consultar o Anexo 2, "A canção identitária do RS no século XX".

⁸⁹ Versões gravadas p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixas 2 e 3.

⁹⁰ Ver nota 80.

Entre as intérpretes que também mantiveram Lupicínio Rodrigues atualizado, frente a gerações que não o conheceram nas gravações originais, pode-se citar Maria Bethania, ao longo de vários Lps, quando volta e meia introduzia em seu repertório uma canção do compositor. Além dela, outras cantoras, de sua geração ou posteriores, bastante conhecidas em seus bons momentos de carreira gravaram o compositor, como por exemplo, as integrantes do Quarteto em Cy, Simone, Maria Creuza, Fafá de Belém, Mariza, e, mais recentemente, Joanna.

Percebeu-se, no entanto, que a escolha de repertório, no momento quase imediato à morte do compositor, recaiu quase sempre nos mesmos sucessos, ou nas músicas mais conhecidas. Todo um conjunto de canções, ou mesmo músicas inéditas, ficou à margem deste *revival* a partir de Lupicínio, ou dos setores que mais divulgaram a música no país. Conheceu-se, então, neste processo, em torno de 30 músicas do compositor, o que já é considerado um número bastante expressivo, dadas às condições de mercado e ditames da indústria cultural em que se encontram.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar mais uma vez a importância da figura de Jamelão, quanto à façanha de divulgar muita coisa do compositor, além das fronteiras do RS, ao mesmo tempo em que revalorizava no estilo próprio do samba-canção sucessos já bem conhecidos. Também importante destacar, a atuação do parceiro de Lupi, Rubens Santos, que com menos oportunidades em gravar, também introduziu várias músicas desconhecidas da dupla, em seus discos e shows.

A memória de Lupicínio Rodrigues e sua música, seguiu também sendo resgatada pela comunidade musical de Porto Alegre, através de vários de seus expoentes. É o caso de Lourdes Rodrigues, que praticamente lançou-se como cantora profissional pelas mãos de Lupicínio Rodrigues, no programa na Rádio Farroupilha, ainda na década de 50 e que, a cada show que faz, dá um destaque todo especial ao compositor e aos autores gaúchos que interpreta, como Túlio Piva e Demosthenes Gonzalez, além de retratá-los em seu Cd. Também a cantora Zilá Machado, que na década de 80 gravou todo um Lp com suas canções; ou mesmo Naura Elisa, que em seu recente Cd gravou uma música inédita do compositor, a ela destinada há bastante tempo, *Minha cidade*. Lupicínio foi lembrado também pelo amigo e acompanhante ao violão, Darcy Alves, na gravação que fez; assim como, o Clube do Choro, que na tradição seresteira que carrega, não poderia deixar de gravar o compositor. É

importante lembrar ainda, especialmente pela diferença de gerações entre seus representantes e a boemia de Lupicínio, o registro deixado pela Cooperativa de Músicos de Porto Alegre - COOMPOR -, no Lp que realizou em 1989, em consonância com o show que percorreu o RS naquele ano; oportunizou a gerações mais novas no Estado, conhecer um pouco mais sobre o compositor, já que também trazia em seu repertório outras canções além daquelas já "repisadas" pela mídia nacional.⁹¹

Finalizando, chamaria a atenção mais uma vez, a grande diversidade de estilos de interpretação que acompanharam as regravações de Lupicínio Rodrigues da década de 90 em diante, principalmente. Intérpretes das mais diversas tendências tem se valido de sua música, recriando-a a sua maneira, reinventando o próprio compositor infindáveis vezes. Releituras como as da gaúcha Adriana Calcanhoto, Arrigo Barnabé, Jards Macalé, Tetê Espíndola, entre outros, ao mesmo tempo em que provocam o estranhamento naqueles que se identificam com o samba-canção, ou interpretações mais tradicionais na música popular, demonstram em contrapartida a força da canção de Lupicínio Rodrigues. Seja pela letra, pela harmonia ou melodia, o fato é que este compositor continua sendo muito gravado, e sua música expressa e recria a cada dia nosso imaginário regional e nacional.

Reporto-me, novamente, ao Anexo que acompanha este trabalho, como indicativo e amostragem das diversas tendências associadas à música de Lupicínio Rodrigues, especialmente na relação cronológica das gravações, a partir de 1974. Também, como forma de exemplificar a constante recriação que é feita de sua obra, incluí os Cds que acompanham este trabalho. Destinam-se a ser uma variada amostragem, quanto a versões de uma mesma canção, e também entre os diferentes temas e tendências com os quais Lupicínio expressou-se, as muitas leituras que se fizeram sobre estas músicas, diversificando-se arranjos, alterando-se timbres e, em algumas vezes, o gênero em que foram compostas.

Os Cds encontram-se agrupados, segundo os objetivos deste trabalho, em quatro grandes conjuntos de faixas, utilizando-se como critérios:

⁹¹ As gravações, Lps e Cds aqui mencionados constam da relação da discografia consultada, junto da referência as Fontes de Pesquisa.

Primeiro Cd: As três canções: inclui 19 faixas, a partir de três músicas escolhidas do repertório do compositor - *Felicidade, Vingança e Se acaso você chegasse* -, que serão alvo desta análise, no 2º Capítulo da Tese. Destacam as características essenciais na maneira de criação de Lupicínio Rodrigues, junto aos processos de reinterpretação que passam a cada nova gravação (novo registro).

Segundo Cd: Os parceiros: inclui 13 faixas, contendo músicas da parceria de Lupicínio Rodrigues junto a Alcides Gonçalves e Rubens Santos, destacados por este trabalho como os parceiros mais representativos frente ao conjunto de sua obra. Além das músicas em parceria, destaco também a produção individual e o estilo diferenciado de cada um dos parceiros escolhidos. Alvo de análise no 3º Capítulo desta Tese.

Terceiro Cd: Multiplicidade de estilos : inclui 21 faixas, demonstrando a variabilidade de gêneros com que Lupicínio expressou-se, como marchas e sambas carnavalescos, sambas-canção e músicas regionalistas. Além dos gêneros citados, procura demonstrar como o compositor ocupou-se das diversas temáticas, assim como de percepções diferenciadas, a cada momento de criação destacado, como o aspecto biográfico e memorialista que carregam, as imagens poéticas de que se vale (junto às imagens sonoras de cada gravação), o aspecto regional das canções, entre letra, gênero e arranjos de uma ou mais versões, a troca de gênero musical a que está sujeita a música do compositor, nas gravações, como mostra do processo freqüente e extremo de recriação.

Quarto Cd: Sambas: inclui 15 faixas, demonstrando o contraste entre o samba alegre, carnavalesco em oposição ao samba-canção abolerado, dando uma idéia da rica produção e da dimensão assumida por Lupicínio Rodrigues onde mais se destacou frente à história da música popular brasileira. O terceiro e quarto cds, além de algumas faixas do segundo, serão alvo de uma análise mais detalhada no 4º e 5º Capítulos desta Tese.

Quanto ao critério na escolha das músicas gravadas que integram este trabalho, tive a preocupação primeira em demonstrar, na trajetória do compositor frente à história da música brasileira, os momentos destacados de sua produção, através de canções "ícones", junto aos intérpretes mais representativos, como maneira de situar sua atuação

neste percurso. Num segundo momento, procurei sempre que possível, incluir a gravação de intérpretes gaúchos frente ao seu trabalho, dando a conhecer a expressão de uma dicção local, comum a Lupicínio Rodrigues, parte de seu entorno musical. Através da dimensão regional destas interpretações tive a intenção de colocá-las em contraste com as recriações nacionais, buscando rediscutir tais dimensões, a partir da expressão musical.

1.2 Capítulo 2 - A canção de Lupicínio Rodrigues enquanto documento histórico

Este capítulo pretende demonstrar em que medida a música pode vir a ser considerada um documento histórico, através da produção musical de Lupicínio Rodrigues.

Partindo inicialmente de análises da área musical, chegou-se a afirmação que este compositor expressava-se através da "canção". Procurando definir o termo, o *Dicionário de Música*¹ assim o apresenta:

"Peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples. As canções são comuns a todas as culturas através dos tempos. (...)".

O enunciado indica, então que, a *canção* é uma peça musical feita para ser cantada, que não implica em uma demasiada especialização musical, podendo ser criada e executada de forma simples e, que é um instrumento de expressão utilizado por todas as culturas ao longo da história. Contrariando, então, uma noção de senso comum, a canção não é qualquer música ou melodia, mas existe acompanhada sempre do canto, e portanto, da *palavra cantada*, que revela a fala.

Desta premissa parte o musicólogo Luiz Tatit ao dedicar-se ao estudo da canção em diversos textos produzidos, formulando e precisando ainda mais o significado do termo, ao criar o conceito de *fala cantada*. Este autor aponta para a indissociabilidade

¹ Dicionário de Música. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, pp.63 e 64.

entre letra e melodia na canção; na falta de uma ou outra se descaracteriza a canção como tal.²

Aprofundando um pouco mais esta perspectiva de análise, pode-se destacar a posição assumida pelo historiador e regente Arnaldo Contier, que reclama para os estudos históricos uma maior preocupação com a música, inclusive no sentido de que os pesquisadores encontrem-se melhor instrumentalizados ao tratar com tal fonte documental e sua temática. Segundo Contier, existe uma desconsideração dos historiadores pelo objeto sonoro, na medida em que muitas das análises que tratam sobre o tema, ou valem-se da música como apoio documental, ou acabam por citar e trabalhar apenas sobre a letra das canções.³

Em apoio a tal ponto de vista, pode-se acrescentar as análises de Marcos Napolitano que evidenciam uma grande preocupação com o entorno no qual emerge o produto musical, interagindo formas de interpretação sobre a produção musical, quando se remetem as condições de seu surgimento e reprodução, junto à preocupação com o universo de criação de sentido e interpretação, ao valer-se também de uma forma de escuta que objetiva os parâmetros musicais e poéticos que a envolvem.⁴

O que se quer colocar nesta rápida digressão sobre os estudos da, ou na, música, pelos historiadores, é que aos poucos vem acontecendo uma aproximação de fronteira entre as duas áreas. Cada vez mais se evidencia a necessidade de uma abordagem interdisciplinar, ou até transdisciplinar, capaz de dar conta do arcabouço teórico-metodológico necessário ao se tratar do tema. Para os historiadores, a música foi durante muito tempo uma temática de campo alheio, onde uma formação mais

² Luiz Tatit tem muitos textos e livros sobre o assunto, mas mais especificamente, ao desenvolver o conceito de *fala cantada*, pode ser citado o livro O Cancionista: Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Edit. da USP, 1996.

³ Arnaldo Contier aborda estes aspectos ao longo de diversos textos, mas destaca-os, mais detidamente, no artigo "Música e História". In: Revista de História/USP. São Paulo, n.119, Julho-Dezembro, 1985-88.

⁴ Com relação aos textos deste autor, que se referem a estas questões, cito especialmente: NAPOLITANO, Marcos. História & Música - história cultural da música popular. Belo Horizonte, Edit. Autêntica, 2002.

_____. Pretexto, texto e contexto na análise da canção In: SILVA, Francisco C. T. (Org.) História e Imagem. Rio de

Janeiro, Programa de História Social /UFRJ/ 1988, p. 199/206.

_____. "Seguindo a canção": Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira

(1959-1969). Tese de Doutorado, Programa de História Social da FFLCH/USP, 1998.

especializada era tida como condição para estabelecer-se o estudo. Algum avanço verificou-se quando a aproximação das áreas envolveu os pressupostos teóricos da chamada "história social da música", através dos quais era imperativo ater-se ao contexto de surgimento de determinada forma de expressão musical, ou mesmo de um compositor considerado inovador, para compreender em que condições dadas puderam emergir. A idéia de um contexto, de condições históricas precisas, que levassem uma sociedade a fazer música de determinada maneira, de certa forma, concedia ao historiador a possibilidade de fazer uso de seus conceitos ao referir-se à atividade artística.

Tão importante quanto ter acesso à temática musical, é o fato de reconhecer na música um documento histórico. E, mais específico ainda, reconhecer na canção tal documento, na medida em que faz uso da palavra, junto dos significados que surgem na melodia, simultaneamente. A canção, de certa maneira, concilia o historiador com a tradição oral, visto que se apresenta, como herdeira desta, associada ao desenvolvimento tecnológico que a possibilita. Para uma disciplina que durante muito tempo apoiou-se na palavra escrita como maneira de expressar-se, mas também de embasar-se em sua argumentação, a canção abre todo um leque de possibilidades na maneira de observar e interpretar a história, especialmente no que se refere a investigação de sensibilidades e imaginários coletivos.

A constituição da música enquanto objeto de pesquisa é um problema que se coloca a todas as disciplinas, e não somente à história. José Miguel Wisnik aponta para tal indefinição ao referir-se a esta questão:

“(...) Há mais essa peculiaridade que interessa ao entendimento dos sentidos culturais do som: ele é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição de desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons

*organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado.(...)“*⁵

Tal abordagem acerca da indefinição do som enquanto objeto veio a ser abordada de uma outra perspectiva por Ruben Oliven, num pequeno texto-comentário acerca da Conferência do Prof. Jorge A . González. Partindo de campos de estudos diferentes, Wisnik na música e Oliven na antropologia, chegam a conclusões semelhantes quanto a supostos rigorismos e objetividade científicos, na maioria das vezes, inatingíveis. O comentário de Oliven apresenta a associação, existente como uma crença, onde se misturam o academicismo e o senso comum, ao relacionar o sentido da visão com a objetividade, o desenvolvimento tecnológico, a comprobabilidade. Em contrapartida, a audição estaria vinculada ao inconsciente e seus efeitos, sugeridos pela entonação no mundo da oralidade, ou da frequência e intensidade no universo dos sons. Desdobrando tal sorte de argumentação, o campo da visão, enquanto garantia de objetividade, remeteria ao mundo da escrita; o campo da audição, em contrapartida, a oralidade, e supostamente aos atrasos de um mundo sem a escrita. O texto finaliza apontando a falácia de tais posições, na medida em que é praticamente impossível dissociar-se as imagens constituídas entre visuais e auditivas, pois claramente se interpenetram, ainda que não se perceba num primeiro momento. Declara o autor:

"Existe uma oralidade moderna. Vivemos numa época que é pós-escritural e que é dominada fundamentalmente por diferentes tipos de imagens. Estas são quase sempre também sonoras. Do mesmo modo que a literatura de cordel é falada por aqueles que sabem ler para os analfabetos e como tal se constitui uma escrita para ser falada, o cinema, a televisão são inconcebíveis sem o som que os acompanha. A modernidade não substitui a oralidade. Ela a recria em outro patamar, fazendo como que conviva com o escrito.” ·

As conclusões a que chegam tais autores, remetem ao início deste texto, ao tratamento dispensado a canção enquanto fonte documental, e da condição de indissociabilidade da mesma enquanto forma de expressão definida pela interpenetração de letra e melodia, determinando a maneira como venha a ser interpretada a partir desse fato.

Apesar da evidente importância do registro sonoro como documentos da história do século XX, poucos são os trabalhos historiográficos que se dedicam ao assunto, se

⁵ WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.28

comparados ao montante da produção neste campo envolvendo outras abordagens. A predominância da fonte escrita como suporte à pesquisa histórica é aparente, apesar da multiplicidade nas formas de registro que apresentou a história deste século.

Os registros de gravação, ainda que tenham começado em momento anterior, popularizaram-se ao longo do século XX, especialmente a partir do cinema e da música, frente ao desenvolvimento de um grande público, alvo dos interesses da crescente indústria cultural.

O enfoque que abordo aqui, restringe-se ao universo da canção, e do registro sonoro da mesma.

Diferenciando-se, enquanto tradição, da música erudita, a canção vincula-se a uma esfera do passado associada à prática da oralidade, enquanto forma de representação de mundo. Relaciona-se com as formas de comunicação que remontam a tradições da Antigüidade e da Idade Média, quando o relato e a transmissão da experiência vivida acontecia quase que exclusivamente pela fala (e neste caso acompanhada do canto), em sociedades onde a grafia era prática de poucos, assim como a leitura.⁶

As primeiras formas de registro da música aconteceram a partir de uma maior especialização nesta prática, quando ao som dos instrumentos foi associada uma forma de grafia, conhecida por "notação musical". As escalas e seqüências de notas correspondentes as mesmas eram graficamente representadas no papel, a exemplo do que já acontecia com a escrita e a identificação dos alfabetos e linguagens verbais.

Dada a crescente racionalização deste processo, que se autonomizou cada vez mais, ocorreu o distanciamento entre aqueles que dominavam tal forma de escrita e leitura e os que a desconheciam, como o ocorrido também na literatura. A importância do surgimento da notação musical na história é destacada por Max Weber, ao considerá-lo um dos primeiros elementos da Racionalização Ocidental. Outro destacado processo

⁶ Sobre o mundo da oralidade e sua expressão na história, importantíssimos os textos de Paul; Zumthor. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A 'literatura' medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. _____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

de racionalização teria acontecido com o desenvolvimento da literatura, como tão bem nos demonstra Roger Chartier em seus diversos escritos a respeito de sua construção histórica. É impressionante constatar como tais análises convergem, quanto a se imaginar a formação de um público leitor, segundo a ótica de Chartier, ao destacar o desenvolvimento da indústria do livro; no que pode ser relacionado, em contrapartida, salvo as diferenças de contexto e cronologia, a formação de um público ouvinte, na construção de uma nova oralidade, a partir da indústria fonográfica. Um estudo mais apurado talvez pudesse levantar tais semelhanças, assim como sua concomitância ao longo do tempo.⁷

A importância que tem a notação musical como primeira forma de registro das manifestações musicais, expressa toda uma nova divisão na sociedade, quanto a sua compreensão de mundo, comparativamente ao que aconteceu com a alfabetização na literatura. De certa forma, os sistemas de gravação de som, e posteriormente os audiovisuais devolvem aos não alfabetizados nos dois campos - literário e musical - , uma nova possibilidade de compreensão e manifestação, a que estavam restritos por não conhecer tais linguagens, ainda que não seja aquela do meio mais especializado ou escolarizado. Apesar de, nesta forma de registro, ocorrer também à inserção das letras das músicas, no caso das peças feitas para o canto, estabeleceu-se com o passar do tempo um grande hiato entre as formas e manifestações musicais. Aos analfabetos, seja pela escrita da notação musical ou alfabética, reservou-se cada vez mais a esfera da oralidade, nesta compreensão e representação de mundo. E, à medida que o processo de alfabetização escolar desenvolveu-se, construindo um mundo de leitores, a tradição da oralidade se manteve.

A associação existente entre oralidade e cultura popular fez-se cada vez mais presente, e na ausência da formulação escrita, desempenhando um importante papel enquanto transmissora dos valores e visão de mundo daqueles grupos pouco afeitos a incipiente , e não hegemônica, sociedade alfabetizada. O desenvolvimento dos sistemas de gravação, especialmente no início do século XX, proporcionou revelar uma boa parte

⁷ Sobre este aspecto consultar : WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edit. da USP, 1995; e, CHARTIER, Roger. Práticas da leitura.(org.) São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

deste mundo, que até então escapava dos registros enquanto componente da história cultural.

A expansão tecnológica aliada ao momento de desencanto que se verificou ao final da Primeira Guerra Mundial, podem ser apontados como uma conjuntura propícia ao surgimento das teorizações acerca da nascente indústria cultural e a produção artística a ela confrontada. Considerando a produção musical, destaca-se entre os teóricos desta problemática, a figura de Theodor Adorno. Ocupando-se dos efeitos quanto ao que considerava a "industrialização da arte", em reflexões que se iniciaram nas décadas de 20 e 30, (ainda que melhor definida entre 30 e 40), justamente o período de emergência dos sistemas de gravação e difusão da música, e da imagem associada ao som, protagonizados pelo cinema, Adorno conduzirá em seus textos uma dura crítica a tais exemplos de produtos culturais. Tal embasamento teórico viria a se fundamentar ainda mais, a partir do texto famoso "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de 1935, de autoria do não menos célebre, Walter Benjamin.

O questionamento trazido à baila dizia respeito as modificações ocorridas a partir do surgimento de novos produtos de cultura, associada a uma produção em larga escala, que tinha por objetivo a ampliação constante de consumo. Por um lado, Benjamin destacava a perda da aura da obra de arte, e a banalização da experiência estética em decorrência da multiplicação destas obras, visto que surgiriam como indissociadas da original (ou autêntica). Já Adorno, apontava para a utilização feita desta forma de produção artística, massificada, desprovida de uma maior reflexão da parte de quem a produz e de quem a "consome", apontando a uma conclusão comum. Mais do que a "perda" da experiência artística denunciada, destacava o aspecto ideológico na manipulação deste público consumidor, a quem era negada a autenticidade e originalidade da produção artística, e o desempenho de sua função primordial de liberdade e consciência, sujeitando-o a ser "massa" de manobra, "alienando-o".

A crítica dos teóricos da chamada "indústria cultural" ainda que dirigida à situação da arte e política da Alemanha no período de ascensão do nazismo e da utilização ideológica, feita na defesa de tais ideais através do rádio e do cinema, atingia também a desenvolvida industrial de entretenimento impulsionada pelos Estados

Unidos, através da popularização de filmes e discos. Trazendo esta discussão a conjuntura brasileira, continuava sendo bastante adequada quanto a caracterizar determinados fenômenos da vida cultural do país, naquele contexto. A constatação quanto à rápida disseminação do rádio e da indústria fonográfica, por vezes apoiada e muito utilizada na ascensão do regime totalitário no país, representado pela Era Vargas, originou um grande número de trabalhos acadêmicos apoiado em tais teses. O desenvolvimento de uma corrente de pensamento crítico no país, acerca dos efeitos ora destacados quanto ao processo de desenvolvimento da indústria cultural, e especialmente de difusão da música no Brasil, teria também uma fundamental contribuição, ainda que não partilhando das mesmas convicções teóricas já destacadas, na figura de Mário de Andrade.

Apoiado pela ideologia nacionalista, que embasou o Movimento Modernista como conjunto, Mario de Andrade percebia como era nociva a influência estrangeira na formação musical brasileira, de onde pode deduzir-se que não via com muita simpatia a entrada massiva de produtos culturais internacionalizados pelo sistema capitalista, além do excessivo peso de elementos externos a cultura brasileira na música já existente, como no caso da influência do *bel canto*, italiano, por exemplo. A denúncia quanto a uma imitação dos modelos europeus, vinha acompanhada de todo um projeto de descoberta de uma música autêntica, construída pelos compositores nacionais, cujos elementos constitutivos deveriam ser buscados no "povo". A pesquisa folclórica, que induzida e protagonizada por Mário de Andrade, embasou grande parte deste projeto, na medida em que identificava na música recolhida a "alma" do povo que a criara. Num processo quase circular, os elementos folclóricos recolhidos, representando esta nação ainda inconsciente, seriam reconstruídos pelos artistas e compositores, e através da criação artística, retornariam ao mesmo povo, como construção e representação desta identidade brasileira. Desta maneira compreende-se a oposição com que se dirigia, com poucas exceções, a música popular urbana, na medida em que a identificava como contaminada pela influência externa, assim como pelo caráter consumista e utilitário que reconhecia em sua comercialização. A música "popularesca" como Mario de Andrade a teria chamado, não representaria esta "alma nacional", apesar do esforço despendido pelo Estado Novo e seus desdobramentos, em legitimá-la como tal.

Partindo de uma série de premissas utilizadas por Mario de Andrade, na crítica da canção popular urbana, Almirante e Lucio Rangel serão protagonistas de uma nova onda folclorista justamente a partir desta forma de produção. Apropriando-se do que seria uma perspectiva muito próxima a sua idéia de pesquisa destes elementos folclóricos, Almirante buscará legitimar a canção popular urbana, da chamada Era de Ouro da rádio, numa tentativa de resgate e instituição de memória de toda uma geração musical consagrada, que experimentava o esquecimento. Apesar da ironia que tal situação possa expressar, o movimento de reconstituição da memória musical por Almirante seria também um paradoxo para uma outra geração, muito mais jovem, que integrou a Tropicália. Num processo de releitura acerca da cultura musical brasileira, apoiando-se em muitos aspectos na experiência antropofágica e na reedição de vários dos ideais modernistas, os tropicalistas reabriram o espaço para antigas canções, ao mesmo tempo em que as recriavam e "deglutiam" junto aos diversos elementos do cosmopolitismo de que também estavam impregnados.⁸

Os estudos que neste período ocuparam-se da música popular brasileira reservaram um grande espaço a trajetória destas correntes de pensamento, reconhecendo nelas ainda o mérito como vias de análise e interpretação. Apesar do questionamento quanto ao paradigma marxista e a suposta crise neste sistema de pensamento, conceitos como ideologia ainda são bastante representativos quanto a considerar a ação dos grupos envolvidos na atuação da indústria cultural. O que aparentemente seria motivo de exclusão, reaparece em muitos trabalhos atuais, associados a orientações teóricas ocupadas em identificar uma história das sensibilidades, das representações, ou das construções identitárias. Análises que muitas vezes priorizam as diversas linguagens que integram o universo musical, identificando seus signos, seus elementos constitutivos, acabam por desenvolver-se ainda apoiadas pela orientação teórica crítica quanto à interpretação dos efeitos produzidos pela indústria cultural. São trabalhos que se desenvolvem retomando tal dimensão teórico-metodológica, ampliando-a, ao inserí-la numa perspectiva de novas abordagens, na busca de outros elementos de análise, gerados pela atuação interdisciplinar, que caracteriza esta área.

⁸ Sobre este aspecto ver especialmente o 3º capítulo, "Trincheiras da alegria", onde a autora destaca os estudos sobre Oswald de Andrade por Haroldo de Campos, junto às aproximações com o Tropicalismo, In: SANTAELLA, Lúcia. Convergências: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986, pp.89-130.

1.2.1 A canção gravada

O desenvolvimento da indústria cultural proporcionou a música uma significativa ampliação quanto as formas de registro, fosse pela escrita ou gravação sonora, além de ampliar sua divulgação. No caso da música erudita, especializada, abriu-se a possibilidade de que fosse documentada além da escrita em partitura, ou notação musical. Em se tratando da canção popular, foi bem mais do que isso.

Devido exatamente ao seu caráter "popular", oral, afastado dos meios formais de conhecimento musical, a canção encontrava-se fora da esfera da chamada "alta" cultura, e portanto, alheia aos códigos de acesso e registro de suas manifestações. Sem falar que, dependendo do formato em que esta canção existia, a escrita musical pouco dava conta de tal registro, visto as diferenças existentes entre a música erudita e a popular. Acrescentando que, mesmo no caso da música erudita, a notação musical também não era capaz de apreender e descrever, na totalidade, todas as implicações que o som emitido demandava. Antes do surgimento dos sistemas de gravação, restava ao cancionista valer-se dos préstimos de alguém já alfabetizado na música para poder registrar suas canções, o que implicava inclusive num segundo processo, e em sua recriação.

O aparecimento do cinema falado, das gravadoras e do rádio redimensionou a percepção existente sobre o som. O aperfeiçoamento de todas estas atividades numa velocidade surpreendente, qualificou de tal maneira seu produto final, que deu a "voz" um destaque pouco percebido.⁹

Entre a cultura letrada e a iletrada que se estabelecera, entendida muitas vezes entre sua correspondência culta e popular, atravessou-se novamente a questão da oralidade, mediada pela já atuante indústria cultural. As sensibilidades destes mundos,

⁹ Especificamente sobre a importância adquirida pela "voz" frente a este contexto, destaco o excelente trabalho de Heloísa de Araújo Duarte Valente. A autora ocupa-se em redimensionar sua importância e performance, em meio à contextualização de uma nova realidade musical, frente à modificação nas sensibilidades quanto às maneiras de ouvir e perceber o mundo através dos sons, contrapostas às novas estéticas originaram-se especialmente a partir da "modernização" e das novas tecnologias percebidas ao longo do século XX.

aparentemente tão isolados, aproximavam-se cada vez mais, ante o desenvolvimento desta indústria de comunicação, o que vinha ao encontro das críticas que já pesavam sobre ela, quanto a seu poder de homogeneização cultural. Informações e conhecimento ajustavam-se através destes veículos, ainda que fossem compreendidos de maneira diferenciada. É então que se pode falar desta "nova oralidade", a partir da expansão das emissoras de rádio, gravadoras e editoras, criando um público ouvinte, de diferentes condições culturais e econômicas, envolvidas por visões de mundo comuns, difundidas por tais entidades. Apesar do tanto que se criticara sobre a restrição da dimensão estética por tais inovações tecnológicas, deixava a mostra o surgimento de um outro tipo de sociabilidade. A crescente concentração urbana e o esvaziamento de todo um conjunto de valores, associados à vida mais simples e regrada de locais menos povoados, encontravam no mundo do cinema, na programação das emissoras de rádio, nas canções populares, todo um novo referencial imaginário de sustentação desta realidade contemporânea.

Paul Zumthor incluiu também este momento como parte de sua compreensão acerca da dimensão ocupada pela oralidade na história. Este autor estabeleceu diferentes níveis quanto as suas formas de existência e expressão ao longo da história, e de maneira gradativa os apresenta: 1) "oralidade primária" , definida como aquela em que não existe praticamente nenhum vínculo com a escrita; 2) "oralidade secundária", tendo a escrita como precedente, mas sobreposta pela recomposição da oralidade; 3) "oralidade mista", quando a oralidade coexiste com a prática da escrita, mas os efeitos desta são diminutos em relação ao contexto; e, 4) "oralidade mediatizada", quando a oralidade acontece a partir, justamente, do desenvolvimento técnico, pelo rádio, televisão, discos, entre outros meios.¹⁰

A maneira como este autor se refere a "oralidade mediatizada" pode ser facilmente associada ao que é percebido como um fenômeno mundial, a partir das primeiras décadas do século XX, e seu desenvolvimento posterior. Tais circunstâncias podem ser percebidas numa relação direta com o desenvolvimento de outros processos já desencadeados como o aumento da concentração urbana nos grandes centros, em

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo, Edit. Annablume, 1999.

contraste com a diminuição progressiva das populações rurais. A "metropolização" que conhecemos também como característica deste século, tem outros efeitos além do aumento desproporcional destas cidades.

Nicolau Sevcenko faz referência a uma nova representação de mundo, típica dos grandes centros urbanos do país que se avolumavam a medida que o século se adentrava, destacando entre seus elementos a crescente individualização como desdobramento dos princípios burgueses e da nova ótica consumista que se instalava. Entre os muitos exemplos que desenvolveu, apontou para a reconstrução da relação amorosa, em tais bases individualistas, e como desdobramento desta forma de amor o aparecimento de um tipo de música que redimensionou o impacto emocional, repetindo-o a cada nova audição. Sobre este "amor / bem de consumo" declara:

"(...) o par amoroso não realiza seu destino ficcional inserido numa sociedade, mas voltados um para outro e ambos investindo contra a sociedade que lhes é hostil. Paradoxalmente portanto, o amor se torna um fermento anti-social. (...) Outro dos efeitos que essa construção ficcional tem é o de compor o casal como uma unidade básica de percepção do mundo ao seu redor, como se eles conformassem uma única individualidade bipolarizada. O casal se torna assim o único esteio solidário num meio que não se constitui mais numa sociedade propriamente, mas muito mais numa miríade de individualidades em competição agressiva e constante. Isso poderia ser assustador e fonte de angústia, mas hélas!, eles dançam, cantam, sapateiam, se abraçam, pulam, flutuam no ar e os problemas se desvanecem. O público assiste, chora, ri, sapateia discretamente no assoalho do cinema, canta junto, depois sai, compra o disco e ouve aquela música mais milhares de vezes. (...) No limite, o esteio da felicidade em vida é a realização amorosa.(...) Encontrar um interlocutor para as ansiedades, inseguranças e fantasias individuais se torna um valor de mercado." ¹¹

Ao registro das imagens sonoras, somou-se a disseminação de imagens visuais, através do cada vez mais freqüente uso da fotografia, do cinema, como um desdobramento da mesma, e da tevê como a particularização crescente deste processo, trazendo o mundo todo para dentro de cada casa.

A canção, que sobreviveu enquanto herdeira da tradição da oralidade, foi um componente muito importante na formação desta "nova oralidade" ou "oralidade

¹⁰ Citado por VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo, Edit. Annablume, 1999, p. 120-21.

mediatizada". Através dela pode-se inclusive imaginar o surgimento de uma nova forma de "narrativa", na medida em que ela apóia-se justamente nesta relação de identificação e de compreensão entre o interlocutor e o ouvinte, recriando-se a cada nova audição. Benjamin ao identificar, como indício da morte da narrativa, o surgimento do romance, em "O narrador", texto de 1936, aponta para a dimensão individual, e ao isolamento que tal prática e representação de mundo carrega. A associação que faz entre a figura do cronista e do narrador, ao dissertar sobre o processo de compreensão que implica a narrativa, quanto à ausência de maiores explicações no que é dito, visto que compartilham de uma experiência comum, lembra em muito a imagem do cancionista quanto se expressar enquanto parte da tradição oral. A descrição que faz acerca da experiência compartilhada pelo ato do narrador, pode ser associada ao gesto do cancionista:

*"A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos distinguem histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos."*¹²

Tal é a gama de semantizações e outros significados dos quais a canção é portadora, que ela acaba por destacar elementos comuns, entre o coletivo e o individual, na medida em que se dirige a cada pessoa, provocando assim a deflagração da reação emocional, na qual está inserida. Nesse caso, procurando destacar o universo da recepção a que a canção remete, chamo a atenção para a observação de critérios de escuta em sua análise.

Destacando a dimensão polissêmica na produção e escuta da canção, passo a apresentar uma série de parâmetros quanto a sua percepção, sistematizados por Marcos Napolitano, no artigo "Pretexto, texto e contexto na análise da canção".¹³ O autor estabelece como características gerais do chamado "texto-canção" as diferentes linguagens que o compõem, entre música e poesia; tendo em vista sempre o fato de também se tratar de um "artefato cultural". Partindo de uma abordagem interdisciplinar,

¹¹ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: História da vida privada no Brasil, vol. 3 (Coordenador Geral da Coleção: Fernando Novais; Organizador do volume: Nicolau Sevcenko), São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.607-8.

¹² BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol.1, São Paulo: Brasiliense, 1987, p.198.

justapõe as duas linguagens ao analisar a canção, procurando compreender como a mensagem verbal se estrutura com a mensagem poético-musical, avaliando o impacto que resulta daí. Destaca, neste caso, os parâmetros poéticos - letra - , e, os parâmetros musicais - música - .

Como parâmetros poéticos a serem observados, percebidos e destacados pelo professor/pesquisador, aponta: 1) mote: tema geral da canção; 2) identificação do "eu poético" e seus possíveis interlocutores: quem está falando e a quem se dirige; 3) desenvolvimento; 4) forma; 5) ocorrência de figuras e gêneros literários; e, 6) ocorrência de intertextualidade. Os parâmetros musicais, por sua vez, são: 1) melodia; 2) arranjo; 3) andamento; 4) entonação; 5) gênero musical; e, 6) ocorrência de intertextualidade. Estes parâmetros serão observados em maior ou menor medida, ao longo das canções analisadas. Não representam etapas ou requisitos obrigatórios a serem preenchidos em todos os casos, mas apóiam as observações feitas.

Além de buscar compreender a canção a partir de sua escuta e percepção, considero também de fundamental importância, ressaltar a vinculação ao contexto histórico em que se apresenta.

Lupicínio Rodrigues foi tradicionalmente um compositor de sambas, apesar de também ter composto outros gêneros musicais. Fazia um tipo de música, como um gênero associado ao meio urbano, de temática amorosa e que, acadêmica e comercialmente, acabou sendo designada como "canção de três minutos". Assim a define Celso Loureiro Chaves:

"A música urbana tem uma manifestação principal que a define: a canção de três minutos, geralmente baseada numa estrutura melódica e harmônica que se estende por um número limitado de compassos sempre arranjados em múltiplos de quatro. A canção de três minutos não é invenção destes últimos cem anos. Mas foi dentro deles que ela se aperfeiçoou para se tornar uma manifestação social e cultural pervasiva. Uma das duas características mais notáveis da canção de três minutos é que, se tudo nela for alterado, menos a melodia, ela ainda permanecerá íntegra e reconhecível. A outra característica notável é que na canção de três minutos está pressuposto o casamento indissolúvel de letra e melodia. Assim, nem a melodia pode ser analisada apenas como música e nem a

¹³ NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco C.T. (Org.) História e Imagem. Rio de Janeiro, Programa de História Social /UFRJ/1988, pp.199/206.

letra pode ser analisada como poesia. Esse casamento de melodia e letra ultrapassa a temática específica de determinada canção: ela desvela a própria cultura que contextualiza a canção e que, enfim, a originou."¹⁴

A definição do espaço de tempo que se reserva à canção, enquanto forma de criação artística e musical, expressa bem a lógica comercial que se estabeleceu na produção cultural associada aos veículos de comunicação. Neste mesmo artigo, o autor destacava a evidente vinculação que existe entre o surgimento da canção norte-americana e a brasileira, entre Gershwin e Noel Rosa, explicitando a interação entre a forma com que se apresentam, especialmente voltadas ao mercado cultural em expansão.

Os três minutos, ou "em torno de", passaram a ser a medida ideal no espaço reservado à canção nas rádios e gravadoras. Não poderia ser demasiado longa, na medida que ocuparia muito tempo no espaço da programação, visto que esta se alternava aos reclames publicitários, que viriam a sustentar as emissoras. Aliado ao fato de que uma maior extensão em sua criação e execução demandava um maior esforço de seus profissionais, entre arranjo e interpretação, e conseqüentemente um maior custo em sua produção. Ao mesmo, não poderia ser muito curta, devendo ter duração suficiente a que o compositor pudesse apresentar e desenvolver o tema de forma satisfatória, de preferência repetindo-o ao menos uma vez, cumprindo também um objetivo de "fixação" acerca da melodia e da letra que se apresentava, afim de que fosse lembrada, reconhecida. Era necessário que pudesse ser lembrada, associada a circunstâncias deste imaginário coletivo, afim de que pudesse ser objeto de consumo. A relação mimética que se estabeleceu entre o ouvinte e o ato de recepção da canção criaria as bases para a expansão deste mercado musical.

Não é à toa que as gravações destas canções, ao menos até a década de 50, seguem um determinado padrão, quando introduzem o tema, pelos instrumentos, desenvolvendo-o na voz do intérprete, repetindo-o através do instrumental, quando a melodia e harmonia são destacadas novamente pelos instrumentos, retornando-se ao cantor, que a finaliza.

¹⁴ CHAVES, Celso Loureiro. Noel Rosa no botequim com Gershwin. In: Segundo Caderno/ Cultura/ Zero Hora, 16/Dez./2000, p.6.

Observando ainda que o surgimento de determinada canção nesta dimensão histórica, de tempo e espaço, reservava-se não apenas a sua criação, pela ação do compositor, como aos processos de recriação que comportava, a partir de sua execução pelos primeiros intérpretes, e circunstâncias de gravações e regravações. Em função disso, evidencia-se a necessidade de uma melhor definição e identificação no registro das canções gravadas, inclusive quanto a localização das datas de gravação, visto as inúmeras variáveis que se somam a composição original.

Entre as informações que considero adequadas a localização e registro das canções analisadas, destaco: a) a referência da editora, quando é listada a autoria da música através da letra e, também mas nem sempre, da partitura, grafando a melodia; e, b) o registro pela gravadora, quando a gravação recebe um número - denominado de *matriz* - , e ainda, preferencialmente, através do selo em que está acontecendo, junto ao número do disco que a contém; c) a duração da gravação.

Justifico, desta maneira, a preocupação com o demonstrativo no registro das canções de Lupicínio Rodrigues, sintetizada no grande volume em anexo, que acompanha esta Tese, visto terem sido muito regravadas, de maneira a não se confundir as versões. Os quadros de referência das canções, presentes no Anexo 2, nesta Tese, destinam-se a demonstrar o quanto tal conjunto de músicas foi criado e recriado, assim como, apontar para a mais adequada identificação da versão de que se está falando. Como exemplo das informações obtidas quanto à coleta e registro das canções localizadas neste trabalho, cito o "Quadro Total das Músicas de Lupicínio Rodrigues", que apresenta a totalidade das canções de autoria reconhecida, ou presumida, do compositor, entre músicas gravadas e inéditas, e que fornece como dados: a) título da música (e suas variações); b) gênero em que foi gravada (alteram-se os gêneros em algumas canções, diferenciando-se da composição original, mas que se mantém a autoria por preservar-se a letra -às vezes apenas uma parte -, e a melodia -no que é reconhecível, dependendo da variação apresentada pelo arranjo-); c) autoria (que também varia, na medida em que a gravadora às vezes omite parcerias ou acrescenta-lhe; importante aqui destacar a convenção que existe quando, no caso de parcerias, deve ser citado sempre em primeiro lugar o autor da música e em segundo lugar o autor da letra; tenho dúvidas quanto as duplas autorias nas músicas de Lupicínio Rodrigues, visto ausência de mais informações a respeito especialmente no caso das músicas com mais

de duas autorias); d) ano de gravação (que aqui corresponde a data mais aproximada, pois Lupicínio teve a mesma canção gravada com diferença de poucos meses em um ano, inclusive variando a gravadora); intérprete (fazendo alguma referência quando se trata de música instrumental, na medida em que a maioria das gravações destacam os cantores); gravadora; matriz; editora (bem mais difícil de ser citado na discografia, ou nos catálogos); sistema de gravação (mais difícil de ser definido depois de extinto o sistema de 78 rpm, aliado ao fato de que outras formas já existiam, mesmo quando ele estava em vigor); outras observações (que dizem respeito, principalmente, a obtenção dos dados e fontes nesta pesquisa).

1.2.2 As três canções

Este capítulo, então, destina-se a demonstrar a possibilidade metodológica em se trabalhar com a canção, e mais especificamente, aquela feita por Lupicínio Rodrigues.

Foram selecionadas três canções, através das quais tentarei demonstrar a possibilidade de considerá-las sob uma perspectiva historiográfica e analisá-las segundo uma determinada opção metodológica, que venha a caracterizá-las também como um documento histórico. Para tal foram escolhidas as músicas *Se acaso você chegasse*, *Felicidade* e *Vingança*.

Estas três canções são bastante conhecidas do público em geral e expressam diferentes momentos na carreira do compositor. Como base para esta escolha, só a notoriedade de tais músicas não bastaria. Passo então a evidenciar os critérios estabelecidos, justificando tal seleção: 1) todas eram de autoria apenas de Lupicínio Rodrigues, entre letra e música, não envolvendo nenhum tipo de parceria no momento de sua criação; 2) cada uma das canções destacadas expressava um determinado momento na trajetória de Lupicínio Rodrigues enquanto compositor, a partir do qual ele teria se manifestado dentro de determinado estilo; *Se acaso você chegasse* recupera a fase inicial de sua carreira, quando fazia um samba alegre, associado ao carnaval e a festa popular; *Felicidade* refere-se ao aspecto regionalista em sua obra, onde tanto letra como música remetem ao referencial identitário do Rio Grande do Sul, inclusive no gênero em que foi composta, enquanto um "xote"; já *Vingança* espelha a projeção e o

reconhecimento nacional que o samba-canção trouxe a carreira de Lupicínio Rodrigues, além do fato de esta música ser emblemática sob diversos aspectos, inclusive por ter sido gravada por Linda Batista e constituir-se no maior sucesso também de sua trajetória; 3) de todas elas foi possível chegar a gravação original, em que foram lançadas, junto a outras regravações representativas, enquanto exemplo do processo de recriação que atravessa as músicas deste compositor, pois a cada nova gravação da mesma canção é possível destacar uma série de elementos indicativos das diferenças e propósitos destas novas interpretações; 4) além das gravações originais, foi possível chegar a interpretação, de viva voz, do próprio compositor, em sua criação; no caso das três canções, obtive o material gravado por Lupicínio Rodrigues, interpretando-as com seu estilo peculiar, contrapondo-se as demais versões já conhecidas, afim de se ter uma projeção da distância percorrida entre o surgimento da canção e sua reprodução em disco.

Frente à definição dos critérios de escolha, passo a caracterizar cada uma das canções estabelecidas, apontando as circunstâncias em que foram criadas, compostas, num primeiro momento, e e indicando as evidências nos processos de recriação de que são alvos, a cada gravação.

1.2.2.1 *Se acaso você chegasse*

Se acaso você chegasse

No meu chatô e encontrasse

Aquela mulher que você deixou

Será que tinha coragem

De trocar nossa amizade

Por ela que já lhe abandonou

Eu falo porque essa moça (ou dona)

Já mora no meu barraco

A 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

Esta música é um dos tantos fatos "verdadeiros", que segundo Lupicínio Rodrigues, inspiravam suas canções. Conta a história de uma disputa amorosa entre o compositor e seu amigo Heitor de Barros, por uma mesma moça. Ao que parece, já haviam entrado em "peleias" anteriores por afetos femininos, nas quais, Lupicínio levava a pior. Neste caso, porém, a moça definiu-se por ele e, não sabendo como contar ao amigo, Lupicínio acabou fazendo a música.

A letra da canção remete a uma situação de traição, contada em primeira pessoa, dirigida ao "ofendido" na situação amorosa, quando o autor sugere que a amizade entre ambos não termine, apesar de já estar morando com a mulher, objeto da disputa. A informalidade com que é "contado" o fato, o estilo coloquial em dizer através da canção, como se estivesse conversando com seu interlocutor, é uma das características desta canção. A utilização de imagens como o "barraco/chatô" associado ao "regato" e "bosque em flor" sugerem uma paisagem idílica, apesar da pobreza da moradia, num quadro que remete à felicidade plena do casal, que "vive de amor". Esta música compõe-se de duas partes somente, onde a primeira expressa o refrão (que inicia por *se acaso você chegasse* e termina no verso *por ela que já lhe abandonou*), introduzindo a canção, sendo repetido novamente, após a segunda parte.

Lupicínio classificava esta música como sendo uma "brincadeira", como os sambas que fizera em sua mocidade, destacando de certa forma, o humor mordaz que cercava estas relações, assim como o caráter desprezioso quanto ao ato de compor, reduzindo-o de certa forma, ao desconsiderá-lo enquanto esforço intelectual. Ele também chamava a atenção para o que considerava um "erro" na concepção desta música, atribuído a sua pouca experiência como compositor, quando apresentara a rima associando "roupa" e "boca"; o que para a crítica em geral, é considerado uma qualidade, como expressão de rima "rica".

Em seu depoimento ao MIS/RJ, Lupicínio evidenciou que o seu surgimento expressava um período de vida associado a sua infância e mocidade. Explicou que quando moço compunha sambas assim, e que mais tarde em função das decepções

amorosas, e o inevitável amadurecimento pela idade, teria mudado seu estilo de composição. Declara, na ocasião, em 1968, que Roberto Carlos fazia "iê-iê-iê" porque ainda era jovem, mas que com o passar do tempo, também chegaria a "valsa", como os mais velhos, referindo-se a uma música associada a acomodação e a maturidade. Acertou em cheio; preconizou as baladas românticas que seriam o futuro daquele compositor. Ainda comentaria que Roberto Carlos o copiara com essa história de "brasa", referindo-se a gíria e aos seus sucessos da época (como *Quero que vá tudo para o inferno*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, em 1965, ou *Vem quente que eu estou fervendo*, de Carlos Imperial e Eduardo Araújo, gravada por Roberto Carlos em 1967). O mais inusitado foi não ter se dado conta de uma outra canção, de autoria do próprio Roberto Carlos que reproduzia uma situação muito semelhante aquela descrita em *Se acaso você chegasse*, atualizada na linguagem da época. Tratava-se da música *Namoradinha de um amigo meu*, sucesso em 1966, onde parte da letra diz:

*Estou amando loucamente
A namoradinha de um amigo meu
Sei que estou errado
Mas nem eu bem sei como isso aconteceu*

O estilo brejeiro, leve, bem humorado, de *Se acaso você chegasse*, bastante diferente dos dramas amorosos que caracterizaram Lupicínio Rodrigues em fase posterior, causa espanto aos mais desavisados quanto a sua autoria. Expressava uma fase bastante descontraída, associada a sua juventude, as farras junto aos amigos, as muitas namoradas, enfim, a uma vida mais descompromissada, sem laços de casamento ou comprometimento mais sério. Integrava a primeira fase de criação do compositor, envolvido com a atividade carnavalesca, a descoberta da rádio e do glamour que a envolvia, o assédio das fãs, a definição pelo mundo da música como futuro profissional.

Chama a atenção, a primeira vista, a inusitada parceria com Felisberto Martins, já em 1938, ano em que a composição foi gravada. O suposto parceiro, que não morava em Porto Alegre, surgira misteriosamente na autoria, antes mesmo da famosa viagem de Lupicínio Rodrigues ao Rio de Janeiro, em 1939. Sugere um acordo comercial, quando ao acatar a segunda autoria, e por tal motivo considero esta uma música feita apenas por Lupicínio Rodrigues. Provavelmente a parceria tenha vindo em troca de que a música pudesse ser melhor "trabalhada" nos meios adequados, implicando uma boa gravação e

sua divulgação. Se analisarmos de perto, é o que ocorre, pois ainda que Ciro Monteiro fosse um cantor iniciante, apresentava-se como uma grande promessa, que se concretizou. O mesmo pode ser dito sobre Lupicínio enquanto compositor. A cuidadosa produção e o arranjo na música gravada apontam para um bem estruturado apoio ao intérprete, fazendo da música um estrondoso sucesso. A partir deste lançamento, Lupicínio Rodrigues seria um compositor bastante requisitado, ainda que a fase de consagração em sua carreira surgisse posteriormente, quando foram gravadas *Nervos de aço* e *Vingança*.

Como grande sucesso que foi, esta música continuou a ser gravada, em diversos estilos, e ainda ressaltando sua construção harmônica e melódica, vários destes registros são apenas instrumentais. Entre suas tantas regravações, *Se acaso você chegasse* definiu também a carreira de Elza Soares, em 1959.

Neste trabalho são apresentas 4 versões gravadas desta canção, junto aos Cds que acompanham o texto. São elas:

1) Cd1- 15^a faixa: traz a gravação original desta música, na voz de Ciro Monteiro. A música é aberta e fechada pela mesma seqüência melódica e instrumental (através da flauta), tendo a participação de um "ruidoso" coro feminino (numa característica dos sambas carnavalescos e da trajetória das escolas de samba), que apresenta e repete o refrão (muito semelhante ao efeito cênico do teatro grego, quando o coro integra-se ao espetáculo apresentado), enquanto que a performance de Ciro Monteiro reserva-se a conduzir os outros versos da canção.

Na formação instrumental que acompanha as vozes, apresenta-se a percussão e o uso de instrumentos de sopros e cordas, geralmente utilizadas nesse período. O clarinete, ou clarone (não foi possível precisar com mais clareza) destaca-se em dois momentos: salientando-se em meio a canção, como recurso e apoio a mensagem que traz a letra; e, quando é apresentada a essência da melodia que identifica a canção, num solo de instrumento, após o qual a música desenvolve sua conclusão.

Devido a importância da interpretação de Ciro Monteiro com relação a carreira de Lupicínio Rodrigues, considereei adequado incluir ao menos mais uma performance

deste cantor, entre as faixas gravadas, de maneira a demonstrar um pouco mais de seu grande potencial como intérprete. Escolhi uma das canções apresentadas por ele, no programa produzido por Fernando Faro para a televisão, nos mesmos moldes em que Lupicínio Rodrigues também foi entrevistado. A canção destacada é *Beija-me* (de Roberto Martins e Mario Rossi), cantada por este intérprete, que vem acompanhando-se da caixinha de fósforo, fazendo inclusive um "solo" destacando a mesma, e introduzindo o final da canção. Dizia-se de Ciro Monteiro, que era "exímio" tocador de caixinha de fósforo; daí o exemplo gravado. Nesta faixa, é possível também perceber a excelente dicção do cantor, que se preservou ao longo do tempo, visto que a gravação é de 1972. Percebe-se, ainda, um estilo bem característico, autêntico, na maneira carioca deste intérprete de expressar o samba. Somando-se a tudo isso, a melhoria na captação de sua voz, comparando-se a gravação do original de *Se acaso você chegasse* (de 1938), sendo registrada então com mais nuances; e também, a diferença na formação do conjunto que o acompanhava, sendo desta vez um "regional", com grande destaque a flauta, demarcando uma outra forma de arranjo musical.

2) Cd1-17^a faixa: Lupicínio Rodrigues é o intérprete de *Se acaso você chegasse*, em gravação de 1952. Apresenta a canção segundo um formato definido, quando a música é introduzida por um conjunto instrumental, onde se destacam os sopros acompanhados por baixo, chocalho e piano, e muito provavelmente, também, o violão. O acompanhamento a voz do cantor, respeita seu ritmo "normal", desacelerado, característico em sua maneira de se expressar. A canção é apresentada em toda a extensão da letra. O canto interrompe-se na reapresentação da melodia, pelos mesmos instrumentos em conjunto, sendo retomado e finalizando a música.

Vale ressaltar que Lupicínio utilizou-se de um recurso já protagonizado por Ciro Monteiro, na última parte da canção, quando ao final dos versos a expressão "me lava a roupa" é substituída pelo que seria a imitação do som/ato de lavar roupa, e "me beija a boca" é substituída pelo "som de beijos". Esta estratégia também é "copiada" em outras versões.

3) Cd1-18^a faixa: A gravação feita por Elza Soares, nesta versão, não corresponde a primeira da cantora. Apesar de haver localizado seu primeiro registro, achei interessante mostrar o constante processo de atualização e projeção que tem esta

cantora. A versão que escolhi foi gravada em 1996, 37 anos após a primeira gravação da mesma música, e demonstra mais um grande momento desta intérprete, que em 1959 já se utilizava de grande parte dos recursos que apresenta nesta gravação. Comparando-se as duas versões, é possível perceber a influência "jazzista" na interpretação do samba, e da recriação deste estilo, adaptado ao gênero nacional, através de Elza Soares.

Na amostra gravada para esta Tese, *Se acaso você chegasse* recebeu uma primeira introdução na voz do intérprete Lobão, acompanhada por uma discreta percussão, violão e guitarra. Essa introdução é rapidamente interrompida depois da entrada de um bloco instrumental forte, recheado de sopros e percussão, carregados por um baixo bem marcado, ao estilo da instrumentação da música carnavalesca, utilizada nas gravadoras a partir dos anos 90. Este bloco instrumental dá suporte para a interpretação de Elza Soares, que se apresenta acelerando o andamento e intensificando-se a presença de tais instrumentos a medida em que acompanham a cantora e desenvolve-se a música.

4) Cd1-19^a faixa: Traz o Clube do Choro, de Porto Alegre, numa interpretação comemorativa, bem ao estilo da tradição deste movimento. Muito provavelmente tal gravação tenha se dado fora do ambiente de estúdio, pela descontração demonstrada, pelos improvisos. Numa reverência ao compositor Lupicínio Rodrigues, destacou-se o bordão, parafraseado de Chacrinha, chamando-o de "velho guerreiro", junto a lembrança de uma frase típica na fala de Zilá Machado, que faz questão de lembrar a premonição de Lupi, quanto ao seu destino de cantora, de quem dizia que quando bebê já "chorava afinado".

O grupo apresenta sua versão para a música entre o instrumental e o vocal. Seguindo a tradição um tanto diferenciada do "choro seresta", como manifestação comum ao Rio Grande do Sul, a música inicia-se pelo solo de instrumentos, principiando pela gaita-ponto, e na seqüência, o bandolim, além do cavaquinho, violão e pandeiro, junto ao coro que apresenta a canção em uníssono. Nenhum dos instrumentos citados, no entanto, tem tanta projeção, enquanto característica gaúcha, quanto a presença da gaita, perfeitamente adaptada à tradição nacional na música popular brasileira.

1.2.2.2 *Felicidade*

Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito

Ainda mora e é por isso que eu gosto

Lá de fora

Porque sei que a falsidade

Não vigora

Lá onde eu moro

Tem muita mulher bonita

Que usa vestido sem cinta

E tem na ponta um coração

Cá na cidade se vê tanta falsidade

Que a mulher faz tatuagem

Até mesmo no(sic) feição

A minha casa fica lá de trás do mundo

Mas 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

Na minha casa tem um cavalo tordilho

Que é irmão do que é filho daquele que o Juca tem

Quando eu agarro seus arreios e lhe encilho

Dou de mão num limpa-trilho

E sou pior do que de trem (sic)

Existem outras versões, ainda que nenhuma se apresente como definitiva, quanto a esta última estrofe, no que se refere ao último verso:

"Que é pior do que de trem" , como canta Lupicínio Rodrigues no álbum "Roteiro de um Boêmio", 1952, gravadora Star. Ou na versão de Demosthenes

Gonzalez: "*que é maior que o que do trem...*".¹⁵ E também, citada por Mario Goulart: "*corro na frente do trem*".¹⁶

Não é de todo infundado o argumento de Lupicínio Rodrigues, quando se atribuía a façanha de ser um dos precursores da canção nativista ou regionalista do Rio Grande do Sul. Apesar das incertezas quanto a data em que foi composta, visto que Lupicínio atribuía tal criação ao período em que estivera em Santa Maria, no serviço militar, entre os anos de 1932 a 1935. O que mais surpreende é que teria surgido, então, antes mesmo do aparecimento do "Quarteto dos Tauras", protagonizado por Pedro Raymundo em 1939. Além de ser anterior até mesmo a figura do "Gaúcho Alegre do Rádio", surgiu antes da "eclosão" do movimento tradicionalista, surgido em 1947, por inspiração de Barbosa Lessa e Paixão Cortes. Neste mesmo ano, *Felicidade* seria gravada pela primeira vez, pelo Quarteto Quitandinha, que até então animara as noites do elegante Cassino Quitandinha em Petrópolis/RJ. Apesar do estilo contemporâneo do grupo, que tinha entre seus integrantes uma maioria de gaúchos, a *pilcha*¹⁷ foi adotada como indumentária, repetindo o gesto de Pedro Raymundo no Rio de Janeiro, servindo de apoio a gravação de *Felicidade*.

Em 1948, Barbosa Lessa criava *Negrinho do pastoreio*, canção que simbolizava o resgate da identidade gaúcha a partir do folclore do Rio Grande do Sul, apresentando semelhanças significativas com a letra de *Felicidade*, no que se refere a temática apresentada, refletindo o olhar saudoso de quem vive na cidade e espera retornar ao campo, ao "pago".

Negrinho do pastoreio
Acendo esta vela prá ti
E peço que me devolvas
A querência que eu perdi

Negrinho do pastoreio
Traze a mim o meu rincão
Eu te acendo esta velinha
Nela está meu coração

¹⁵ GONZALEZ, Demosthenes. Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues - crônicas. Porto Alegre: Sulina, 1986, p.49.

¹⁶ GOULART, Mario. Lupicínio Rodrigues. (Coleção Esses Gaúchos), Porto Alegre: RBS, Assembl. Legislativa do Rio Grande do Sul e Câmara Municipal de Porto Alegre; Edit. Tchê! Comunicações; impresso em setembro de 1984, 5ª edição, p.79.

¹⁷ Indumentária típica identitária no Rio Grande do Sul.

*Quero rever o meu pago
 Coloreado de pitanga
 Quero ver a gauchinha brincando na água da sanga*

*Quero trotar nas coxilhas
 Respirando a liberdade
 Que eu perdi naquele dia
 Quando me embreitei na cidade*

*Negrinho do pastoreio
 Traze a mim o meu rincão
 A velinha está queimando
 Aquecendo o coração*

Tanto *Felicidade* como *Negrinho do pastoreio* remetem a um mundo idílico, quando o "lá de fora" de uma , corresponde a "querência" da outra. Não é da figura lendária do "negrinho do pastoreio" que fala a canção, mas do passado remoto, mágico, irreal que ficou, do qual o compositor sente saudade, associando-a ao lugar em que experimentou a lembrança. Remete a situação do migrante, ao distanciamento entre o campo e a cidade, a oposição entre o meio rural e urbano, cercado por seus valores e expectativas.

Mais do que o retorno ao campo, ao meio rural, estas canções expressam a busca da identidade não apenas regional, mas individual. O retorno a esta "origem", enquanto resposta a um mundo sem valores definidos, caracterizado pela atitude competitiva, que simbolizava cada vez mais os centros urbanos, em oposição a lembrança idealizada de um tempo e espaço comum, rotineiro, coletivo. Visto que não é possível retornar ao "não-urbano", experiência sem volta, a canção apela ao mito, a fantasia, ao passado lendário. É o próprio Barbosa Lessa quem declara:

"Porto Alegre nos fascinava com seus anúncios luminosos a gás neon; Hollywood nos estonteava com a tecnocolorida beleza de Gene Tierney e as aventuras de Tyrone Power; as lojas de discos punham em nossos ouvidos as irresistíveis harmonias de Harry James e Tommy Dorsey mas, no fundo, preferíamos a segurança que somente nosso 'pago' sabia proporcionar na solidariedade dos amigos, na alegria de encilhar um 'pingo' e no singelo convívio das rodas de galpão. Não nos conhecíamos uns aos outros, mas devíamos andar nos pechando pelos labirintos da capital. Nunca tínhamos ouvido falar nas anteriores experiências nativistas - dos anos (18)60, dos anos (18)90 e dos anos (19)20 - e precisávamos escolher nosso rumo por nós mesmos. E quando o existencialismo de Jean-Paul Sartre pôs diante de nós o derrotismo e a descrença, instintivamente nos agarramos a nossos rudes

antepassados para uma afirmação de vitória e fé. Por essa época o Rio Grande andava bastante esquecido de si mesmo, e a própria bandeira estadual permanecia queimada e esquecida desde novembro de 1937. Resquícios do Estado Novo e seu sufoco centralizador."¹⁸

Percebe-se, nesse sentido, quase um consenso com relação às canções regionais identitárias, espalhadas pelo país, e ainda que cada uma reserve aspectos específicos de seu local de origem, tem como elemento agregador esta busca de um reconhecimento individual, associado ao lugar de origem que ficou no passado. É o caso também de conhecidas canções como *Luar do sertão*, em parte resultante de pesquisa folclórica, mas que recebeu letra de Catulo da Paixão Cearense, sucesso em 1914; ou mesmo de *No rancho fundo*, canção urbana, música de Ari Barroso e letra de Lamartine Babo, gravada em 1931. Estas duas músicas foram aproximadas, em arranjos musicais, da canção *Felicidade*, constando das versões gravadas para este trabalho. Exemplificando, seguem as letras das canções citadas:

Luar do sertão (toada)

*Ó que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão!
Este luar cá na cidade, tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão*

*Não há, o gente, ó não
Luar como esse do sertão!*

*Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata, prateando a solidão
A gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia a nos nascer no coração*

*A gente fria desta terra sem poesia
Não se importa com esta lua
Nem faz caso do luar
Enquanto a onça lá na verde capoeira
Leva uma hora inteira vendo a lua a meditar*

*Ai quem me dera que eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez!
Ser enterrado numa grotta pequenina
Onde a tarde a sururina chora a sua viuvez*

¹⁸ citado por OLIVEN, Ruben. Recriando a tradição na cidade: Porto Alegre e o tradicionalismo gaúcho. In: Estudos urbanos: Porto Alegre seu planejamento / Organizado por Wrana M. Panizzi e João F. Rovati . Porto Alegre: Ed. UFRGS/ Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993, p. 148.

No rancho fundo (samba-canção)

*No rancho fundo
Bem prá lá do fim do mundo
Onde a dor e a saudade
Contam coisas da cidade*

*No rancho fundo
De olhar triste e profundo
Um moreno canta as mágoas
Tendo os olhos rasos d'água*

*Pobre moreno!
Que de noite no sereno
Espera a lua no terreiro
Tendo um cigarro por companheiro*

*Sem um aceno
Ele pega na viola
E a lua por esmola
Vem pro quintal deste moreno*

*No rancho fundo
Bem prá lá do fim do mundo
Nunca mais houve alegria
Nem de noite, nem de dia*

*Os arvoredos
Já não contam mais segredos
E a última palmeira
Já morreu na cordilheira*

*Os passarinhos internaram-se nos ninhos
De tão triste, essa tristeza
Enche de treva a natureza
Tudo porque
Só por causa do moreno
Que era grande, hoje é pequeno
Para uma casa de sapê*

*Se Deus soubesse
Da tristeza lá da serra
Mandaria lá prá cima
Todo amor que há na Terra*

*Porque o moreno
Vive louco de saudade
Só por causa do veneno*

Das mulheres da cidade

*Ele que era
O cantor da primavera
Que até fez do rancho fundo
O céu maior que tem no mundo*

*E o sol queimando
Se uma flor, lá desabrocha
A montanha vai gelando
Lembrando o amor da cabrocha*

O que de certa forma evidencia-se, é a existência de um duplo significado para o termo "regional", no que se refere a construção das canções identitárias, na medida em que revelam um entendimento comum, além da região, podendo ser pensadas enquanto gêneros nacionais, como parte de um contexto histórico específico. De certa maneira, as associações que se estabelecem nas reinterpretações da canção *Felicidade* a colocam em um outro patamar na música identitária, insistindo em seu aspecto regional, mas não necessariamente em sua vinculação ao Rio Grande do Sul. A ponto de poder afirmar-se, ouvindo tais recriações musicais, que *Felicidade* é regional, remete ao mundo rural/não urbano, mas não é somente gaúcha. Como se o "regional" por si só assumisse uma forma identitária além da região que expressa, para constituir-se num gênero específico, que integra diversas regiões do país, podendo ser chamado de "regional nacional".

Da maneira como a identidade gaúcha é constantemente recriada, através da canção, pode-se afirmar que em alguns momentos identifica-se a "música regional gaúcha" como também um gênero nacional, inclusive quando se percebe que compositores de outras partes do país utilizam-se de seus elementos para construir novas canções. É o caso, da música *Gauchinha bem querer*, plenamente adaptada como referencial identitário dentro do Estado, criada pelo paulista Tito Madi, durante uma visita a Porto Alegre, em 1957:

*Rio Grande do Sul
Vou-me embora sem amor
Vou-me embora do Rio Grande
Vou tão só com a minha dor
Levarei a lembrança comigo
De um amor que de olhares nasceu
De um amor que depressa floriu
E tão cedo morreu*

Rio Grande do Sul
Eu um dia voltarei
Pra rever o meu Guaíba
Pra rever meu bem querer
E depois se ela ainda quiser
Só nós dois a sonhar e a sorrir
Rio Grande do Sul
Vou chorar ao partir

Voltando a canção *Felicidade*, a música espelha esta outra face na maneira de compor de Lupicínio Rodrigues, que teria ainda novos desdobramentos, a partir de canções como *Juca*, *Jardim da saudade* e *Amargo*. Numericamente, talvez o gênero em questão não possa ser considerado expressivo, se comparado com a grande quantidade de sambas que fez. No entanto, são músicas tão representativas e tão próximas da maneira como se percebe os gaúchos, que constituem uma importante "exceção" a ser considerada. Não por ironia, e muito por identificação de tantos elementos comuns, todas estas canções foram gravadas em releituras e interpretações de representantes do norte do Brasil, destacando-se entre seus intérpretes Luiz Gonzaga e Carmélia Alves, o "Rei" e a "Rainha do Baião". Tais gravações foram incluídas junto as versões gravadas para este trabalho.¹⁹

A canção *Felicidade*, se considerada em sua versão integral, possui quatro partes: a primeira, caracterizada pelo refrão que inicia com o verso *felicidade foi-se embora* e termina com *a falsidade não vigora*; a segunda, iniciando pelo verso *lá onde eu moro* e terminando com *até mesmo no feição*; a terceira que começa por *a minha casa fica lá de trás do mundo* e termina em *como é que a gente voa quando começa a pensar*; e, finalmente, a quarta e última parte, que inicia com *na minha casa tem um cavalo tordilho* e termina *e sou pior do que de trem*. O mais comum, no entanto, é ouvi-la reproduzida com apenas duas estrofes, ocupando-se da primeira e terceira parte, omitindo-se as demais.

Se a considerarmos junto a todos os versos, percebemos as já bem marcadas características regionais identitárias, que se percebe em outras canções deste gênero. Declara a perda da felicidade, associada ao sentimento de saudade do lugar onde vivia,

¹⁹ Versão p/ a tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixas 11 e 14.

longe da cidade. Passa a contrapor os dois espaços, atribuindo ao meio urbano a falsidade, exemplificada pelo comportamento feminino "desvirtuado", segundo a ótica do narrador da canção. Destaca como referencial positivo os elementos que compõe o espaço idealizado, da "casa", do qual sente falta, para onde se dirige sempre que "põe-se a cantar", levado pelas asas do "pensamento". Como exemplo da preciosidade do lugar a que se refere, destaca a presença do "cavalo tordilho", figura muito significativa frente ao ideário de "centauro dos pampas" destacado pelo gaúcho, quando quase magicamente o encilha e passa a galopar com ele, opondo-se a velocidade do trem, meio de transporte que remete ao mundo urbano ou ao abandono do meio rural.

No caso de que esta canção venha a ser interpretada apenas a partir das duas estrofes mais conhecidas, perde-se a descrição que Lupicínio faz deste lugar ideal, afirmando-se cada vez mais o sentimento de saudade e a estensão do espaço imaginado, como resposta a aflição de estar longe do mesmo. Reforça-se com isso a idéia de busca de uma identidade individual, inclusive pelo fato de que o interlocutor apresenta-se na primeira pessoa, destacando-se o conflito íntimo, de mal estar frente a saudade do local onde se realiza, tendo apenas como solução também uma atitude isolada, imaginativa. Com tal restrição da letra desaparecem os outros elementos, entre a crítica à falsidade da cidade, direcionada também a mulher sem coração, ou a presença do referencial mais específico quanto ao regional do Rio Grande do Sul, na figura do cavalo.

O material gravado, que acompanha a Tese, traz no Cd 1 - "As Três Canções", 6 versões para esta música, além da citação feita da mesma, na versão dos Almondégas para a canção folclórica *Velha gaita*. Passo a apresentá-las:

1) Cd1- 1ª faixa: Trata-se da gravação original, feita pelo conjunto "Quitandinha Serenades", apresentada em 1947. O arranjo que introduz a canção, compõe-se de uma seqüência melódica executada pelas vozes do grupo, que chamo a atenção, pois será repetida em diversas outras gravações de *Felicidade*, como uma citação musical, enquanto exemplo de intertextualidade. Percebe-se este arranjo repetindo-se nas faixas 2 - gravação de Lupicínio Rodrigues e as Três Marias, acompanhado pelo Trio Simonetti - , e 3 - gravação do grupo "Os Gaudérios".

A introdução de *Amargo*, gravada pelo conjunto "Os Almôndegas"²⁰, traz também uma citação deste arranjo inicial, no que se refere ao solo de violão que é feito e que antecede a entrada do vocal. Insisto neste aspecto porque não se trata de repetição da melodia da canção, mas da "roupagem" que recebeu ao ser interpretada, enquanto parte do processo de recriação que caracteriza a produção musical.

Ainda como parte do arranjo apresentado, vale destacar a viola caipira que introduz esta versão, muito ao estilo sertanejo, ou caipira, enfatizando seu aspecto regional, ainda que não em sua característica identitária gaúcha; também, o desempenho das vozes masculinas, que cantam sempre juntas, e a viola, que aparece alternando-se e solando outra melodia além da canção, somando-se a trecho do refrão na melodia de *Felicidade*, através de assobio.

O selo de gravação, a partir dos registros do Catálogo Funarte, a caracteriza como "toada", e não "xote", como é conhecida no Rio Grande do Sul.²¹ É importante destacar que já nesta gravação, apesar de ser a primeira, parte da letra já é suprimida; o que viria a acontecer quase como praxe, posteriormente. A ênfase recai em muito sobre o refrão, o que também é uma prática bastante generalizada nas versões que se sucedem.

O Quintandinha Serenades, ou Quarteto Quitandinha, como também é conhecido, apresentava um estilo muito peculiar na expressão da música no Rio Grande do Sul, os chamados conjuntos melódicos, que posteriormente se generalizariam. Chega a surpreender a opção feita por este conjunto, quanto a expressar aspectos desta identidade regional, na indumentária ou na escolha do repertório, ainda que nem todos os seus integrantes fossem gaúchos. De certa forma, este grupo abriu o caminho para outros expoentes como "Os Gaudérios", ou o mais célebre de todos, o "Conjunto Farroupilha". A associação entre o exímio desempenho vocal do coro masculino, acompanhado de instrumentação adaptada à temática identitária das canções interpretadas, e especialmente por tal repertório, originou uma tradição na forma de expressão do folclore do Rio Grande do Sul. A escolha de *Felicidade*, portanto, não pode ser considerada aleatória ao contexto de formação e expressão destes grupos.

²⁰ Versão p/ a tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 13.

²¹ Anexo 2 - "Quadro - Catálogo Funarte".

2) Cd 1- 2^a faixa: Traz a gravação de Lupicínio Rodrigues, acompanhado das "Três Marias" e do Trio Simonetti²². Trata-se da segunda gravação desta música, no primeiro álbum que o compositor registrou, pela Star, em 1952.

Inicia-se com o vocal feminino, que apresenta o refrão, e tem seqüência na voz de Lupicínio cantando as demais estrofes, que se alternam retomando o mesmo refrão. Utiliza-se, ainda, o instrumental em meio ao canto, quando a melodia que expressa o refrão se faz ouvir pelo som de um violino.

É a única gravação que conheço que traz na íntegra toda a letra desta canção.

O arranjo feito apresenta um estilo marcadamente carioca, ritmado. Apesar de ter sido composto como um xote, e do arranjo musical estar associado ao samba, a canção é identificada no selo da gravadora como "baião chótis".

3) Cd 1- 3^a faixa: Esta é a versão gravada pelo conjunto "Os Gaudérios", que repete um pouco o estilo já apresentado pelo Quitandinha Serenades. Traz, no entanto, uma "novidade" com relação às demais gravações: introduziu o som da gaita no arranjo apresentado.

Além do instrumento representativo da cultura riograndense, percebe-se mais claramente a canção enquanto um xote, apesar de haver a supressão de parte da letra novamente. A letra é cantada por todo o vocal do conjunto, em uníssono, enquanto a "gaita" apresenta trechos da melodia, em solo. O arranjo apresentado introduz um segundo tema musical, quando traz contrastes de sonoridade e andamento, mais pausado e de fala mais pronunciada, com relação ao início da música, retornando depois ao primeiro tema.

²² O "Três Marias" foi um conjunto vocal, constituído originalmente por Marília Batista, Salomé Cotelli e Bidu Reis, formado em 1942 pela Rádio Nacional. Acompanhou cantores como Linda Batista e Francisco Alves na gravação de discos, além dos discos solo em que participaram e filmes em que também cantavam. Em 1952, sua formação era Carmen Dea, Hedinar Martins e Nilza de Oliveira. O grupo se desfez em 1957. (Fonte: Enciclopédia da MPB, pp. 783 e 784).

O Trio Simonetti foi também um grupo instrumental bastante considerado neste período, especialmente requisitado para gravações, em função de seu exemplar desempenho. Aparece como acompanhamento instrumental também no segundo álbum gravado pelo compositor, em 1952, pela Copacabana, constando no selo como "Simonetti e Sua Orquestra".

O conjunto Os Gaudérios define bem o estilo identitário gaúcho, bastante comum em formações musicais regionais posteriores. Assim como o já mencionado Conjunto Farroupilha, teve sua origem associada ao incentivo e atuação do folclorista Paixão Cortes.

4) Cd 1- 4ª faixa: É apresentada uma versão bastante original desta música, através da interpretação de Paulo Diniz. O processo de radical recriação pelo qual passa a canção, reflete a trajetória de seu intérprete. Pernambucano de nascimento, Paulo Diniz foi *crooner*, baterista e locutor de rádio, antes de transferir-se para o Rio de Janeiro. Ainda como locutor, começou a cantar iê-iê-iê. Em 1967 morou no "Solar da Fossa", convivendo com Paulinho da Viola e Caetano Veloso, entre outros. Começou a compor com mais frequência a partir de 1970, ano em que também gravou o Lp "Paulo Diniz", que traz esta versão de *Felicidade*. Teve suas músicas gravadas por Fagner, Simone, Emílio Santiago, Clara Nunes e Elizeth Cardoso; seu maior sucesso, porém, foi *Pingos de amor*, feito em parceria com Odibar, seu parceiro mais constante.²³

A "levada" nortista que caracteriza esta versão está presente desde a introdução da música, inclusive pela presença de instrumentos indicativos de tal origem como o triângulo, a viola e o chocalho. Sobrepõem-se as vozes e instrumentos, tendo uma primeira voz à frente apresentando a letra da canção e, ao fundo, o coro repetindo o refrão, num primeiro momento, e na seqüência misturam-se o refrão e as demais estrofes, na interpretação das diversas vozes. Percebe-se ainda o uso de "improvisos" tanto na primeira voz, como nas vozes do fundo, acompanhadas de assobios. Destaca-se também o caráter festivo, comemorativo, da gravação. O arranjo leva a se considerar esta versão de *Felicidade* enquanto muito próxima do baião. A letra é apresentada parcialmente, entrecortada pelos improvisos e alterações, insistindo na repetição do refrão.

5) Cd 1 - 5ª faixa: Esta é a famosa versão de Caetano Veloso, para *Felicidade*. Tenho dúvidas quanto ao ano desta gravação, entre o surgimento do compacto, possivelmente em 1972 e o Lp, em que foi sucesso nacional, em 1974. Mas, dentro das relações que são possíveis de se estabelecer a partir da cronologia das gravações, é

²³ Enciclopédia da MPB, p. 243.

evidente que se apresenta posterior a recriação feita por Paulo Diniz, que possivelmente tenha trazido alguma influência quanto a forma como Caetano a percebeu. Importante também é citar, a proximidade de Caetano Veloso junto aos "Irmãos Campos", Augusto e Haroldo, e a predileção do primeiro pela obra de Lupicínio, que neste momento já era bastante conhecida, e "redescoberta", sendo um referencial significativo a considerar quanto a influência na gravação.

A sofisticação do arranjo acontece a partir da elaborada simplicidade da voz e dos violões que apresentam a música. A canção é introduzida por dois violões, que tocam simultaneamente, entre a oposição do grave e o agudo, cada um em sua expressão de sonoridade, para só depois surgir a voz do cantor.

O violão que faz o grave, define aos poucos o tema de *Luar do sertão*, enquanto que o mais agudo, acompanha a melodia de *Felicidade*. Caetano canta apenas *Felicidade*, mas quando sua voz deixa de ser ouvida, torna mais evidente o tema de *Luar do sertão*, destacado pelo violão que faz o grave. Em dois momentos distintos, os dois violões tocam juntos, apresentando a seqüência melódica que acompanharia a frase "*não há o gente ó não luar como esse do sertão*". O arranjo evidencia a convergência harmônica das duas canções, *Luar do sertão* e *Felicidade*, ao fazer uma citação instrumental da primeira.

Um procedimento semelhante é feito na gravação de *Velha gaita*, pelo conjunto "Os Almôndegas", aproximando a concepção harmônica das canções *Velha gaita*, *Felicidade*, *Pezinho* e *Prenda minha*, em 1977.²⁴ No caso desta gravação, o procedimento é diferenciado por ser uma justaposição destas canções, que acabam sendo interpretadas todas ao mesmo tempo, apoiadas pelo procedimento harmônico comum. Entre as observações que podem ser feitas a respeito, vale também a idéia de aproximação que o grupo teria quanto a relacionar quatro temas do folclore gaúcho, dando a idéia de sua correspondência. Chama a atenção aqui a presença de *Felicidade*, integrada em meio às outras três canções folclóricas, de autoria desconhecida. De certa forma, o que transparece nos dois arranjos apresentados, na versão de *Felicidade*, cantada por Caetano Veloso, e na versão de *Velha gaita*, pelos Almôndegas, é o vínculo

²⁴ Versão p/ Tese: Cd 1 - As três canções: faixa 6.

que teriam com as questões identitárias regionais. Pode-se imaginar uma aproximação das regiões norte e sul, na versão de Caetano, numa suposta integração nacional, enquanto que os Almôdegas fariam uma pequena síntese da identidade musical riograndense, em sua dimensão folclórica.

6) Cd 1- 6^a faixa: Traz a versão da dupla sertaneja "Diego e Thiago". O arranjo inicial apresenta o tema da canção pelas flautas, acompanhada da viola caipira. Logo em seguida a dupla canta em uníssono a canção, acompanhada por uma instrumentação bem característica da música do interior paulista.

A medida que a canção finaliza, a música não se interrompe, "ligando-se" a *Rancho fundo*, de autoria de Ari Barroso e Lamartine Babo. *Rancho fundo* é um caso semelhante ao de *Felicidade*, enquanto música comercial, de autoria definida, que volta e meia é associada ao contexto folclórico e identitário. Esta música foi lançada por Araci Cortes, em 1930, na revista *É do outro mundo*, quando foi intitulada *Este mulato vai ser meu*, junto ao subtítulo *Na grotta funda*, cuja letra original fora feita pelo caricaturista J. Carlos. Lamartine Babo quando a ouviu não gostou da letra e pediu ao autor da música, Ari Barroso, para fazer uma nova, que é a mais conhecida, e com a qual foi gravada. Tipicamente urbana, feita em meio à agitação do Rio de Janeiro da década de 30, esta música é freqüentemente associada ao caipira e meio rural, principalmente em função da letra que carrega, junto ao aspecto lírico e saudosista. A correspondência com relação à *Felicidade* torna-se evidente, a partir dos mesmos aspectos mencionados.

1.2.2.3 Vingança

Eu gostei tanto
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Chorando e bebendo 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 de fazer esforço
Prá ninguém notar...*

*O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Você deve estar bem consciente
Do que praticou
Me fazer passar essa vergonha com um companheiro
E a vergonha é a herança maior
Que o meu pai me deixou
Mas enquanto houver voz no meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança
Aos santos clamar*

*Você há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Prá poder descansar*

Vingança é o maior sucesso da trajetória de Lupicínio Rodrigues. Representa o apogeu em sua carreira. Quando esta música foi lançada, Lupicínio já era um compositor conhecido nacionalmente, por sambas como *Se acaso você chegasse* (na gravação de Ciro Monteiro), *Basta e Brasa* (gravados por ninguém menos que Orlando Silva, o "Cantor das Multidões"), ou mesmo marchinhas como *Quando eu for bem velhinho*, *Verão do Brasil* (feita em resposta ao samba *Verão do Havaí*, sucesso carnavalesco anterior), num contexto mais festivo. Neste período, começava a redefinir seu estilo de composição, pois já fizera uma estréia marcante no samba-canção, através de *Nervos de aço*, em 1947. O que também não era de surpreender, pois os dois gêneros,

sambas de carnaval e samba-canção, mantiveram a partir de determinado período uma ajustada convivência, sendo o primeiro conhecido como samba "do verão" e o segundo como samba de "meio do ano".

Paradoxalmente, *Nervos de aço* é lançada antes mesmo da primeira gravação de *Felicidade*, no ano de 1947, pelo cantor Déo, o "Ditador de Sucessos". A projeção desta música deu-se mesmo com versão de Francisco Alves, o "Rei da Voz", lançada posteriormente, em Setembro do mesmo ano.²⁵

Esta foi a primeira música gravada por Francisco Alves do repertório de Lupicínio Rodrigues, sucedida por outras, entre as mais conhecidas, como *Esses moços* (*pobres moços*), *Cadeira vazia* e *Maria Rosa*. Provavelmente o cantor continuaria a gravar as criações de Lupicínio, não fosse sua morte trágica e inesperada em 1952.

Nervos de aço e *Vingança* são exemplos de músicas deste compositor cuja temática e fonte de inspiração se confundem com sua própria biografia, servindo em muito para aumentar a mistificação quanto a maneira espontânea atribuída ao surgimento de suas canções. *Nervos de aço* exprime a definitiva perda do amor da "noiva" Iná, a partir do encontro inusitado que se dera na tradicional Festa de Navegantes, em Porto Alegre, quando Lupicínio Rodrigues a viu de braço dado com o marido. Segundo os depoimentos, desesperado o compositor saíra a beber ao longo dos bares da rua Voluntários da Pátria, que existe como percurso entre a Igreja de Navegantes e o centro da cidade, e quando chegara a Praça Parobé a música estava feita. *Vingança* surgiria de uma outra desilusão amorosa, proporcionada por Mercedes, a "Carioca". Esta foi a moça com quem Lupicínio viveu na chácara de Vila Nova, adquirida com os primeiros rendimentos que o samba *Se acaso você chegasse* lhe proporcionou, quando de certa forma realizou a fantasia perseguida na música *Felicidade*. A chácara localizava-se nos arredores de Porto Alegre, afastada portanto da urbanidade da cidade, para onde Lupicínio levou a Carioca, que como o apelido denunciava, viera do Rio de Janeiro, aportando na noite gaúcha. Numa das tantas viagens e ausências protagonizadas por Lupicínio, a moça aproximara-se do caseiro da

²⁵ A informação quanto aos meses em que as canções foram gravadas encontram-se no Anexo 2 - "Quadro/Catálogo Funarte" e no "Quadro Total das Músicas de Lupicínio Rodrigues" -. Considero tal

chácara, e "consumada" a traição, este a teria confessado ao compositor. Por conta disso, a Carioca foi a responsável por *Vingança*, e também *Nunca*.

Hesitei bastante quanto à escolha entre qual destas duas canções deveria ser alvo de um maior detalhamento neste trabalho, visto serem seus mais conhecidos sambas-canção, gênero pelo qual Lupicínio Rodrigues entraria para os "anais" da música popular brasileira. Apesar da extrema representatividade de Francisco Alves como o grande ícone na interpretação da música brasileira, no contexto da segunda geração do período dourado da rádio, optei pela interpretação de Linda Batista, nesta música.

Linda Batista, a eterna "Rainha do Rádio", já havia feito sua estréia no repertório de Lupicínio Rodrigues, quando gravara, em 1950, o samba-canção *Migalhas* (da parceria com Felisberto Martins). A música fora um sucesso relativo, mas nada comparado com o que aconteceu com *Vingança*, que inclusive quase obscureceu outras interpretações importantes da cantora com relação às composições de Lupicínio Rodrigues, como no caso de *Dona Divergência*. Foi a música que mais projeção deu à cantora, que naquele momento, era considerada a maior voz feminina do rádio, contrapondo-se em reconhecimento apenas a Francisco Alves.

As circunstâncias que envolveram a gravação de *Vingança* talvez expliquem melhor a grande repercussão desta música, além da bela e cuidadosa interpretação na versão apresentada por Linda Batista. A música já havia sido lançada, no mesmo ano de 1951, pelo Trio de Ouro no mês de Junho. Naquele momento, o Trio de Ouro encontrava-se em sua segunda formação, após a saída de Dalva de Oliveira, sendo composto por Herivelto Martins, Nilo Chagas e Noemi Cavalcanti.

A dissolução da primeira formação do Trio de Ouro, acontecera em função da separação do casal Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, em 1947, fato muito explorado pela imprensa da época, inclusive junto a revistas que popularizaram a atividade da rádio. O contexto da separação, a disputa judicial inclusive envolvendo a guarda dos filhos do casal, a maneira ruidosa com que foi tratado enquanto notícia, calava fundo junto à opinião pública e projetava uma realidade palpável da sociedade no

registro importante, na medida em que várias músicas do compositor, foram gravadas mais de uma vez no mesmo ano, por intérpretes diferentes, inclusive no seu lançamento.

período. A entrada da mulher no mercado de trabalho, que se refletia nas novas posições assumidas por esposas e maridos dentro dos casamentos, inclusive quanto à educação e cuidado junto aos filhos, foram todas mudanças substanciais, que puderam ser sentidas a partir do final da Segunda Guerra Mundial, dentro e fora das fronteiras brasileiras. Um bom exemplo disso é o público que cercava as emissoras de rádio, enquanto parte do auditório, majoritariamente feminino, numa atitude até então pouco convencional como forma de comportamento.

Toda a discussão que se criou em torno da figura de Dalva de Oliveira apontava para o questionamento do papel social da mulher, debatido a exaustão pela imprensa da época, ainda que não o colocasse dessa maneira. Dalva, de certa forma, personificava esta "nova" mulher, separada, com filhos, uma carreira profissional promissora. Percebe-se a mesma situação, a partir de outra grande cantora, Nora Ney. Separada do marido, também com filhos, Nora Ney apresentava em 1952, um grande sucesso em sua carreira, que também expressava o drama íntimo que vivia, através da música *Ninguém me ama* (de Antônio Maria e Fernando Lobo), onde cantava "*ninguém me ama/ ninguém me quer/ ninguém me chama/ de meu amor...*", composição que fazia escola, como um tipo de samba-canção "depressivo", ou "de fossa". Nora teria inclusive sofrido duas tentativas de "suicídio", induzidas pelo ex-marido, que a obrigara a tomar comprimidos, o que denunciara à justiça, num processo aberto em 1952, que deu margem até a manchete de folha policial.

A situação de Dalva de Oliveira, também era extremamente explorada pelo *marketing* da época, tendo sua carreira, até certo ponto conduzida, e relacionada, a sua vida pessoal. Gravou várias músicas que projetavam no imaginário coletivo o desenlace do casal, a exemplo das gravações que fez em 1950, como *Tudo acabado* (samba-canção de J. Piedade e Osvaldo Martins), quando cantava "*tudo acabado entre nós/ já não há mais nada...*", ou *Que será* (bolero de Marino Pinto e Mário Rossi), que dizia "*que será/ da minha vida sem o teu amor/ da minha boca sem os beijos teus / da minha alma sem o teu calor...*", ou ainda, *Errei sim* (samba-canção de Athaulfo Alves), cuja letra dizia "*errei sim/ manchei o teu nome / mas, foste tu mesmo o culpado / deixavas-me em casa/ me trocando pela orgia/ faltando sempre/ com a tua companhia...*".

Vingança na gravação original, lembrando que era o ano de 1951, pelo Trio de Ouro, apesar da presença, como seu integrante, de Herivelto Martins, e toda a polêmica que poderia gerar em função da letra da canção, não teve maior repercussão.

Lupicínio Rodrigues chegou a ser questionado, no depoimento dado ao MIS/RJ, quanto a uma suposta alteração, adaptação da letra desta canção, afim de que pudesse ser interpretada por uma mulher, coisa que não ocorreu. Existe quase um consenso no sentido de perceber esta canção como parte do discurso masculino, e em especial, enquanto porta-voz da forma de pensar de Lupicínio.

A gravação de *Vingança* por Linda Batista, aponta então para uma subversão deste consenso, ainda que isso não seja percebido de forma mais objetiva. Ela faz da mulher, a queixosa frente ao desencontro amoroso, papel que até então era comodamente exercido pelo homem, no discurso masculino que integrava a música popular brasileira, apoiado por todo um imaginário diluído na sociedade neste sentido. Percebe-se a força da recriação que tem a intérprete, reinventando a música a partir de sua interpretação. A ausência de um maior número de compositoras, num meio ainda predominantemente masculino da criação musical, fez das cantoras deste período não apenas "recriadoras" destas canções, mas também porta-vozes de toda uma geração de mulheres anônimas, que se projetavam social e economicamente nesta sociedade, ainda que não tivessem tal atuação reconhecida. Não é por acaso que esta música continuou como uma das mais gravadas do compositor, destacando-se nela diversos intérpretes femininos e masculinos.

Através da primeira estrofe, o compositor introduz a canção, relatando em primeira pessoa, novamente, uma determinada situação, quando aparentemente está falando com alguém em particular. Percebe-se a construção de dois personagens, aquele ofendido pela traição, que "fala" na canção, e a quem ele se dirige, que não por acaso, foi quem motivou a música. A medida que a canção desenvolve-se o discurso amplia-se, e ainda que ele continue direcionando sua fala ao personagem que motivou a traição, o texto expressa uma série de afirmações morais, que o denunciam estar voltado para o entorno do acontecimento e da música.

A segunda estrofe repete a frase musical da primeira, com pequena variação ao final, reforçando o sentimento de desprezo e satisfação pelo sofrimento da personagem descrita na música. A partir da terceira estrofe acentua-se a condenação feita a personagem, intensificando-se a exposição dramática, a medida em que a melodia cresce, fundindo-se em intensidade com o que é dito, inclusive pela subida e descida na altura das notas, numa característica bem definida por Luiz Tatit quanto ao proceder do cancionista, quando ressalta a fusão entre o que é dito e os "segmentos melódicos" que lhe reforçam o sentido.²⁶ A quarta estrofe apresenta a declaração de "vingança" do interlocutor, repetindo a frase musical da terceira estrofe, também com pouca variação, mas tendo o que é dito sustentado em mantendo a altura na seqüência melódica, o que vem a se concluir na quinta e última estrofe, quando a "praga" rogada pelo compositor chega ao final, acompanhada de uma seqüência decrescente do segmento melódico.

Reconhece-se também um traço bastante característico na composição de Lupicínio Rodrigues, quanto às citações literárias de que se utiliza, em diversos momentos associadas ao ideário religioso ou aos textos bíblicos, que se confundem com os ditados populares ou a fala coloquial. A vingança que faz proclamar contra a parte que o ofendeu, vem muito de acordo com o pensamento religioso de punição do ato imoral, associando seu destino as "pedras que rolam na estrada", numa citação comum aos cenários descritos nas escrituras que associam as pedras a lugares inóspitos, de solidão e sofrimento, para onde eram conduzidas as pessoas banidas da coletividade, ou em provação, lembrando inclusive as tentações feitas a Cristo pelo demônio no deserto. As pedras trazem ainda a idéia de obstáculos, de percalços enfrentados ao longo da vida, tão presente no imaginário popular, e apreendida também pela famosa poesia de Drummond.

No material gravado que acompanha a Tese, são apresentadas 7 faixas com versões desta canção. São elas:

1) Cd 1 - 8ª faixa: Apresenta a primeira versão de *Vingança*, através do Trio de Ouro. A gravação insere-se no estilo característico do grupo, apresenta um bom arranjo,

²⁶ Este autor desenvolve toda uma parte de seu livro, voltado a explicitar a dicção de Lupicínio Rodrigues, junto a outros compositores, ressaltando justamente as "descidas" e "subidas" junto as suas construções melódicas, destacando-as como um recurso utilizado.

onde se destaca a flauta, e alterna-se a primeira voz entre a interpretação masculina e feminina, sempre acompanhadas do coro. O arranjo projeta, de certa maneira, a duplicidade da mensagem desta canção enquanto um discurso não rigorosamente masculino. Ao analisarmos mais detidamente a letra, percebe-se que pode perfeitamente ser evocada por um homem ou uma mulher.

2) Cd 1 - 9^a faixa: Traz a segunda gravação desta música, na voz de Linda Batista, em 1951. Percebe-se facilmente o cuidadoso arranjo feito para a voz de Linda Batista, de maneira a projetá-la em sua amplitude. A música apresenta uma introdução através de piano e violino, instrumentos que seguem acompanhando a interpretação da cantora, sem obstaculizar a projeção de sua voz, no máximo estabelecendo um contraponto com ela, um diálogo entre os solos de instrumentos e a fala. Lembra, em certos aspectos, as orquestrações para o tango, especialmente quando altera a tonalidade, apresentando tons menores, como indicação do enfoque mais triste ou dramático da canção, mas sem constituir-se em uma música trágica ou depressiva.

Segue ainda um formato padrão neste tipo de arranjo, através do qual a música apresenta uma pequena introdução instrumental, sucedendo-se o canto pela intérprete, que apresenta toda a letra da canção; segue-se então um solo instrumental, destacando a melodia da música, e novamente a intérprete retoma a canção, finalizando-a.

3) Cd 1- 10^a faixa: *Vingança* é recriada a partir de uma "orquestra típica", facilmente identificada pelos timbres que apresenta na gravação; tais conjuntos, executavam predominantemente gêneros como o tango e o bolero, entre outros. Traz a interpretação do cantor Luiz Alberto del Paraná e Orquestra. Não consegui precisar a data em que o disco foi lançado, visto que o Lp não trazia tal informação no selo, mas acredito pelo estilo de gravação, junto ao formato do disco citado, que se encontre entre a década de 50 e 60. Este registro corrobora uma afirmativa de Lupicínio, que declarou mais de uma vez, o fato de esta música ser conhecida como um tango nos países do Prata, visto que teria sido assim gravada. Percebe-se, ainda nas características da versão apresentada por Linda Batista, que se procura estabelecer algum vínculo com este

gênero de música. Apesar da temática, expressa especialmente na letra, que lembra em muito o "ideário tanguero", a música foi composta mesmo como um samba-canção.

Na versão desta faixa, a música é introduzida por um pesado arranjo da orquestra, que apesar de não apresentar o compasso e os diversos outros elementos que a caracterizariam como um tango, também não pode ser chamada aqui de samba-canção, abrindo espaço para a interpretação grandiloquente do cantor. A adaptação que foi feita da letra, apesar da não tradução literal dos termos em que foi composta, encontra-se muito próxima do seu sentido original.

4) Cd 1- 11^a faixa: Esta é a versão parodiada de *Vingança*. Realizada pelo humorista "Zé Fidélis", também conhecido como "O inimigo n. 1 da tristeza", nascido da comunidade italiana, em São Paulo, registrado como Gino Cortopassi. Em sua extensa carreira dedicada ao riso, através dos mais diversos veículos de comunicação, entre crônicas, charges, programas de rádio e televisão entre São Paulo e o Rio de Janeiro, Zé Fidélis principiou sua atividade como cantor romântico, com repertório de Sílvia Caldas e Francisco Alves, além de sambas e marchas carnavalescos. O nome artístico adotou, a partir de um personagem, quando imitava um português; o homenageado fora muito popular no início do século, chamado José Fidélis Teles de Meireles.

A gravação que localizei não indicava em que momento Zé Fidélis produziu esta versão, ou a que programa se destinava. Foi encontrada em um Lp que reuniu seus principais sucessos, sem maiores referências ao contexto em que foram produzidos.

O que mais chama a atenção, nesta paródia, é a sua apresentação formal, seguindo os cânones pré-estabelecidos, neste período na apresentação musical. É feita a introdução instrumental, valendo-se inclusive de um acordeon (sugerindo, quem sabe, um bandoneon?) e do arranjo de uma orquestra "típica", lembrando o contexto do tango, novamente. Em seguida o cantor passa a interpretar a canção, seguindo o formato já descrito, sucedendo-se o tema melódico instrumental e a finalização pelo canto e acompanhamento.

A conotação cômica da paródia só é percebida pela letra alterada da canção original e pelo sotaque que acompanha a performance do cantor, associando-se ao canto alterado, integrando-se ao novo, a sua recriação. O sotaque "aportuguesado" que faz Zé Fidélis nesta música, justapõe-se a letra da canção, estabelecendo as rimas e vinculações que remetem ao anedótico na música recriada.

5) Cd 1- 12^a faixa: Apresenta a interpretação de *Vingança* por seu criador. Lupicínio Rodrigues canta acompanhado de um "regional", no programa produzido por Fernando Faro em 1973. Parece muito à vontade em sua apresentação, e tem sua dicção registrada de maneira clara, límpida, sem os pesados arranjos de outras gravações, definindo-se sua performance como intérprete. A fala arrastada, a voz chorosa e melodiosa, a perfeita noção de tempo entre cada verso e compasso, no andamento da canção, em consonância com o conjunto que o acompanha, sem alterar tal ritmo, ressaltando a harmonia do quadro.

Abrindo a canção, ouve-se o bandolim, seguido da caixinha de fósforo e a voz; somam-se depois os outros instrumentos, entre o cavaquinho, o violão e pandeiro, além da flauta que estabelece um contraponto e introduz cada seqüência da canção.

Importante ressaltar aqui, o quanto se faz sentir as melhorias técnicas no sistema de gravação, tornando quase fidedigno o registro da voz, especialmente se compararmos com as interpretações anteriores do compositor. É possível ouvir os instrumentos que compõem o conjunto regional que o acompanha, sem que sua voz fique abafada, apoiada ainda num arranjo musical adaptado a este propósito.

6) Cd 1 - 13^a faixa: Esta versão foi incluída nesta amostra frente a "surpresa" que tal registro propiciou nesta pesquisa. Trata-se de *Vingança* gravada pelo cantor e compositor Teixeira. O estranhamento surgiu não apenas pelo fato de este artista ter gravado uma música de Lupicínio Rodrigues, mas pela maneira como a gravou.

Fugindo do seu estilo característico de interpretar, Teixeira apresenta-a segundo um formato "tradicional", junto a composição de orquestra, inclusive com direito a acompanhamento de violino. Deixa de lado uma dicção regionalista na forma

de interpretar, apresentando-se respeitosamente como um cantor de uma música popular brasileira, reconhecido apenas por seu timbre inconfundível.

A partir dos registros do pesquisador Roberto Campos, a cantora Mary Terezinha, que fazia dupla com Teixeira, também teria gravado outras músicas de Lupicínio; desconheço tais gravações. No caso de Teixeira, a escolha desta canção, em particular, pode ser considerada bastante adequada a imagem projetada por ele ao longo de seu próprio repertório, quando enalteceu entre os valores gaúchos uma perspectiva machista, e em diversos momentos de desacato à mulher.

7) Cd 1- 14^a faixa: Traz a interpretação de mais uma destacada intérprete do samba-canção, que inclusive já havia gravado Lupicínio Rodrigues nos tempos áureos do gênero, Isaura Garcia. É um registro de 1979, que apresento aqui por vários motivos. Primeiro, por tratar-se de uma intérprete importante, que voltava a gravar o compositor fora do contexto inicial; segundo, exatamente pelo desdobramento na maneira como se recria tanto a canção como a performance, o estilo de interpretação, da cantora, a partir justamente deste outro momento histórico.

A música inicia-se já pela voz da cantora, alterando-se aquele formato tradicional nos arranjos feitos para o samba-canção, exemplificados anteriormente. Sua voz impõe-se com uma grande carga emocional, acompanhada de toda uma dramatização feita pela cantora, como se estivesse de fato vivenciando o que sugere e descreve a canção. A "teatralização" que envolve tal interpretação quase nos permite "enxergar" o gesto da cantora, ao ouvi-la. Em contrapartida, o arranjo instrumental é tímido frente ao grande poder de persuasão da voz; acompanhada ao fundo pelo som do piano, do baixo e bateria. E mais nada! Contrastando com a forma com que esta cantora apresentava-se no passado, quando os pesados arranjos instrumentais expressavam o samba-canção. Nesta versão, os instrumentos avolumam-se apenas quando se intensifica a interpretação vocal.

Em função do ano deste registro, constata-se que já havia decorrido um grande espaço de tempo entre as primeiras experiências de síntese e simplificação apresentadas pela Bossa Nova, e desenvolvidas à exaustão pelas diversas tendências musicais que se sucederam. Ao formato que Isaura Garcia conheceu no período dourado da rádio,

apresentaram-se muitas alterações, e tiveram também como consequência a adaptação da performance da cantora e de seu acompanhamento. Apenas como exercício de percepção, é interessante comparar sua interpretação com a de Elis Regina, em *Cadeira vazia*²⁷, quanto aos recursos utilizados, a performance da cantora frente a grande extensão vocal e o tom emocional na maneira de interpretar, ainda que este não seja o melhor exemplo, quanto a este aspecto na sua carreira. As semelhanças são evidentes, e ao mesmo tempo conflitantes, visto a diferença de geração entre as duas intérpretes. Tratando-se de duas gravações feitas ao vivo, com platéia presente, criando-se com a mesma uma relação de envolvimento, de evidente intimidade e cumplicidade, gerando uma confusão entre o aspecto real e ficcional da canção, a medida em que a interpretação de cada cantora apresenta-se como "experiência vivida".

²⁷ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os parceiros: faixa 4.

Parte II - A historicidade no fazer musical de LR

2.1 Capítulo 3 - O cancionista: entre o compositor e o intérprete

2.1.1 A dicção de Lupicínio Rodrigues: entre o cantar e o compor

Lupicínio Rodrigues ao expressar-se através da canção tornou-se "cancionista". O termo em questão implica a idéia de criação e recriação de um determinado tipo de fala que acontece através do canto. Cantar, então, não é apenas fazer música, mas é acrescentar ao som outros tantos significados, além dos que já possui, através da palavra. Neste sentido, a canção é uma determinada maneira de dizer algo. Ou, uma expressão musical que se vale das palavras, como sua forma constituída. É ao mesmo tempo "fala cantada" ou "canto falado".

Do mesmo modo, o cancionista é criador e recriador da canção. A ação do cancionista pode ser compreendida tanto pela criação da canção, como por sua interpretação, ou os dois processos acontecendo simultaneamente. O compositor é um cancionista ao dar origem à canção. O intérprete é também um cancionista ao recriá-la por sua performance. Ou, ainda, como no caso de Lupicínio Rodrigues, o cancionista pode utilizar-se destes dois processos, entre a criação e recriação da canção. Por isso os autores referem-se simultaneamente a dicção dos intérpretes e de cada compositor em particular, como sua forma de expressão específica, enquanto um tipo de fala única.¹

Apesar de ser reconhecida a canção, a mesma música apresenta-se diferenciada, quanto ao tipo de interpretação desenvolvida, com performances que traduzem a

¹ Sobre a atuação do cancionista, esta pesquisa apoiou-se nos textos de Luiz Tatit, Paul Zumthor e Heloísa Valente, citados na bibliografia.

especificidade de cada intérprete.² Devendo levar-se em conta, inclusive, todo o aparato que envolve tal recriação, como o apoio de arranjos, o andamento em que se apresenta, o timbre e instrumental utilizado em sua execução, entre outros elementos.

As músicas feitas por Lupicínio Rodrigues apresentam significados diferentes a medida que são cantadas por ele ou por outros intérpretes. A canção de Lupicínio Rodrigues apresenta características singulares quando interpretada por ele. A performance desenvolvida pelo compositor apresenta uma determinada leitura da canção, revelando como a percebia enquanto criação própria, e como compreendia a música de um modo geral. No gesto deste cancionista expressa-se, além do intérprete, o compositor. Ao longo de sua carreira desenvolveu diferentes estilos de música, tendo sua performance adaptada a cada um, mas sempre particularizada por uma certa maneira de percebê-la e construí-la. O desenvolvimento de gestos característicos, descritos em depoimentos e textos biográficos, quanto a sua maneira de compor e de cantar são parte do imaginário que se desenvolveu a seu respeito, mas também são representativos da sua conduta através da música.

Os registros gravados de sua voz em 1952, mostram-no adaptado, ainda que não muito à vontade, ao tipo de arranjo e estética musical construído pela sistemática adotada nas gravadoras, naquele contexto, quando se faz ouvir por todo um conjunto de orquestra. As gravações do final da década de 60, e particularmente entre 1973 e 1974, apresentam já uma aparente simplificação nos arranjos, quando canta apoiado por um "regional"³. Nas interpretações de suas canções sobressaem-se os diferentes momentos que atravessam a história da música brasileira, revelando muito do contexto destas gravações. Os arranjos construídos dizem respeito também ao que expressam as letras das canções, assim como ao gênero e melodia em que foram construídas, destacando suas características entre a marcha e o samba carnavalizados, a música regional, o

² Justamente pensando no grande número de intérpretes que se ocuparam das canções de Lupicínio Rodrigues, e em função da importância que cada um deles representa quanto ao processo de divulgação, recriação e permanente atualização junto ao repertório do compositor, foi elaborada uma listagem nominal dos seus representantes, conhecidos ao longo desta pesquisa. Encontra-se junto ao Anexo 3 desta Tese. O mesmo Anexo traz ainda a "Lista de parcerias" com os nomes de compositores que atuaram junto a Lupicínio na criação de suas músicas.

³ O conjunto Regional originou-se a partir das interpretações de choro, quando compunha o chamado "quarteto ideal" - dois violões, cavaquinho e flauta - ; posteriormente, acrescido de novos instrumentos, mas já particularizando uma maneira de tocar em grupo. Sobre o assunto ver: NAPOLITANO, Marcos. História & Música - história cultural da música popular. Belo Horizonte, Edit. Autêntica, 2002, p.45.

samba-canção, ou ainda o fox, a guarânia e o bolero, enquanto gêneros musicais de que se utiliza ao compor.

Em meio a todo este aparato e "espetacularização" da canção, pode-se ainda identificar o gesto do cancionista Lupicínio. Quando canta, pronuncia demoradamente cada sílaba, sem jamais perder o compasso ou andamento da música, a partir de uma controlada expressão vocal, sem vibrato, ou cantando "baixinho", como se convencionou dizer a seu respeito. Acompanha-se da caixinha de fósforo, como apoio ao andamento e interpretação sincopada.

Lupicínio Rodrigues declarou, quase ressentido, no depoimento dado ao MIS/RJ, em 1968, que ele fora o primeiro a "cantar baixinho", a exemplo da prática identificada entre os expoentes da Bossa Nova. Acrescentava ainda, que tinha adotado tal forma de cantar, inspirado na figura de Mário Reis, que antes dele inaugurava o estilo. Não chega a se referir ao aspecto revolucionário do movimento de recriação musical bossanovista, de certa forma até negando-lhe tal caráter de inventividade, ao identificar neste elemento algo já construído.⁴

A voz e a caixinha de fósforo tornar-se-iam suas características essenciais. Seja pelo efeito de interpretação, seja pela maneira de compor. A forma como colocava a voz, acompanhando-se de um "instrumento" que não rivalizava com ela, pelo contrário, a revelava, teria efeitos também na maneira com que compunha. Revelar a voz, e através dela a fala, tornou-se uma de suas "marcas" ao compor.⁵ Utilizava-se da música para comunicar sentimentos, opiniões, segredos ou "verdades" difíceis de contar de outra maneira. Referia-se ao ato de compor e de cantar como "dizer o samba", ou "dar o recado". Estas expressões revelam não apenas a maneira coloquial como foram construídas as letras das canções, no que Lupicínio chegou a ser comparado a Noel

⁴ Algumas elementos que destacavam a "revolução" estética promovida pela Bossa Nova enquanto originais frente ao percurso da história da música popular começam a ser questionados por estudos específicos de análise musical. De certa forma corroboram a linha argumentativa apresentada por Lupicínio Rodrigues, além de outros compositores, escritores e críticos musicais. Um exemplo disso é o livro recém lançado por José Estevan Gava, intitulado A Linguagem Harmônica da Bossa Nova (do qual disponho apenas a resenha, por isso não aparece aqui devidamente citado), que aponta construções melódicas que seriam características bossanovistas nas músicas de compositores de período anterior como Ismael Silva, entre outros.

⁵ Entre os autores que trataram deste paradoxo, entre a voz e a fala, consultados ao longo desta pesquisa pode-se citar: José Miguel Wisnik, Heloísa Valente e Mário de Andrade, devidamente listados na bibliografia.

Rosa, mas principalmente ao ato de comunicação que se estabelecia entre o autor e seus interlocutores. Apesar do caráter "público" que as canções assumiam depois de interpretadas frente a uma platéia, ou mesmo gravadas, ainda reservavam como origem esta forma de dialogar com alguém em especial, ou com um grupo mais amplo. Lupicínio sempre destacou em suas canções a relação imediata que tinham com sua história de vida, assim como as considerando um meio de comunicação com seu entorno.

A trajetória que desenvolveu quando iniciou por um tipo de música voltado à festa e ao encontro coletivo, como nos primeiros sambas e marchinhas, transferiu-se para uma outra via de manifestação, a partir do samba-canção, mais íntimo, pessoal, individual. A caixinha de fósforo com que se acompanhava pode ser percebida ao longo destes momentos. Estaria presente no estilo do compositor, em sua vinculação ao samba, ao longo dos diferentes matizes que desenvolveria no gênero.

Presença obrigatória, numa sociedade de fumantes, apoiados pelo glamour dos filmes de Hollywood, especialmente em ambientes noturnos e de boemia, a caixinha de fósforo estava ao alcance de qualquer mão. Não sei se Lupicínio fumava, ou se fumou ao longo da vida. No entanto, a caixinha de fósforo já era uma marca entre os sambistas e compositores no período em que começou a cantar e compor. Chega a ser uma característica do tipo boêmio assumido, carioca, "malandro", a ponto de Lupicínio, ainda muito jovem, deixar-se fotografar com ela, quando se vestiu "à caráter", se auto-representando como sambista. Em uma seqüência de duas fotos, deixa-se flagrar pela caixinha de fósforo na mão, revelando a atitude do músico, além do folião de carnaval; e, em outra tendo o chapéu de palha na mão, que redondo, assemelhado ao pandeiro em formato e leveza, permitia fazer acrobacias características da folia momesca.⁶

O uso do fósforo para acender o cigarro, ou assemelhados, revelava ainda uma esfera da sociedade mais despojada, com relação a bens de consumo que demarcavam um maior poder aquisitivo ou status social. O uso de canetas e relógios de ouro, como símbolos de destaque na indumentária masculina, também podia acompanhar-se de um requintado isqueiro, mimo de poucos homens, e de sua preocupação em distinguir-se

⁶ Anexo 4, figuras n. 11 e 12..

socialmente. A geração de Lupicínio conheceu de perto a aproximação de esferas sociais tão diferentes, e ao mesmo tempo tão próximas, que se uniam na noite, na boemia, nos *rendez-vous*.

Entre doutores e sambistas, surgiram então exímios tocadores de caixinha de fósforo, como uma prática recorrente e corriqueira. Muitos são os depoimentos a respeito do seu uso, sendo ainda possível assistir a pessoas daquela geração fazendo exhibições. Lupicínio Rodrigues foi considerado muito bom nisso. Se apurarmos o ouvido, e em função dos recursos de gravação existentes em 1973, é possível escutar sua batida, na interpretação que dela fazia o cantor Lupi, acompanhado do regional, no programa produzido por Fernando Faro.⁷ Ciro Monteiro é mais um "virtuoso" em seu domínio, como já foi citado no capítulo anterior, e na versão gravada no Cd 1, quando apresenta um "breque" com a caixinha, num solo em grande estilo.

Se a observarmos um pouco mais detalhadamente, sobressaem-se elementos que traduzem sua fácil utilização na música. É pequena, podendo ser trazida sempre consigo, além de ser de fácil manuseio. Também enquanto uma "caixa", fechada ou semi-aberta implica em diferentes sonoridades, a partir da ressonância que a caracteriza. Constitui-se, então, em uma pequena "caixa de ressonância", onde através da "batida" é tocada percussivamente, acompanhando diversos gêneros musicais, mas muito especialmente o samba.

Os fósforos, dentro da caixinha, acrescentam efeitos diferenciados se estiverem em maior ou menor número. Uma caixinha quase vazia produz um som muito diferente de uma mais cheia; no entanto, quando muito cheia também implica na perda da variação de som que a dispersão dos palitos apresenta, no "ruído" do chacoalhar dos mesmos. Pode ainda vir a ser utilizada como um pequeno chocalho. As possibilidades de marcação de ritmo que a caracterizam, são facilmente incorporados pelos músicos populares, à medida que se apresentavam em pequenos conjuntos, com limitado número de instrumentos, se comparados às grandes orquestras instrumentais. Por isso a caixinha de fósforo "casa-se" tão bem com a interpretação do regional, ou em apoio ao cantor quando se faz ouvir da voz e de poucos instrumentos. A associação de sua batida junto,

⁷ Versão p/ Tese: Cd 1- As Três Canções: faixa 10.

a instrumentos como o cavaquinho, o violão e a flauta, além do próprio pandeiro, que concorre com ela em manifestação, é bastante característica de uma forma de expressão da música popular brasileira, ao longo de pelo menos três décadas.

O paulatino desaparecimento de espaços da boêmia, ou de carnaval e festas coletivas, quando além da música ao vivo, aconteciam as improvisações, fez com que a "escola" que caracterizou o uso da caixinha de fósforo, enquanto parte da criação musical, se interrompesse. A disseminação de outros produtos como os acendedores automáticos de fogão, ou o uso de isqueiros de plástico, baratos e de fácil aquisição pelos fumantes atuais, fez com que seu uso também deixasse de ser tão corriqueiro. Percebe-se que, ainda as pessoas de uma maneira instintiva, músicos ou não, procuram acompanhar-se na marcação de ritmo ao ouvir as canções, batucando nas mesas, ou valendo-se ainda de outros artefatos como capas de cd ou de fita cassete. Mas, são cada vez mais raros os "instrumentistas" na prática com a caixinha de fósforo.

2.1.2 Características de estilo na composição de LR

Lupicínio Rodrigues declarava-se um boêmio, se indagado quando se tornara um compositor. Fazia questão de justapor sua prática musical ao exercício deste encontro coletivo que marcou por décadas uma maneira cotidiana de relacionar-se com a música, através do contato direto - entre instrumentos, músicos e simpatizantes -. Dizia que fazia música "por brincadeira" , e não para "ganhar dinheiro", o que leva a pensar que associava o termo "compositor" a idéia de profissionalização na música, e de tê-la por ofício e ganha-pão. Ao longo de sua vida, de certa maneira, seguiu a risca tal percepção, na medida em que mesmo sendo bem sucedido quanto à aquisição dos direitos autorais e do pagamento por sua criação musical, se comparado a uma grande maioria de profissionais de sua geração, também desenvolveu atividades paralelas que lhe garantiram o sustento. O trabalho junto à faculdade de Direito, as casas noturnas que abriram e fecharam muitas vezes, a atividade junto a SBACEM , proporcionaram outros

rendimentos ao compositor, além daqueles vinculados diretamente à atividade musical, pelos direitos autorais reconhecidos.⁸

Vários são os depoimentos que descrevem a maneira como Lupicínio Rodrigues compunha, no ambiente dos bares. O gesto característico, de colocar a mão sobre a testa, apoiando-se nela, baixar a cabeça e distanciar-se do grupo, só retornando com a letra da canção escrita num guardanapo de papel, ou cantarolando a música. Tal descrição referenda o mito de genialidade do compositor, como se quase por um passe de mágica, a canção de apossasse dele e se manifestasse logo em seguida.

Outros exemplos seguem-se a este, quanto a sua conduta de criação, como a forma declarada pelo filho, em recente programa de televisão, relatando que Lupi andava pela casa assoviando o tema musical, até que em algum momento a canção saía pronta.⁹

Tais descrições remetem a uma maneira singular de criação do compositor popular, a partir da intuição que a caracteriza, visto não existir uma mais detalhada formação ou método "oficializado", que organize sua expressão. A autenticidade desta forma de criar, acontece então duplamente, na medida em que diminuem os condicionamentos a sua dimensão artística, já que se encontra livre dos cânones e práticas institucionalizadas dos meios de formação. As influências que sofre surgem de seu entorno e experiência de vida, podendo ser ampliados segundo sua própria trajetória e perspectiva.¹⁰

⁸ O filho do compositor chegou a acrescentar em conversa informal que além dos bares e restaurantes que o compositor abriu ao longo da vida, a família também chegou a ter um pequeno armazém, entre secos e molhados, além de um também pequeno salão de beleza, aberto por dona Cerenita, esposa de Lupicínio.

⁹ Programa "Galpão Crioulo", da RBS /TV (emissora gaúcha), em edição especial dedicada ao Dia dos Pais, quando filhos de pais famosos na música do Estado, prestaram depoimento e cantaram algumas canções com o intuito de realizar tal homenagem. Nesta ocasião estiveram presentes os respectivos filhos dos compositores José Mendes, Lupicínio Rodrigues e Teixeira. Acompanhando o grupo que apresentou as canções de Teixeira, estava ainda a filha do gaiteiro e compositor Pedro Raymundo, que também faz uso deste instrumento.

¹⁰ Pierre Bourdieu e Roger Chartier chegam a interpretações semelhantes a esta quanto ao processo de escolarização e a prática da leitura. Na perspectiva de Bordieu, a escolarização em massa, como ocorreu a partir de determinado momento histórico, de certa forma limitou a diversidade de leitores e de escritores, pela "estandarização" imposta. Acredito que o mesmo possa ser afirmado quanto à escolarização musical, que de certa maneira, obstrui no músico um referencial importantíssimo do aspecto criativo, caracterizado pela intuição e espontaneidade.

A discussão quanto aos limites impostos ao leitor, ou a construção da cultura como um todo, perpassa todo este pequeno texto, mas destaco em especial uma passagem, na fala de Bourdieu:

A pergunta sempre recorrente sobre a formação musical de Lupicínio, quando se busca uma explicação para as inspiradas construções melódicas e harmônicas do compositor, tem como resposta apenas a associação ao fato de que tocava caixinha de fósforo. Acrescentaria a isso, a dimensão coletiva que Lupicínio Rodrigues sempre experimentou, ao longo da vida, ao fazer música em grupo, e para o grupo, ainda que de autoria assinada. Quando me refiro a "coletiva", destaco que suas composições revelam-se no grupo, a exemplo de seu envolvimento com a atividade carnavalesca, ou mesmo quando iniciou o samba-canção, inspirado pelo próprio tormento amoroso, mas que ele percebia também nos demais.

Muito comum é o relato de que sua inspiração vinha dos acontecimentos que percebia a sua volta, ou do que as pessoas lhe contavam em desabafo, mas que o compositor traduzia nas músicas, utilizando-se da primeira pessoa ao entoá-las. Apesar das muitas "histórias" acontecidas com ele, como relatou inclusive em suas crônicas, em 1963, muitas destas músicas reproduziam os queixumes de alguém próximo, especialmente da noite. A utilização do "eu", como enunciado na primeira pessoa, constante em suas letras de música, repercutiram no imaginário construído, formalizando a idéia que se fazia do compositor, enquanto representação do boêmio inveterado e sempre envolvido em alguma circunstância de namoro ou relação extraconjugual.

A descrição da experiência boêmia como algo comum a maioria, vinha justamente da forma como Lupicínio Rodrigues a percebia. Nas casas noturnas em que o compositor foi proprietário são notórias algumas práticas descritas, pelos relatos e por ele próprio, relacionadas à conduta das pessoas anônimas que freqüentavam estes espaços. Em determinada circunstância, em uma das casas que teve, o "show" musical era aberto por cantores e músicos profissionais, além dele próprio, e à medida que o

"Parece-me que quando o sistema escolar representa o papel que representa em nossas sociedades, isto é, quando se torna a via principal ou exclusiva de acesso à leitura, e a leitura torna-se acessível praticamente a todo mundo, penso que ele produz um efeito inesperado. O que me surpreendeu nos testemunhos de autodidatas que nos foram relatados é que testemunham uma espécie de necessidade de leitura, que de uma certa maneira, a escola destrói para criar uma outra, de outra forma. (...) Penso que um dos efeitos do contato médio com a literatura erudita é o de destruir a experiência popular, para deixar as pessoas enormemente despojadas, isto é, entre duas culturas, uma cultura originária abolida e uma cultura erudita que se freqüentou o suficiente para não mais poder falar da chuva e do bom tempo, para saber tudo o que não se deve dizer, sem ter mais nada para dizer. (...) "

Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. A leitura: uma prática cultural. In: Práticas da Leitura. (Org. por Roger Chartier). São Paulo, Estação Liberdade, 1996, p. 241.

álcool consumido surtia os primeiros efeitos de desinibição, a platéia unia-se a construção do espetáculo, cantando ou tocando junto. Nesta ocasião era proibida a conversa, ou ruídos que atrapalhassem a música que assim vinha sendo construída, executada. As casas eram pensadas a partir de uma iluminação moderada, criando um clima de proximidade e intimidade, relacionado à prática musical. Outro fato muito lembrado refere-se a forma de aplaudir. Em função de reclamações quanto ao isolamento acústico em uma das casas, e tendo em vista a continuidade das apresentações de música, existiu um acordo junto à platéia de que os aplausos seriam feitos apenas pelo estalar de dedos. Estabelecia-se com isso novamente uma atitude de cumplicidade entre aqueles músicos, Lupicínio e a platéia presente. Volta e meia este mesmo gesto é repetido por alguém que presencia, como público, a interpretação da cantora Lourdes Rodrigues, lembrando aquela ocasião.¹¹

O estilo que melhor caracterizou a atuação de Lupicínio Rodrigues, como destaque na história da música popular brasileira, foi sem dúvida o samba-canção. A ponto de ser chamado de, numa expressão creditada ao então radialista Blota Júnior, o "Papa da dor-de-cotovelo", numa referência a determinado tipo de samba-canção, que marcou as décadas de 40 e 50.

A maneira como Lupicínio compôs o samba-canção, reconhecida pelo termo intimista, revela a dor da perda do amor, ou os conflitos que o envolvem, como o ciúme, o enfrentamento entre os pares, a separação. Pode ser considerado um porta-voz do discurso masculino, que caracterizou sua geração, e que encontrou eco nas gerações posteriores.¹²

¹¹ Lourdes Rodrigues é uma importante intérprete na música popular do Rio Grande do Sul, completando neste ano de 2002, 50 anos de carreira artística. Foi introduzida na cena musical por Lupicínio Rodrigues, através do Programa "Roteiro de um Boêmio" na Rádio Farroupilha/RS, já como cantora contratada, apesar da menor de idade (aproximadamente 14 a 15 anos).

Em seu repertório sempre fez questão de incluir e divulgar compositores gaúchos de música popular, entre eles, Túlio Piva e Demóstenes Gonzalez, além de Lupicínio Rodrigues.

O gesto da platéia a que me refiro, é algo bastante comum em suas apresentações, revitalizado pela calorosa acolhida que Lourdes Rodrigues sempre faz, em respeito a tal manifestação.

¹² Importante lembrar neste sentido os textos de Maria Izilda Mattos, que versaram sobre as atuações de Lupicínio Rodrigues e Dolores Duran associando-os, dentro de um contexto voltado as relações de gênero, ao discurso masculino e feminino que representavam.

MATOS, Maria Izilda S. Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1997.

Distancia-se, em diversos aspectos, apesar de estar vinculado cronologicamente, do samba-canção "de fossa", veiculado principalmente na década de 50, a partir de compositores como Antônio Maria e Dolores Duran. Apesar de referir-se aos aspectos sofridos da relação amorosa, as criações de Lupicínio trazem uma atitude de positividade, de enfrentamento da situação, muito diferente enquanto construção de sentido, se relacionado ao samba-canção "depressivo", como já foi destacado no primeiro capítulo desta Tese. Sua posição se confunde pelo fato de ser constantemente gravado, e por intérpretes comuns ao samba-canção daquela década.¹³ Pela justaposição, inclusive do repertório, a partir da escolha na composição dos discos, originou-se esta leitura pouca apropriada à música que fez. Muito provavelmente tal característica em falar da dor na relação amorosa, de maneira não excessivamente melancólica, "salpicada" de um tanto de descontração, diferindo de outras canções do período, que cultuam tal sofrimento, tenha sido o motivo para que o compositor continuasse a ser regravado, e constantemente, na atualidade.

2.1.3 O paradoxo: boemia x profissionalização

Lupicínio Rodrigues imaginava-se enquanto um "boêmio", e não um "compositor profissional", percepção que pode ser relacionada com vários aspectos de seu comportamento no que se refere à atividade musical. Refletiu-se na maneira como construiu seus textos biográficos, músicas e depoimentos. A idéia de um fazer musical espontâneo, autêntico, pouco explicável, é parte do mito que se estabeleceu sobre ele, assim como também sobre compositores e intérpretes de tendências as mais variadas, a quem se destinou uma característica de magia e genialidade.

_____ e FARIA, Fernando . Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino e o masculino e suas relações. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1996.

¹³ Um bom exemplo desse tipo de interpretação são as versões das músicas de Lupicínio Rodrigues na voz de Nora Ney. O timbre de voz da cantora, entre grave e sensual, também é associado à tristeza e melancolia. No caso das músicas que gravou de Lupi, destaco em sua interpretação *Dois tristonhos*, quando a versão que é apresentada entre o arranjo e performance da cantora, de certa maneira, chega a contrariar a letra, que clama pela atitude de superar o sofrimento. A letra de *Dois tristonhos* consta do Anexo 2 - "Letras das canções de Lupicínio Rodrigues". Quanto a performance desta cantora, pode ser conferida na versão gravada de *Aves daninhas*, um grande sucesso protagonizado por ela. Versão p/ Tese - Cd 4 - Sambas: faixa 7.

Juarez Fonseca declarou certa vez que ainda não havia surgido uma biografia de Lupicínio Rodrigues que revelasse o "homem por inteiro", acrescentando que o fato talvez derivasse justamente da dificuldade em separar o homem do mito.¹⁴ Concordo com ele, em parte. Outros empecilhos existem quanto a reconstituir a biografia do compositor, visto que se encontra cercado por uma "memória oficial", repetida a exaustão pelos muitos textos, especialmente jornalísticos, impedindo um maior aprofundamento da história de sua vida, apesar da vinculação com a própria história da cidade, local onde cresceu, junto a sua família. A constituição do "mito" Lupicínio, deve-se em parte a este fato, especialmente pela ausência de novos dados sobre ele, enquanto sujeito histórico.

A separação do "sujeito" do mito, resultaria em algo infrutífero pois tal cisão provocaria a sua própria descaracterização. Impõe-se a necessidade de incorporar o mito que se construiu ao seu redor. Lupicínio foi quem iniciou todo este envolvimento fantasioso que cerca sua figura. Ele é o autor de sua própria personagem, que pode ser desdobrada de suas palavras e canções, em uma construção de imagem e auto-imagem,

¹⁴ Juarez Fonseca é autor de diversos textos sobre a trajetória de Lupicínio, destacando-se prefácios de livros em que apresenta o compositor. Seu envolvimento com sua figura encontra-se inserido numa percepção mais ampla acerca da música popular no Rio Grande do Sul, sobre a qual escreve ou integra-se mais diretamente aliado a projetos que buscam sua divulgação. É também compositor, junto ao cantor e compositor gaúcho Leonardo Ribeiro. Foi também um importante colaborador nesta pesquisa enquanto interlocutor de idéias sobre Lupicínio Rodrigues, assim como pelo empréstimo de material pertinente ao tema desenvolvido.

Declara o jornalista:

"Há duas biografias de Lupicínio publicadas no Rio Grande do Sul, ambas escritas por jornalistas, ambas com edições esgotadas - Lupicínio Rodrigues, de Mário Goulart, número 22 da coleção 'Esses Gaúchos' (Tchê/RBS, 1984) e Roteiro de um Boêmio, de Demóstenes Gonzalez (Sulina, 1986). São tentativas biográficas, seria melhor dizer. Breves, não revelam o homem por inteiro. Simpáticas, faltam-lhes substância, carne. E enquanto não aparece um Ruy Castro para escrever a biografia definitiva do maior compositor gaúcho, certamente o melhor livro para entendê-lo está aparecendo agora. É Foi Assim, reunião de 42 crônicas publicadas em 1963 na Última Hora, de Porto Alegre." Segundo Caderno, Zero Hora, Quinta-feira, 9 de Novembro de 1995.

Já tocara no assunto anteriormente, referindo inclusive à matéria feita por Hamilton Chaves, para a Revista do Globo em 1952:

"(...) O problema da reportagem de Hamilton, assim como do livro Roteiro de um Boêmio, de Demosthenes Gonzalez, jornalista, também boêmio e ex-parceiro do compositor, é que lhes falta o chamado distanciamento crítico. Dados e fatos objetivos são deixados de lado, em benefício, muitas vezes, apenas do folclore que cercava o homem. E as centenas de matérias publicadas na imprensa a partir de 1974 repetem quase sempre as mesmas histórias".

Em 1984 saiu um pequeno volume biográfico, dentro da coleção 'Esses Gaúchos', da editora Tchê com a RBS, escrito por Mário Goulart. É o que de melhor existe como uma panorâmica da vida e da obra de Lupi. O candidato a autor de uma biografia à sua altura (como as recentes de Nelson Rodrigues e Vinicius de Moraes), terá muito trabalho para separar a lenda da realidade. Talvez por isso a biografia ainda não foi feita." Revista ZH, Jornal Zero Hora, 21 de Agosto de 1994.

inclusive com relação ao cuidado com a aparência, especialmente pela indumentária. Escrever sobre Lupicínio acaba sendo escrever sobre o personagem, sobre o mito.

A começar pela famosa "história" dos marinheiros que espalharam sua música pelo Brasil, repetida inúmeras vezes pelo compositor e seus amigos. Quando perguntado como se tornou conhecido nacionalmente, o compositor respondia que os marinheiros ao ouvir suas músicas em Porto Alegre, continuavam a cantá-las a cada porto que chegavam, espalhando as canções ao longo do trajeto. Aproximando um pouco mais a "lente" sobre este relato, pode-se perceber que não correspondia diretamente a explicação do sucesso de Lupi, mas também não deixava de se estabelecer como uma versão até certo ponto aceitável.

Se pensarmos na Porto Alegre da década de 30, quando o compositor recém lançava seus primeiros sucessos, teremos um "cenário" que identificava a presença destes marinheiros como o elemento que vem de fora, e que faz o trânsito com o restante do país. A ausência de uma rede rodoviária que interligasse as diversas regiões nacionais, assim como o alto custo do transporte aéreo, além da inexistência de suas rotas comerciais, rotineiras, fazia com que se chegasse ao centro do país através do transporte marítimo, visto que a rede ferroviária também não cobria todo o percurso, ou representava muito mais tempo de viagem. Não por acaso, quando Lupicínio Rodrigues se dirigiu ao Rio de Janeiro pela primeira vez, em 1939, foi de navio. O quadro descrito, no que diz respeito à "distância" com relação ao eixo Rio-São Paulo só apresentaria mudanças mais significativas a partir da década de 50. Então, é de se pensar que a presença de marinheiros fosse algo corriqueiro na cidade, movimentando a região portuária e seus arredores.

Daí a compreender-se uma outra dimensão assumida pela região central de Porto Alegre, nos altos do Mercado Público, e seus arredores, onde entre o trânsito de mercadorias também circulava a música. Os inúmeros cabarés, boates e *dancings*, existentes ao longo das ruas Voluntários da Pátria ou Sete de Setembro, entre outras, a proximidade inclusive da Rua da Praia, ou da Praça da Alfândega e o Alto da Bronze, dada as pequenas dimensões da cidade neste período, se comparado com seu desenvolvimento posterior, são evidências de uma outra Porto Alegre, próxima do Rio

Guaíba, e em muitos aspectos, condicionada por sua presença e as atividades que dele decorriam.

A tão famosa "enchente de 1941", e o rastro de destruição que deixou, tornou simbólica esta rejeição assumida com relação às águas que cercavam esta "cidade-península". A construção do "muro da Mauá", em seu projeto de coibir a entrada das águas, inauguraria um isolamento da região portuária e abriria um grande precedente quanto à proximidade dos habitantes da cidade, junto ao rio.

A presença de marinheiros, assim como a vida noturna que cercava as proximidades do porto, tornaram-se lendárias na cidade, mantidas apenas pela memória das pessoas que vivenciaram o período. Mas, do que nos fala Lupicínio quando se remete a eles? Aponta para uma efervescência musical, aliada a atividade das casas noturnas, assim como aos contatos entre pessoas de mundos diferentes, Eram "estrangeiros" de vários matizes, aqueles que se percebiam integrados numa determinada região da cidade. Não é à toa que Lupicínio e Rubens Santos retratam sua presença, através da música *Tem navio no porto*.¹⁵

Contradizendo a versão apresentada por Lupicínio Rodrigues, quanto à divulgação de suas músicas ao nível nacional, estão todos os demais componentes do levantamento biográfico arrolados por esta pesquisa. Se a permanência de suas canções no imaginário social pode ser associada à presença de grupos como os marinheiros, e boêmios, a entrada de sua criação musical no universo da rádio e do disco, enquanto parte da indústria cultural, segue um outro trajeto. Suas músicas já vinham sendo tocadas nas rádios locais, pelo menos desde 1935, quando venceu o primeiro concurso promovido pela emissora, por ocasião da inauguração da Rádio Farroupilha, quando assinou seu primeiro contrato de trabalho junto à mesma. O surgimento do compositor em disco, aconteceu mesmo pela voz de Alcides Gonçalves, já em 1936, quando este se dirigiu ao Rio de Janeiro, gravando canções da parceria, seguindo-se da gravação de *Se acaso você chegasse*, por Ciro Monteiro, em 1938.

Lupicínio Rodrigues é de uma geração de compositores e músicos que já encontrou uma certa estrutura definida quando fez sua estréia no mercado da rádio e do

¹⁵ Versão p/ Tese - Cd 2 - Os Parceiros: faixa 9.

disco. Muito jovem ainda teve suas composições gravadas e desfrutou de apoio e divulgação das mesmas, pelas emissoras de rádio, que neste momento lançavam novos talentos; aliás, estavam à procura deles. Diferenciou-se, por exemplo, da chamada "primeira geração" da música popular, que teve expoentes como Noel Rosa, Carmen Miranda, Mario Reis e Francisco Alves, que registraram suas vozes e canções ao final da década de 20 em diante, quando a atividade das rádios ainda definia suas características comerciais, e que em seu início contou com a criatividade de seus integrantes, que desempenhavam tais funções quase "artesanalmente" como atestam os depoimentos de Almirante e Roberto Murce a respeito. Lupicínio encontrava-se já na "segunda geração" na música brasileira que chegou ao mercado discográfico quando este já dispunha de uma legislação pertinente, assim como as emissoras de rádio e demais atividades relacionadas à classe artístico-musical. O momento de surgimento do compositor Lupicínio, na primeira fase de seu trabalho, coincide com um período de grande expansão da indústria cultural no país, e conseqüente abertura de oportunidades de trabalho, o que não queria dizer que fosse menos concorrencial. No entanto, ainda é um período em que se oportuniza o surgimento de novos conceitos e procura-se construir uma renovação estético-musical no país, através destes veículos.

O contato com importantes nomes da rádio, como Francisco Alves, que quando Lupicínio o conheceu já era um veterano nesta atividade, possibilitou ao compositor colocar suas músicas junto ao mercado nacional, além do fato de que provavelmente tenha existido alguma forma de acordo junto a gravadoras ou editoras de música, pouco admitida por ele. É muito provável que tal negociação tenha ocorrido mesmo antes de sua viagem ao Rio de Janeiro em 1939, pois Alcides Gonçalves e Ciro Monteiro já o haviam gravado pela Victor em 1936 e 1938, respectivamente. Até 1947, Lupicínio Rodrigues poderia ser considerado um talento promissor nesta nova realidade de legitimação da rádio como componente da cultura do país. De 1947 em diante, a partir da gravação de *Nervos de aço*, teve seu espaço garantido nesta atividade, sendo considerado, então, quase um veterano, apesar de muito jovem. O samba-canção, gênero pelo qual se expressaria neste contexto, repetiu de certa maneira um mecanismo que já se inaugurara, em momento anterior, quando predominaram as marchinhas e sambas de carnaval, cuja garantia do sucesso vinha da manutenção de certas "fórmulas" junto à apresentação destes gêneros, pelo predomínio de um formato musical, como garantia

do retorno ao investimento feito junto aos artistas. A saturação que envolveu a insistente divulgação do samba-canção na década de 50 é a coroação deste processo.

Uma clara evidência da integração de Lupicínio Rodrigues ao contexto mercadológico que assumiu a atividade musical e artística nesse período é o fato de já no início da década de 50, entre 1951 e 1952 ser escolhido como representante da SBACEM no Rio Grande do Sul. A definição de seu nome enquanto representação da entidade no Estado estava de acordo com a conduta desta associação que sempre teve entre seus presidentes e diretoria grandes nomes da música popular, como no caso dos sucessivos mandatos de Ari Barroso, ou mesmo Herivelto Martins. A escolha de Lupicínio para presidir a associação aconteceu em meio ao estrondoso sucesso de *Vingança*. A seqüência de textos envolvendo sua biografia, elaborados por Hamilton Chaves para a Revista do Globo em 1952, já apresentava o compositor, em fotografia, “despachando” pela SBACEM.¹⁶ Esta associação que no Rio de Janeiro havia sido fundada em 1946, aparentemente só teve um representante local com o próprio Lupicínio.

Existia também outra associação, a UBC – União Brasileira de Compositores -, durante algum tempo sob a liderança de Ataulfo Alves, que se rivalizava em função e representatividade junto a SBACEM. Essas associações gozavam de certa proximidade, em espaço físico e imaginário, junto ao poder executivo federal, visto terem suas sedes localizadas na região central do Rio de Janeiro, e portanto, em área próxima do Palácio do Catete, quando então seus representantes eram recebidos pelo Presidente da República e sua assessoria. Ao longo da década de 30, e enquanto Getúlio Vargas permaneceu no poder, especialmente durante o Estado Novo, constatou-se um “trajeto de mão única” de uma certa parcela de músicos em sua direção, e não o contrário, como por muito tempo se acreditou.

Vargas gozava de reconhecimento de parte da classe artística, especialmente aquela vinculada à música, em função da regularização da legislação trabalhista.¹⁷ Não se quer

¹⁶ Anexo 4, figura n. 16. (Outras matérias jornalísticas trazem também tal “pose” de trabalho do compositor, junto a esta entidade, no mesmo período; ainda que não estejam arroladas neste levantamento de imagens.)

¹⁷ Um bom exemplo desta constatação do reconhecimento dos artistas com relação a Vargas pode ser expresso pelo depoimento de Rubens Santos, nesta pesquisa, quando conta que em certa ocasião, substituindo a mãe, que era cozinheira do então deputado Rubens Farrula, acabou por fazer a refeição de Getúlio Vargas, que chegara de forma inesperada. Na ocasião teria também cantado para Vargas, que lhe

dizer com isso que os músicos aceitasse de bom grado, e sem reação a sua postura ditatorial, pelo contrário. No entanto, para um grande número de profissionais, especialmente da música popular, a regularização deste ofício como profissão, chegara em muito bom momento. Especialmente no caso das mulheres, quando até então a atividade de cantora ou dançarina, misturava-se no imaginário social, e nos documentos oficiais, com a prática da prostituição. Ou, ainda, no caso dos sambistas, aonde uma herança de segregação social vinda do passado escravo, aliada aos espaços de origem deste movimento musical, associado à identificação de uma imagem negativa, vinculada aos segmentos marginais e marginalizados desta sociedade, entre malandros e bandidos, ou "desordeiros". Pode-se estabelecer, inclusive, uma relação entre o processo de "domesticação" ou "civilização" que atravessou o samba da Era Vargas em diante, junto à legitimação também de seus criadores, que deste momento em diante são considerados "profissionais da música".¹⁸

Getúlio Vargas percebeu desde muito cedo a importância da regularização da atividade musical: foi autor do Decreto Legislativo 5492, de 16 de Julho de 1928, quando deputado estadual no Rio Grande do Sul, que estabelecia o pagamento de direitos autorais por parte das empresas que lidassem com música.¹⁹ Além desta importante participação, integrou comissões junto à Assembléia Legislativa do Estado, entre 1909 e 1910, que decidiam, entre outros aspectos, quanto à saída e financiamento de artistas rio-grandenses, entre música e artes plásticas, que solicitavam tal auxílio a

dera de gorjeta uma nota de vinte mil réis, junto a um cartão. Apesar do "muito" dinheiro que representava na época, guardou a nota por quase toda a vida, não a tendo mais porque lhe fora roubada. Rubens cantara, ainda, para outros presidentes, como Juscelino Kubstchek, Médici e João Figueiredo; e, no caso deste último, levado por Pratini de Moraes, que segundo ele, seu "fã".

¹⁸ A idéia de "civilização" e "domesticação" do samba atravessou um grande conjunto de textos consultados ao longo desta Tese, citados na bibliografia ao final. Incorpora dois princípios: a) as modificações que o gênero vem sofrendo, quanto à introdução de novos elementos musicais, em detrimento dos de origem, alterando-o significativamente ao longo do século XX; diz respeito não apenas aos arranjos instrumentais em que foi apresentado, nos processos de gravação, como nos formatos que passou a ser construído; fala-se inclusive em uma "eruditização" do samba, especialmente a partir da Bossa Nova, mas já percebida nos cuidadosos arranjos orquestrais, do período áureo da rádio, pela atuação de maestros como Radamés Gnattali, que de certa forma contrariava o despojamento de sua origem; b) o contínuo processo de legitimação que foi aos poucos o institucionalizando como símbolo identitário da cultura nacional, condicionando-o em sua expressão musical, especialmente quanto à temática desenvolvida.

¹⁹ Tal decreto foi também chamado de "Lei Getúlio Vargas". Este dado é citado no trabalho de Dóris Haussen, que se ocupa em fazer uma aproximação do uso político da rádio entre os governos de Vargas e Perón.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. Rádio e política: tempos de Vargas e Péron. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação (Rádio), Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 1992, p. 80.

fim de completar seus estudos fora do país, especialmente nas áreas de artes plásticas e musicais. Por diversas vezes negou tais pedidos, o que pode ser interpretado não somente como desinteresse pela atividade, mas também como um impulso necessário à criação e desenvolvimento de instituições locais voltadas à formação artística, como o que veio a acontecer através do “Instituto Livre de Bellas Artes”, criado neste contexto, em abril de 1908, onde pouco depois se originava o Conservatório de Música.²⁰ Vargas esteve presente ao longo da fundação de diversas iniciativas culturais que oportunizariam posteriormente a disseminação da cultura identitária do Rio Grande do Sul.

Não é de estranhar que tenha demonstrado um claro interesse, então, pela disseminação das emissoras de rádio, enquanto parte da propaganda política que o apoiou no governo por tanto tempo. Dóris Haussen adverte para a maneira inteligente com que tal veículo foi utilizado no Brasil, enquanto parte da sustentação ideológica que caracterizou seu governo, inclusive se comparado com os estados totalitários europeus na mesma época, famosos pela utilização publicitária de seus regimes. Apesar de inicialmente a programação das rádios estar a cargo do Ministério da Educação, sob a chefia de Capanema, já a partir de 1934 Vargas criaria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, ligado ao Ministério da Justiça, retirando tal atividade da alçada do primeiro.²¹ De certa maneira, este fato revelou a forte inclinação das emissoras de rádio por uma programação voltada quase exclusivamente ao “popular”, e até com certa restrição a um repertório mais elitizado, ou de música erudita. O caráter popular da rádio estaria expresso também no grande número de programas humorísticos, introduzidos a partir de um gênero conhecido e muito trabalhado no teatro de revista, reproduzindo ali a larga experiência da dramaturgia da época, assim como no caso do “rádio-teatro”. A utilização do popular, do ponto de vista político-ideológico, já foi

²⁰ É possível também estabelecer uma hipótese, inclusive quanto ao aspecto nacionalista de tal decisão, visto que ao formar aqui os músicos, preenchendo uma demanda crescente, ao mesmo tempo em que diminuía os gastos com sua formação, criava-se no Estado o fortalecimento de um fazer musical delimitado por uma identidade nacional e regional, e não mais estrangeira.

Os dados mencionados quanto à atuação de Vargas junto às comissões da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul foram obtidos a partir da pesquisa de Cláudia Rodrigues, ainda que não se encontrem mencionados no texto de sua Dissertação, que contextualizou a formação do Instituto de Belas Artes em Porto Alegre. Trata-se dos pareceres n. 3, n. 14 e n. 32, em 1909; e, n. 46 em 1910.

RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). Dissertação de Mestrado; PPG em Música/Instituto de Artes/ Departamento de Música/UFRGS, Porto Alegre, Julho de 2002.

amplamente discutida ao longo dos textos sobre a formação cultural brasileira, não necessitando ser repetida aqui. O que interessa afirmar, a respeito, refere-se à aplicação do popular em caráter majoritário com relação à programação oferecida nas rádios, especialmente se comparado ao uso político deste veículo, no mesmo período, por estados autoritários como Alemanha e Itália, assim como a Argentina, ao longo do governo de Perón. A popularização da rádio, enquanto veículo de comunicação no Brasil, tem uma vinculação direta com sua programação que atingia as mais diferentes esferas sociais, mas especialmente sendo acessível aos consumidores de baixa renda e reduzida formação escolar. Em decorrência disso, o fácil contato que se manteve entre tal população e o discurso propagandístico do Estado Novo, que a utilizava como porta-voz sob as mais diferentes formas de manifestação, atribuindo-se a isso muito da hegemonia política atingida.

Destacando a familiaridade com que Vargas demonstrava sua aproximação com a atividade artística, Mário de Andrade tratou-o por um “presidente musical”, no artigo intitulado “O ditador e a música”. Neste texto identificou, em seus discursos, uma série de características associadas a tal prática e saber, pois demonstrava não só um adequado encadeamento de idéias quanto ao desenvolvimento do tema na composição, a exemplo do procedimento associado à construção musical, como se utilizava de termos comuns a esta atividade, através de expressões como “*em compasso de espera*”, entre outras.²²

No que se refere ao tão citado caráter coercitivo do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda -, quanto ao aspecto da censura à atividade artística, apresentada sob tal prisma como o grande vilão no que se refere ao governo de Vargas, a atuação deste órgão pode ser considerada ainda sob uma outra perspectiva. Ao mesmo tempo em que proibia a livre manifestação dos compositores, fazendo cortes nas letras e músicas, determinando inclusive a forma de criação musical, frente a tantos parâmetros impostos, e a valorização de uma estética e interpretação de acordo com a ideologia estadonovista, amplamente apoiada através dos incentivos financiados pelo governo federal, também exercia paralelamente a atividade de fiscalização quanto ao cumprimento da legislação neste ramo. Dito de outra forma, cabia também ao DIP

²¹ Assim como o rádio, o desenvolvimento do cinema também seria de responsabilidade do mesmo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. HAUSSEN, (1992), pp. 70 e 71.

controlar o efetivo cumprimento dos direitos trabalhistas firmados em contrato entre os empresários e a classe artística, assim como quanto aos demais aspectos que envolviam a prática comercial de casas noturnas, emissoras de rádio e gravadoras.²³ De certa maneira, o DIP exercia uma espécie de “guarda” com relação à defesa dos direitos dos artistas, frente a uma aquisição de direitos muito recente, e que havia sido constantemente usurpada no passado. Não por acaso, Chiquinha Gonzaga foi a idealizadora, fundadora e integrante ativa da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – , pois apesar de todo o prestígio que já adquirira como compositora, regente e responsável pela produção musical de inúmeras revistas no teatro, sofreu constantes abusos e restrição de seus direitos autorais pelos empresários do ramo.²⁴ O comunista Mário Lago chegou a declarar em entrevista sua admiração por Vargas, no que se refere à defesa dos direitos da classe artística, especialmente voltada a música popular, forma pela qual justificava o apoio que o mesmo recebia deste segmento social, apesar de todas as reservas que tinha quanto a sua postura de ditador.

²² Obras completas do autor, "Música de pancadaria" Parte III, item 8; Martins Fontes, SP, 1963. (Observação: texto publicado em jornal com data que não disponho no momento).

²³ Sobre os contratos e relações de trabalho que envolvia a classe empresarial e os músicos, vale citar aqui os acervos existentes a respeito no Arquivo Nacional, junto à documentação da Rádio Mayrinch Veiga, e no setor de documentação da Rádio Nacional. Estes dois locais, em particular, detém os muitos contratos de trabalho firmados entre tais emissoras e seus quadros de funcionários, entre artistas e técnicos. Desconheço pesquisa que tenha feito uso de tal fonte documental, apesar da riqueza de suas informações e das possibilidades que apresenta quanto a pensar esta questão. Como exemplo de documentação existente em tais acervos, e o tipo de informação que pode ser obtida, apresenta o "Registro de Empregados" em que figura Ciro Monteiro, como funcionário da Rádio Mayrinch Veiga; e, também o "contrato de trabalho" firmado entre essa emissora e o cantor Luiz Gonzaga. Consultar o Anexo 5, documentos n. 10 e 11.

No caso do Rio Grande do Sul, os acervos das principais emissoras – Rádios Difusora, Gaúcha e Farroupilha - foi perdido entre incêndios e a inundação de 1941 em Porto Alegre. No caso da Rádio Farroupilha, boa parte do acervo se perdeu inclusive por ocasião do suicídio de Vargas, em agosto de 1954, em função da "quebradeira" que se seguiu em diversas capitais brasileiras, e entre elas, Porto Alegre. A Rádio Farroupilha, que naquele momento era parte da rede dos Diários Associados, junto ao jornal Diário de Notícias, sob orientação de Assis Chateaubriand, foi especialmente atingida. O motivo de ter sido alvo de tais ataques relacionava-se justamente ao contexto de oposição e severas críticas ao governo Vargas, desenvolvida por diversos jornalistas naquele momento, tendo atuação destacada o próprio Chateaubriand, além de Carlos Lacerda.

As pesquisas existentes sobre as emissoras de rádio e também dos primórdios da televisão no Rio Grande do Sul, apoiam-se principalmente em depoimentos e material jornalístico. Sobre este assunto destaco o criterioso trabalho de pesquisa desenvolvido por Luiz Artur Ferraretto. Ver: FERRARETTO, Luiz Artur. Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): Dos pioneiros às emissoras comerciais. Dissertação de Mestrado, PPG em Comunicação e Informação / Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação / UFRGS, Porto Alegre, 2000.

²⁴ A SBAT foi a sociedade que originou posteriormente tanto a SBACEM como a UBC. Inicialmente representava os direitos dos músicos junto aos autores de teatro, pois estes eram os locais de divulgação musical, como parte integrante das peças representadas. Com a autonomização da música, quanto a sua divulgação e registro, a partir do surgimento das gravadoras e emissoras de rádio, a representação de tais direitos adquiridos também tendeu a especializar-se.

Sobre a atuação da compositora a respeito ver: DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. 3ª ed., Rio de Janeiro, Record, Rosa dos Tempos, 1999.

*"Piada sobre Getúlio você tratava em teatro, em rádio, à vontade, porque era um ditador popular... o Getúlio tinha a admiração dos artistas por uma razão muito simples. Foi autor da lei que praticamente regulamentou a profissão; do direito autoral, que deu uma estrutura ao recebimento desse direito - a lei Getúlio Vargas. Razão porque havia uma aura de ternura, de agradecimento, de gratidão do artista à sua figura... Todo o 31 de dezembro, havia uma serenata no jardim do Palácio Guanabara e o pessoal ia voluntariamente. Então havia este apoio natural - era o homem da lei Getúlio Vargas. Havia um clima, era quem tinha feito a lei trabalhista, dado o salário mínimo. E isto eu falo como militante comunista. Era difícil levar o trabalhador... Ele era o 'pai dos pobres', tinha uma habilidade muito grande. Então, eu era anti-getulista, mas considera que ele foi a maior figura de estadista que já tivemos."*²⁵

Obviamente que gozando de tal popularidade frente ao meio artístico-musical, o governo Vargas, através do DIP, utilizar-se-ia deste apoio. Promovia concursos destinados a desenvolver a “boa música” desde que sob determinados parâmetros, condicionando até certo ponto a prática musical, especialmente no que se referia aos temas tratados. Já foram amplamente estudadas as vinculações entre os temas da malandragem e do trabalho, e as determinações impostas pelo Estado Novo quanto a valorizar o segundo em detrimento do primeiro. No entanto, percebe-se que no caso dos sambas laudatórios, que tinham por definição apresentar uma imagem positiva do país, tomando como pretexto a exuberância de sua paisagem e a exaltação de seu povo, e que teve em *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, a inauguração de um ciclo, tal idéia não partiu necessariamente do governante ou dos ideólogos de tal regime. O mesmo pode ser considerado quanto aos sambas que elogiavam a figura de Getúlio Vargas. Até onde se sabe, uma “encomenda” desse tipo não chegou a ser feita, o que não impediu que diversas músicas homenageassem ao ditador. A criação musical envolvendo a figura de Getúlio Vargas é bastante significativa, não apenas pela quantidade produzida, mas pela qualidade e representatividade dos compositores e intérpretes que se ocuparam desta tarefa.

Por iniciativa de algumas pessoas ligadas a Fundação Getúlio Vargas foi editado, em caráter não comercial, em Dezembro de 1999, todo um conjunto de

²⁵ Citado por HAUSEN (1992), p. 85.

Apesar das melhorias que representaram as iniciativas promovidas por Vargas quanto à formalização dos direitos dos músicos, a profissão só seria devidamente regulamentada a 22 de Dezembro de 1960, através da Lei 3857.

músicas, a partir da localização das gravações originais, em contextos vinculados a atuação de Vargas na política brasileira. O material foi organizado a partir de 2 Cds, enfocando 7 temas: 1) a campanha presidencial de 1929/30; 2) a Revolução de 30; 3) a Campanha Presidencial de 1936/37; 4) o Estado Novo; 5) do fim do Estado Novo à eleição de 1950; 6) o último governo Vargas; e, 7) a lembrança de Getúlio.

O material não leva a referência direta a dita Fundação, constando apenas pequenos textos de contextualização do material assinado por Paulo Cesar de Andrade e Antonieta Vieira Santos. A partir desta coletânea foi possível fazer associações importantes no sentido de refletir sobre a conduta de tais músicos junto ao estadista. Passo a citar as canções destacadas, que envolvem mais diretamente a figura de Vargas, entre exaltação e repúdio, a partir do material referido: 1) *É, sim senhor* (Eduardo Souto, samba), interpretada por Francisco Alves (Odeon/jan. 1929); 2) *Seu doutor* (Eduardo Souto, marcha), interpretada por Francisco Alves (Odeon/jan. 1929); 3) *Seu Julinho vem* (Freire Jr., marcha), interpretada por Francisco Alves (Odeon/jan. 1929); 4) *É sopa* (17x3) (Eduardo Souto, marcha), interpretada por Francisco Alves (Odeon/jan. 1929); 5) *Harmonia, Harmonia* (Hekel Tavares-Luiz Peixoto, marcha), interpretada por Jaime Redondo (Columbia/dez. 1929); 6) *Comendo bola* (Hekel Tavares-Luiz Peixoto, marcha) interpretada por Jaime Redondo (Columbia/dez. 1929); 7) *24 horas de Outubro* (H. Vogeler-Catulo da Paixão Cearense, hino), interpretado por Gastão Formenti (Brunswick/dez.1930); 8) *Gê-Gê (Seu Getúlio)* (Lamartine Babo, marcha), interpretada por Almirante junto ao Bando de Tangarás (Parlophon/jan.1931); 9) *A menina Presidência* (Nássara-Cristóvão Alencar, marcha) interpretada por Sílvio Caldas (Odeon/Jan. 1937); 10) *Glórias do Brasil* (Zé Pretinho-Antonio G. dos Santos, marcha) interpretada por Nuno Roland (Odeon/out. 1938); 11) *O negócio é casar!* (Araulfo Alves-Felisberto Martins, samba) interpretado por Araulfo Alves (Odeon/out., 1941); 12) *O sorriso do Presidente* (Alcir Pires Vermelho-Alberto Ribeiro, samba) interpretado por Déo (Columbia/mai. 1942); 13) *Diplomata* (Henrique Gonçalves, samba) interpretado por Moreira da Silva (Odeon/jan.1943); 14) *Salve 19 de abril!* (Benedito Lacerda- Darci de Oliveira, samba) interpretado por Dalva de Oliveira (Odeon/mai.1943); 15) *Palacete no Catete* (Herivelto Martins-Ciro de Souza, marcha) interpretado por Francisco Alves (Odeon/dez.1945); 16) *Salada política* (Alvarenga e Ranchinho, humorismo), interpretada por Alvarenga e Ranchinho (Odeon/jan.1947); 17) *Ai! Gegê* (João de Barros-José Maria de Abreu, marcha), interpretada por Jorge

Goulart (Continental/mar.1950); 18) *Retrato do velho* (Haroldo Lobo-Marino Pinto, marcha), interpretada por Francisco Alves (Odeon/jan.1951); 19) *Ministério da economia* (Geraldo Pereira-Arnaldo Passos, samba), interpretado por Geraldo Pereira (Sinter/ago.1951); 20) *Coisa modesta (Gegê)* (Horácio Felisbert, samba), interpretado por Alcides Gerardi (Odeon/jan.1952); 21) *Trabalhadores do Brasil* (Silvino Neto, samba) interpretado por Silvino Neto (Copacabana/jan.1953); 22) *Se eu fosse o Getúlio* (Roberto Roberti-Arlindo Marques Jr., marcha) interpretada por Néelson Gonçalves (RCA Victor/jan.1954); 23) *Ele disse* (Edgar Pereira, rojão) interpretado por Jackson do Pandeiro (Copacabana/1956); e, 24) *Hino a Getúlio Vargas* (João de Barro, marcha) interpretado por Gilberto Milfont (Continental/set.1958).

Este levantamento demonstra aspectos importantes como o envolvimento de grande parte da classe artística representativa junto à esfera política, o que se desdobra também pelo fato de evidenciar a presença de interesses comerciais neste aspecto, visto que todas eram canções devidamente registradas pelas grandes gravadoras do período. O apoio ou repúdio a Vargas foi alvo também de tais interesses, pois as músicas eram editadas, reservando os dois aspectos. Cantores e compositores que ora enalteciam o ditador, ou o Estado Novo, também faziam críticas e ataques em momentos diversos. Um exemplo disso são as interpretações de Francisco Alves ao longo da campanha presidencial e em momento posterior; ou, também a declarada versão comemorativa do aniversário de Vargas, feita na voz de Dalva de Oliveira, em *Salve 19 de abril!*, que contrastava com o deboche de *Palacete no Catete*, feito pelo então marido da cantora, Herivelto Martins, ironizando a desocupação da "moradia" de Vargas, em 1945, também numa versão de "Chico Viola" (Francisco Alves).

A importância do humorismo neste período é evidente, visto que se percebe de parte do próprio Vargas uma preocupação quanto a manter um aspecto cordial, de certa maneira inclusive tolerante quanto aos supostos "abusos" dos comediantes e compositores, pois fazia parte do pacto político instituído. A sátira que acompanhou praticamente toda a vida política nacional de Getúlio, pode ser exemplificada pelo uso parodiado de uma música de Lupicínio Rodrigues, *Nervos de aço*. Alvarenga e Ranchinho foram os responsáveis pela "proeza", já que tinham por hábito adquirido difundir o riso a partir dos desmandos das altas esferas políticas, inclusive pela ridicularização dos representantes da nação ou candidatos a, como se percebeu em

Salada política, gravada pela dupla em Janeiro de 1947, pela Odeon. Partiram justamente do fato de que *Nervos de aço* era um retumbante sucesso nacional, fundamentado pela interpretação de Francisco Alves, sendo facilmente reconhecida sua melodia, e possibilitando que fosse criada outra versão, justaposta a primeira. A letra original de *Nervos de aço*, na versão gravada por Francisco Alves dizia:

*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 outro 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*

*Há pessoas com nervos de aço
Sem sangue nas veias e sem coração
Mas não sei se passando o que eu passo
Talvez não lhes venha qualquer reação*

*Eu não sei se o que eu trago no peito
É ciúme, despeito, amizade ou horror
Eu só sei é que quando eu a vejo
Me dá um desejo de morte e de dor*

A letra da paródia, cantada segundo a mesma melodia da composição original, teve seus versos interpretados à maneira caipira, repetindo o tema musical da primeira parte da música.

*Você sabe o que é ter um amor meu senhor?
Por um cargo que só dá prazer
Receber um polpudo ordenado e viver
quinze anos sem nada fazer
Ter um DIP e um Tribunal prá falar
da bondade do seu coração
Ou uma trama de (puxa-cantalhas ? sic)
Enrolar os esforços de uma nação.²⁶*

²⁶ Fonte da paródia: Programa *Disse-me Disse*, feito por José Louzada, que interpretava o personagem *Zé da Roça* (que cantava a composição); gênero humorístico feito pela PRK 30, na Rádio Nacional, na conjuntura pós-Estado Novo, com a saída de Getúlio Vargas (pós-45). Outras músicas foram feitas satirizando o uso da "máquina pública", o "empreguismo" e uso do "cabide" como prática eleitoral ao longo do governo de Vargas; entre elas podem ser citadas *Se eu fosse o Getúlio*

A versão parodiada é rica em extensão de significados na medida em que aproxima a primeira parte modificada, na letra, e a segunda parte inalterada da canção original; o que leva a atribuir a Getúlio Vargas as "qualidades" e a "pecha" feita por Lupicínio quando diz "*há pessoas com nervos de aço, sem sangue nas veias e sem coração...*".

No que diz respeito a Lupicínio Rodrigues, que vivenciou este contexto, ao início de sua carreira, entre a primeira e a segunda fase de seu trabalho, até onde foi possível conhecer pela pesquisa, não realizou sambas laudatórios ou se aproximou de Vargas pela música.²⁷ Compôs muitos sambas e marchas carnavalescas, ocupou-se em vários deles da temática do trabalho, associada à malandragem ou boemia, podendo considerar que seguia um modelo já instituído. É o caso das canções *Triste história*, que lança a dupla estreante de compositores Alcides Gonçalves/Lupicínio, gravada pelo próprio Alcides, em 1936, ou o samba *Trabalho*, gravado em 1945, por mais um conhecido cantor e compositor dedicado a este tema, como foi Aaulfo Alves, além de *O morro está de luto*, gravado pelo próprio Lupi em 1953. A listagem de músicas fornecida pela SBACEM, contendo a relação de composições de sua autoria, menciona o título *Getúlio*. Esta é a única referência que tive quanto a tal música, e não sei se se relaciona com a figura do presidente, visto que só disponho do título e suposta autoria.²⁸ Com relação aos questionamentos envolvidos, aqui citados, serão alvo de maior atenção no 5º capítulo desta Tese, através da análise dos temas e imagens existentes na música

(de Roberto Roberti e Arlindo Marques Jr.), gravada em 1954, e *Maria Candelária* (ignoro a autoria), mas cuja letra diz:

Maria Candelária é alta funcionária
Saltou de pára-quedas
Caiu na letra ó, ó, ó, ó...
Começa ao meio-dia
Coitada da Maria
Trabalha de fazer dó, ó, ó, ó, ó...

²⁷*Verão do Brasil* pode ser considerada uma grande exceção a esta regra. E, ainda assim, foi uma canção circunstancial, criada justamente em contraposição ao samba carnavalesco *Verão do Havaí*, sugerindo por isso, que respondia mais a interesses comerciais, envolvendo a "polêmica" entre as duas canções, do que a um maior envolvimento político a respeito. Sobre o surgimento desta música ver o encarte que acompanha o volume 4 da coletânea de Cds sobre o compositor Lupicínio Rodrigues, lançado pela Editora Revivendo, já mencionado. A letra de *Verão do Brasil* consta no Anexo 2 - "Letras das canções de Lupicínio Rodrigues".

²⁸ Anexo 5, documento 8.

do compositor, especialmente no que se refere à identidade nacional e regional representada em suas músicas.

É importante, no entanto, ressaltar o vínculo que destacados músicos da música popular brasileira tiveram com tal regime ou com a figura de Vargas, ao mesmo tempo em que se encontravam inseridos junto à direção de associações fundadas com o objetivo de defender os direitos da classe, como a SBACEM e a UBC. Um paralelo entre o que houve com a atividade sindical frente a outras áreas de trabalho e suas representações deve ser feito também com relação aos profissionais da música e suas lideranças corporativas. No caso mais específico de Lupicínio Rodrigues, apesar de não ter apresentado uma aproximação mais íntima com o governo federal, tendo em vista inclusive a origem do Presidente, o mesmo não pode ser dito quanto aos representantes da entidade a que estava vinculado. Nomes como Ari Barroso, Herivelto Martins, Benedito Lacerda, Dorival Caymmi, Haroldo Lobo e Marino Pinto, foram representantes nas várias executivas da SBACEM, em sua sede nacional; assim como Ataulfo Alves, que esteve à frente da UBC.²⁹ Além dos compositores, é também muito importante fazer referência aos intérpretes, entre cantores e cantoras, que enquanto cancionistas também criavam e recriavam tais músicas. Um bom exemplo disso é a interpretação feita por Ciro Monteiro do já célebre samba *O bonde São Januário* (de Wilson Batista e Ataulfo Alves), lançado em 1940, sempre lembrado quando se trata da questão do tema trabalho-malandragem, frente à ordem instituída no Estado Novo. Sua interpretação é tão importante de ser mencionada quanto à autoria do samba. Novamente, percebe-se um vínculo, com relação a Lupicínio Rodrigues, chamando a atenção ao fato de que Ciro Monteiro tenha sido o responsável pelo seu sucesso nacional, enquanto compositor, ao lançar *Se acaso você chegasse* há, apenas, dois anos. Todos tiveram criações que demonstraram em algum momento um apreço em relação ao governo instituído, ou a figura de Vargas. O fato de Lupicínio Rodrigues ser

²⁹ Entre as fontes documentais consultadas a respeito, destaco o boletim informativo mantido pela SBACEM/RJ, direcionado aos associados, envolvendo os anos de 1952 e 1969. Desconheço qual o real período de circulação do mesmo Boletim, pois só pode ser encontrado na sede desta associação e está desorganizado. Trata-se de um material muito rico, pois reúne as diferentes lideranças da música popular brasileira, em seus momentos significativos de atuação, envolvendo em tais manifestações o enfoque de defesa de direitos da classe musical. Consultei-o graças à colaboração do sr. Denis Lobo, secretário executivo da entidade (e também filho do compositor Haroldo Lobo). Como exemplar do tipo de material editado pela Entidade, cito o Anexo 5, documentos n. 5, 6, 7 e 8; e, o Anexo 4, figura n. 34.

representante da SBACEM no Rio Grande do Sul, no mínimo a partir de 1952, associando ainda que de maneira indireta a conjuntura político-ideológica mencionada.³⁰

A ausência de um maior rigorismo quanto à fiscalização e defesa da legislação que apoiava o músico a partir do final dos governos de Vargas, assim como da extinção do DIP, com relação a estas funções, devolveu à sociedade civil a responsabilidade quanto a exercer tal vigilância. Ficaram então incumbidos desta tarefa às associações já existentes, além de novas, assim como a criação do ECAD - Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais - , entre outras iniciativas. Foi na condição de representante de tais direitos que Lupicínio Rodrigues assumiu a SBACEM no Rio Grande do Sul. Independente de sua atuação como presidente da mesma, o desempenho da SBACEM é mais uma das tantas atividades questionadas, ou mesmo ignoradas, a exemplo de outras entidades com a mesma finalidade, desacreditadas junto à classe musical.³¹ Menciona-se, inclusive, que o compositor teria sido escolhido para a função a partir dos muitos rendimentos que lhe foram negados anteriormente.

Apesar de integrar uma associação, que ao menos na teoria deveria defender os direitos da classe musical, e de representar o crescente processo de profissionalização, inclusive pelo apoio da legislação e da existência da regularização da profissão de músico desde 1960,³² Lupicínio continuava a afirmar-se enquanto um boêmio por tradição, negando a atividade de compositor em sua vida. As “rondas” de fiscalização junto aos bares e casas noturnas, como representante da SBACEM, sempre acompanhado do amigo Johnson, tinham um caráter mais "oficial", apenas como justificativa a sua permanência junto à boêmia da cidade, visto que precisava apresentar certas satisfações como "chefe de família". A rotina de vida que desenvolveu frente a este ofício, adaptava-se perfeitamente a opção notívaga do compositor, possibilitando-

³⁰ Em data comemorativa aos 50 anos de surgimento da música *Esses moços (pobres moços)*, foi apresentado um pequeno histórico acerca de seu surgimento e ao contexto que lhe deu origem. Este texto trouxe também a informação de que Hamilton Chaves fora funcionário do DIP, na seção regional do Rio Grande do Sul. Tal ocupação teria sido assumida antes do cargo de secretário da SBACEM, em Porto Alegre, e seu vínculo junto a Lupicínio Rodrigues. (Jornal "Zero Hora", 16/05/1998).

³¹ Esta é uma situação que se repete até os dias de hoje, quando o questionamento a órgãos como o ECAD, ou mesmo a OMB – Ordem dos Músicos do Brasil - , responsáveis diretos pela arrecadação junto aos músicos e atividade empresarial, cujo retorno destes proventos a classe musical é contestado, assim como quanto a viabilidade de trabalho na área, que em muitos casos é impedida justamente em função de sua atuação.

³² Idem nota 25.

lhe então, continuar a compor com relativa tranqüilidade, junto ao seu meio de inspiração, o que possivelmente uma outra profissão restringiria.

Acredito que além da comodidade que tal situação possibilitava-lhe, no exercício de uma boemia consentida, Lupicínio reflete, através desta atitude, também um dilema comum ao músico, em particular, e ao artista de maneira geral. A medida em que negava o caráter profissional e comercial de sua atividade, de certa forma a mantinha intacta enquanto criação autêntica, espontânea. A afirmação, sempre recorrente, de que fazia música “por brincadeira” e não para “ganhar dinheiro”, pode estar associada à idéia de que tal “rendimento” viesse a macular sua criação; por isso não se considerava um “compositor”.

A conjuntura em que faz tal declaração, junto ao MIS/RJ, ao final da década de 60, já apresentava uma situação de clara defesa dos interesses da classe artístico-musical, especialmente devido aos grandes investimentos que a indústria cultural fazia no setor, principalmente pelo uso das emissoras de tevê. Os compositores deste período, como o próprio Lupicínio reconheceu neste depoimento, já se organizavam em movimentos, e não mais apenas em carreiras individuais, demonstrando além de certo caráter corporativo, um entendimento mais aprofundado quanto à dimensão estética que sua produção originava. Diferentemente das carreiras construídas nas décadas de 20, 30 e 40, a partir dos anos 50 ocorreu um amadurecimento na postura dos músicos quanto a importância de seu trabalho, e especialmente do uso que se fazia dele. Muitas vezes tal atitude, de defesa dos direitos de classe e profissionalização, acabava entrando em choque devido à diferença de perspectivas, a medida que as diferentes gerações se encontravam neste mesmo processo. Lupicínio referiu-se a isso em diversas ocasiões. Em uma de suas crônicas, reclamava da inexistência de bons músicos, especialmente violonistas, atribuindo tal ausência ao fato de as pessoas agora só tocarem profissionalmente, deixando de aprender junto aos redutos boêmios, pois não existiria mais a “canja”, ou seja, na gíria do grupo, o músico não tocaria mais de graça. Vinícius de Moraes ao despedir-se de Antônio Maria, na crônica que escreveu após sua morte, iguala-se a Lupicínio na crítica feita, lamentando o desaparecimento daqueles que faziam música por prazer, e não com objetivo de ganhar dinheiro.

*"Às vezes eu fico pensando. Não sei se você gostaria de estar vivo agora, meu Maria, depois de 1964. Tudo piorou muito, o governo, o meu caráter, a música. Agora só se faz música para Festival e perdeu-se aquela criatividade boa e gratuita da década de 50. Todo mundo faz música com objetivo: comprar apartamento, ter um carrinho, ganhar popularidade, dobrar o cachê, vencer Festival, namorar as moças, bater papo furado. Isso não quer dizer que os caras não sejam ótimos compositores: eles o são. Mas tudo é feito num espírito muito toma-lá-dá-cá, cada-um-por-si-e-Deus-por-todos. Assim, a meu ver, perde a graça. Aliás, não é culpa deles, em absoluto. É o 'esquema', como está em moda falar. Eles têm que estar na onda, senão não tem apartamento, não tem carro, não tem cachê, não tem Festival, o papo micha e as moças não dão. Ficam, por assim dizer, marginalizados, e aí nem a 'Globo' nem a 'Record' querem nada com os infelizes. Em resumo, meu Maria, não se perdeu a música; perdeu-se a sua dignidade."*³³

Mais do que uma questão monetária, a angústia das gerações que precederam a década de 60, apóia-se na importância que atribuem ao fazer musical como algo coletivo, como construção e expressão de uma sociedade, no que vai além do seu caráter de lucro e de movimento da indústria cultural. Expressava ainda, o dilema que se coloca ao músico quanto a perceber o processo de vulgarização a que podia ser submetida sua criação, destinando-lhe apenas uma função comercial, ainda que dependesse de todo o aparato formado pela atividade empresarial para divulgar o seu trabalho, se dar a conhecer, e se possível, viver do mesmo.

2.1.4 O direito autoral na produção musical de Lupicínio Rodrigues e suas parcerias:

Alcides Gonçalves e Rubens Santos

Entre o conjunto de músicas levantadas do compositor, que totalizam 214 entre gravadas e inéditas, 116 são de sua autoria apenas, e 98 foram feitas junto a parceiros. Considerando que em 19 músicas teve sua autoria associada a Felisberto Martins, que ao que tudo indica foi seu parceiro apenas no papel, pode-se afirmar que Lupicínio Rodrigues foi autor único de 135 canções.

Com relação aos parceiros que o acompanharam ao longo desta trajetória, destacaram-se por sua importante atuação os nomes de Alcides Gonçalves e Rubens

³³ MORAES, Vinicius de. Oração para Antônio Maria, pecador e mártir (A Noite é Grande...), (Rio de Janeiro, Julho de 1968). In: Pernoite; crônicas de Antônio Maria. (Coord. Hermínio Bello de Carvalho). Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1989, p. XIV.

Santos. Em função da presença marcante que ocuparam na trajetória de Lupicínio, voltarei a me referir a ambos mais detalhadamente ao longo deste texto. As demais parcerias foram de autores pouco constantes junto a produção do compositor, apesar da construção de músicas representativas e importantes frente ao contexto em que se apresentaram. Se tomadas em conjunto, é surpreendente a heterogeneidade do grupo em questão, o que só vem a demonstrar o caráter aglutinador e carismático da personalidade de Lupicínio Rodrigues, ao reunir em seu entorno pessoas dos mais diferentes convívios.

Entre seus parceiros apresentaram-se compositores de maior ou menor projeção. O quadro apresentado, em anexo, dá uma boa idéia quanto ao conjunto de autoria das canções, que se dividem entre parceiros do convívio de Lupicínio em Porto Alegre, como também alguns nomes de maior projeção.³⁴ É o caso de David Nasser, com quem Lupi fez a música *Rainha do show*, gravada por João Dias em 1955. Ainda junto deste parceiro com o mesmo parceiro faria *Dominó*, marcha carnavalesca gravada também com grande sucesso por Ângela Maria, em 1957. David Nasser era, neste período, um bem sucedido repórter e articulista político da revista "O Cruzeiro", e paralelamente a atuação jornalística foi um compositor de sucesso, tendo lançado a cada temporada um sucesso de carnaval ou de "meio de ano". Entre os textos que dedicou a música popular brasileira, realizou uma multiplicidade de artigos, além de também escrever livros biográficos sobre Carmen Miranda e Francisco Alves. A aproximação entre músicos e jornalistas neste período (décadas de 40, 50 e 60) explica-se, em parte, pelos hábitos noturnos que implicam nas duas profissões, em vista de que os jornais precisavam ter sua edição fechada até as primeiras horas da manhã, afim de que pudessem estar impressos e distribuídos ainda na madrugada do mesmo dia. Daí a presença constante de jornalistas no meio da boemia, especialmente cronistas e articulistas, que além de dirigirem-se para estes espaços, após o término de seu trabalho junto às edições, enquanto busca de relaxamento e lazer, tiravam muito de seus motivos e inspiração a partir das informações e dos tipos humanos que circulavam na noite. Entre tais jornalistas alguns se aventuravam junto à produção musical, enquanto compositores mais ou menos constantes ou ainda cantores fortuitos. David Nasser e Antonio Maria são bons exemplos desta situação descrita, entre tantos outros, no Rio de Janeiro. Pode

³⁴ Consultar no Anexo 3, a "Lista de Parcerias/Autoria das Canções".

ser incluída, nesta referência a atuação do caricaturista Nássara, que ainda que não fosse autor de textos, desempenhou uma importante atuação junto aos diversos periódicos e revistas no mesmo contexto, além de sua atividade junto ao rádio, e especialmente destacando-se como um grande compositor, dispendo de uma numerosa relação de canções, alvo de gravações constantes.³⁵

Outros parceiros do centro do país viriam, como no caso de Denis Brean, um dos poucos compositores paulistas, que na época foram gravados no Rio de Janeiro, que foi autor junto a Lupicínio Rodrigues da marcha *Verão do Brasil*, gravada em 1945, por Rubens Peniche. A música fora construída, contrapondo-se a um sucesso carnavalesco do ano anterior, *Verão do Havai*.³⁶

Lupicínio compôs ainda, em momentos diferentes, com os cariocas Evaldo Rui e Henrique de Almeida. Com Evaldo Rui, irmão do também conhecido compositor Haroldo Barbosa, compôs *Eu não sou louco*, samba gravado por Isaura Garcia, em 1950. Já com Henrique de Almeida, Lupi teve outras aproximações além da composição, pois ambos pertenciam a SBACEM, sendo aquele primeiro um sócio fundador, e dirigente da entidade. Com ele fez *Rancho de Mangueira* (ou *Cenário de Mangueira*), e *O mundo é assim*, não gravadas.

³⁵ Atualmente considero importante citar a figura de Luís Nassif, no encarte de economia ("Dinheiro") da Folha de São Paulo, quanto à divulgação e permanente evocação de uma memória musical brasileira, através da referência à atuação de importantes nomes desta história. O jornalista, além de grande conhecedor do assunto, é também bandolinista amador.

No Rio Grande do Sul, e mais especificamente em Porto Alegre, outros representantes do jornalismo, especialmente a partir do final da década de 70 e início de 80 em diante, encontraram-se envolvidos com a música. Sua atuação é facilmente percebida ao longo de muitos textos desenvolvidos, ao longo dos encartes de divulgação cultural, que justamente apresentam o destaque a nomes e espetáculos nessa área. É o caso, já citado de Juarez Fonseca. Acompanham-lhe também a referências importantes como Danilo Ucha e Kenny Braga.

Danilo Ucha, entre outras iniciativas, é o responsável pela edição do "Jornal da Noite", de circulação local, que como o título acusa, encontra-se envolvido com temas e acontecimentos da vida noturna da cidade, e entre eles, do fazer musical. Exemplo disso foi a divulgação da pesquisa de Roberto Campos, acerca do levantamento de composições de Lupicínio Rodrigues, conforme o Anexo 5, documento n. 9. Tem seu currículo também associado aos textos desenvolvidos na área de divulgação cultural do jornal "Zero Hora", em momento anterior. Foi responsável também pela única biografia editada até o momento sobre o conhecido violonista gaúcho Jessé, citada nas referências bibliográficas.

Kenny Braga, mais conhecido por sua atividade enquanto comentarista de futebol, também é figura bastante conhecida e próxima do meio musical. Foi autor de textos biográficos de importantes representantes da música gaúcha, como o sambista Túlio Piva e o flautista Plauto Cruz, numa coletânea de pequenos livros organizada sob este prisma, a Coleção Lua Branca, citados na bibliografia.

E, não poderia deixar de ser citado, pela performance e predisposição boêmia sempre apresentada, o jornalista Paulo Sant'Ana. Figura conhecida por sua atuação multimídia, entre rádio, tevê e jornal, que se ocupa em seus comentários de temas que vão do futebol à política, passando necessariamente pela música, e especialmente, citando ou cantando Lupicínio Rodrigues sempre que pode.

Com relação às parcerias com porto-alegrenses, ou gaúchas, destacaram-se diversos nomes. O sambista Caco Velho (Matheus Nunes), de quem se dizia que tinha uma "cuíca na garganta", fez em parceria com Lupi o samba *Que baixo!*, gravado pelo primeiro, em 1945.³⁷ A importância de Caco Velho ainda precisa ser mais bem dimensionada frente à música popular no Rio Grande do Sul, dada a exuberante performance que apresentava no samba, pelo que se destacou no Rio de Janeiro e no Exterior. Outra importante figura da música no Estado, assim como pelo papel insubstituível que desempenhou em relação ao desenvolvimento da programação das emissoras de rádio em Porto Alegre foi Antônio Amábile, ou Piratini como era mais conhecido. O esquecimento que hoje cerca sua memória contrasta com a comoção que acometeu a cidade quando do anúncio de sua morte em 1953. Com ele, Lupicínio compôs apenas uma música, mas que tem até hoje uma grande projeção com relação à cultura rio-grandense, a famosa canção *Amargo* (ou *Cevando o amargo*), muito gravada e conhecida. Outra parceria significativa, pelo resultado da canção, diz respeito a Leduvy de Pina. Este compositor também apresentou criações importantes, junto a Alcides Gonçalves, como por exemplo a música *Se ela soubesse*. Com Lupicínio Rodrigues fez a inesquecível *Meu barraco*, gravada em 1973 pelo próprio Lupi. Além dos já citados, outros nomes regionais surgiriam, em músicas variadas, como Cláudio Camargo (ou Bidú), Costinha, Adalberon Barreto (ou Belão), Onofre Pontes, Léo Collantes, Arlindo de Souza, e Léo Conti.

Entre parceiros mais próximos, das relações de amizade de Lupicínio, pode-se falar em Hamilton Chaves, ou ainda Demóstenes Gonzalez. Hamilton Chaves, irmão do poeta Ovídio Chaves, como já foi declarado, era Secretário de Lupicínio em suas atribuições na SBACEM. Com ele compôs uma série de músicas: *Barca do amor*, *Chamas*, *A dança do sapo* (junto a Onofre Pontes), *Pregador de bolinha* (junto a Adalberon Menna Barreto), *Prova de amor* e *Roda de samba*; entre gravadas e inéditas. Demóstenes Gonzalez, compositor também bastante expressivo, apesar de muitas músicas individuais, sempre lembrado, em música, nos shows da cantora Lourdes Rodrigues. Além de sua atividade como jornalista e relações públicas, Demóstenes foi

³⁶ Conforme referência da nota n. 27.

³⁷ Na versão gravada é possível ouvir com precisão a "cuíca" que fazia com a voz. Versão gravada p/ Tese- Cd 4 – Sambas: faixa3.

também fundador e representante do Clube do Compositor, sem falar na importante história de vida, entre a música e o comunismo, que deixou registrado em livro autobiográfico.³⁸ Apesar da proximidade que tinha de Lupicínio, encontrei referência a apenas duas músicas feitas pela dupla, que Demosthenes mencionadas na lista de suas composições presente na biografia que fez de Lupi. São elas: *De tristeza eu não morro* e *Sonho de primavera*; até onde eu pesquisei, permanecem inéditas.

Do levantamento de autorias que fiz, existem ainda algumas parcerias inusitadas. É o caso da dupla autoria de *Prá São João decidir*, atribuída a Francisco Alves, que tinha por prática "comprar" músicas; o que também pode ser interpretado como um acordo junto a Lupicínio, quanto a receber uma parte dos direitos autorais atribuídos à música, em troca de algum outro favor. Ou, talvez não, pois se sabe de composições bem sucedidas de Chico Alves. Fica a dúvida. Consultando os catálogos com referência de gravações, no caso de versões parodiadas, a autoria da canção aparece associada entre o compositor original e o humorista responsável pela nova versão. No caso das músicas de Lupicínio Rodrigues, este dado pode ser constatado nas versões parodiadas de *Nervos de aço* e *Vingança*, feitas respectivamente por Alvarenga (da dupla Alvarenga e Ranchinho) e Zé Fidélis. O que não significa que tenham construído juntos tais versões. O mesmo pode ser dito quanto à letra feita pelo próprio Lupicínio Rodrigues, a partir da melodia da valsa *Nilva*, de autoria de Octavio Dutra, que existia até então apenas na versão instrumental, inclusive gravada pelo flautista Dante Santoro.³⁹ No entanto, dois registros trouxeram maiores dúvidas a esta pesquisa, com relação ao repertório controlado pela SBACEM, na relação de músicas de Lupicínio Rodrigues.⁴⁰ Tratam-se das canções *Escrava da alegria*, e *Até rolara pelo chão*,

³⁸ Demósthene Gonazalez representa também mais uma figura expressiva da música popular no Rio Grande do Sul, que merece ser vista com mais atenção frente à participação que teve junto ao seu desenvolvimento. Além das atividades políticas, musicais e de liderança quanto à fundação do Clube do Compositor, Demósthene atuou também como relações públicas num momento marcante da noite em Porto Alegre, quando assessorava Adelaide Dias no famoso Chão de Estrelas, conforme declaração da mesma. Aproximava pessoas, especialmente no que se refere a forte presença de jornalistas naquele contexto, com relação à música e a atividade boêmia.

³⁹ Lupicínio Rodrigues faz referência a este fato, em sua coluna junto ao jornal *Última hora*, intitulada "Violão", atribuindo tal atitude a uma homenagem a Octavio Dutra. O Anexo 2, "Quadro / Catálogo Funarte", traz a referência à gravação de Dante Santoro, constando apenas como instrumental.

⁴⁰ Do material pesquisado junto aquela Entidade, consta uma listagem "oficial", de controle acerca dos direitos autorais com relação ao repertório gravado de Lupicínio Rodrigues, a partir da qual é preciso prestar contas. Encontra-se no Anexo 5, documento n. 8. Ainda da pesquisa junto a SBACEM, aparece uma outra listagem, em meio aos boletins de divulgação da Sociedade, que traz justamente a Discografia do compositor, que não coincide em número de músicas listadas, sendo menor que a primeira, mencionada; encontra-se no Anexo 5, documento n. 7.

atribuídas a parceria de Toquinho, e Vinícius de Moraes, respectivamente. Este é o único registro que tenho de tais canções e autorias. O mesmo pode ser dito quanto à música *Cordeona manhosa*, que corresponderia à parceria com "Velho Milongueiro". Desconheço outra fonte citada a respeito.

Alcides Gonçalves

Alcides Gonçalves teve um significado todo especial na vida de Lupicínio Rodrigues. De temperamento genioso, nutriu pelo compositor uma grande amizade e admiração ao longo de sua vida, apesar de todas as mágoas sofridas pelo descaso com que por vezes foi tratado. Mesmo depois da morte de Lupicínio continuava a reverenciar o amigo e parceiro, estando presente às inúmeras homenagens prestadas a ele, quando sua própria presença era injustamente esquecida.⁴¹ A parceria entre Alcides Gonçalves e Lupicínio Rodrigues é volta e meia relacionada com a dupla autoria também de Vadico e Noel Rosa, pela omissão que cerca o nome do primeiro, a partir do amplo reconhecimento do segundo.

Juvenal Gonçalves e Clara Rossi Gonçalves foram pais de 9 filhos, entre eles Alcides Gonçalves, ainda na cidade de Pelotas/RS.⁴² Apesar do trabalho dos pais, Juvenal trabalhava na indústria metalúrgica e Clara era dona de casa, os 7 filhos homens e as duas moças evidenciavam um grande interesse pela música. Possivelmente a transferência da família para Porto Alegre tenha ocorrido a partir de tal inclinação: Alcides iniciou-se como cantor, depois passou a aprender piano (inclusive com Paulo Coelho), para depois se tornar compositor; Oscar foi também cantor, era *crooner* da Orquestra Rojabá⁴³; Antoninho Gonçalves foi também famoso ao violão, fazendo o que se chamou na época de um "violão moderno", tendo acompanhado Orlando Silva e Vicente Celestino, quando em visita a Porto Alegre; Juvenal foi baterista; porém, aquele

⁴¹ Inúmeras matérias jornalísticas mostram a presença de Alcides Gonçalves junto às homenagens prestadas a Lupicínio Rodrigues; do funeral do compositor até as serenatas e atividades da "Semana Lupicínio Rodrigues" que acontecia todos os anos, depois de seu falecimento.

⁴² Segunda a Enciclopédia da Música Brasileira, Alcides Gonçalves nasceu a 01/10/1908; não tenho a informação de quando a família se transferiu para Porto Alegre. Segundo a mesma fonte, faleceu a 09/01/1987.

⁴³ O nome desta Orquestra representa a abreviatura do grupo que lhe deu origem, a "Royal Jazz Band", a partir das primeiras sílabas de cada palavra. Foi uma orquestra de muita importância no contexto da cidade, no período em que atuou.

que mais se destacou musicalmente na família foi Walter Gonçalves, também baterista, chamado de o "Rei da Bateria" que de sua estadia no Rio de Janeiro logo o projetou internacionalmente, mudando-se em definitivo para os EUA, onde inclusive se casou, viveu e veio a falecer. No caso das moças da família, Zilda e Maria de Lourdes, ao que parece a segunda tinha boa voz, mas também era considerada "prata da casa", foram recomendadas pelos irmãos a não seguir carreira artística, que na percepção da família, era ainda um meio pouco recomendável a mulheres de moral definida.

A primeira música da parceria de Alcides e Lupicínio é *Triste história*, famosa por ter sido a ganhadora do primeiro lugar no concurso promovido pela Rádio Farroupilha em 1935. No ano seguinte, o próprio Alcides Gonçalves dirigiu-se ao Rio de Janeiro para gravar esta canção, além de outra de autoria da mesma dupla, *Pergunte aos meus tamancos*. A partir daqui percebe-se o comprometimento de Alcides não apenas com sua própria carreira, de cantor, mas em relação ao vínculo desta parceria. Abre mão de gravar uma música de autoria reconhecida, já que se lançava como cantor pela Victor, para registrar sua parceria junto a Lupicínio. Representou para Lupi sua entrada no meio das gravadoras.

A amizade da dupla continua, e com ela também a parceria musical. É do encontro de ambos que nasceram músicas que marcariam em definitivo a carreira de Lupicínio, num momento em que se projetava nacionalmente, enquanto Alcides era relegado ao esquecimento. Não por acaso, do conjunto de músicas que Lupicínio Rodrigues ofereceu a Francisco Alves, como possibilidade de escolha para gravação, tenha optado justamente por *Quem há de dizer*, *Maria Rosa* e *Cadeira vazia*, de autoria da dupla.⁴⁴ O exigente ouvido de Francisco Alves, quanto à escolha do repertório que gravava, não se enganou naquela vez. Do conjunto de músicas gravadas e sempre lembradas de Lupicínio Rodrigues, estas são canções reveladoras de uma admirável construção melódica e harmônica, além do "casamento" ideal feito da letra. Não por acaso, Elis Regina que em matéria de perfeccionismo com relação à sua prática musical não deixou a dever a ninguém, gravou apenas duas músicas de Lupicínio, que foram *Cadeira vazia* e *Nervos de aço*. Na gravação localizada, feita ao vivo a partir de um

⁴⁴ A única outra canção que Francisco Alves gravou de Lupicínio Rodrigues, além das canções feitas nesta parceria, foi *Nervos de aço*, de autoria somente de Lupi.

show da cantora na versão apresentada para esta Tese, fez questão de explicitar a autoria de Alcides e Lupicínio.

Pessoas mais próximas da figura de Alcides Gonçalves, insistem em apontá-lo como autor das "músicas" nestas canções, ao passo que a letra teria sido feita por Lupicínio Rodrigues. Numa situação diferente daquela verificada em parcerias posteriores, quando música e letra eram construídas juntas. Remetem ao fato de que Alcides já teria o tema da canção feito, a medida que o construía ao piano, quando só então Lupicínio colocava a letra, ou a finalizavam juntos.

Apesar da escolha feita por Francisco Alves, com relação ao repertório da dupla, uma gravação sua teria sido justamente o motivo que originou o final desta parceria. O disco original em que foi gravada *Cadeira vazia* em 1950, através da Odeon, omitia o nome de Alcides Gonçalves no selo.⁴⁵ Tratava-se de uma gravação importante, em um momento definidor da carreira de ambos, enquanto compositores, pela projeção que tal registro alcançava, especialmente pelo reconhecimento que tal interpretação garantiria. O resultado de tal omissão, ainda que a gravadora tenha reparado o erro, em edições que sucederam, foi o estremecimento da amizade da dupla, e o conseqüente término da profícua parceria. Apesar de Lupicínio não ter sido responsável pela ausência do parceiro no selo do disco, criando-se um mal-estar gerado pela situação, agravado por sua não iniciativa em desfazê-lo. Ao que parece, Alcides teria sido "vitimado" pela omissão duplamente, ao não ser citado nesta canção em disco, e em diversos momentos onde ao citar tais músicas só se referiam a Lupicínio, não tendo sido defendido pelo amigo, com mais energia. Desta maneira, sentia-se até certo ponto "usado" pelo parceiro, num momento em que suas criações alavancaram a projeção de Lupicínio Rodrigues enquanto compositor. Apesar da insistência de Lupicínio em continuarem juntos, teria sido desfeita ali a parceria. Uma outra aproximação aconteceria somente em 1959, quando fizeram juntos o samba *Castigo*, também de grande repercussão.⁴⁶

⁴⁵ Esta informação pode ser verificada como acertada, pois no Catálogo Funarte o nome de Alcides Gonçalves não consta dos registros da gravadora. Ver: Anexo 2, "Quadro / Catálogo Funarte".

⁴⁶ Não sei em que momento foi feita a valsa *Jardim da saudade*, registrada em selo em nome da parceria Alcides/Lupicínio, gravada em 1952 simultaneamente por Luiz Gonzaga e Lupicínio Rodrigues. Existem versões a respeito, nos depoimentos dados a esta Tese, ainda que não confirmada, de que esta seria uma canção apenas de Lupicínio, e que a referência ao parceiro representaria, da parte de Lupi, uma tentativa de reparar os fatos anteriores, quanto à ausência da citação de seu nome.

Alcides Gonçalves seguiu sua carreira de cantor e compositor, e a exemplo do próprio Lupicínio Rodrigues nunca quis deixar Porto Alegre. Foi considerado um ótimo cantor em sua época, tendo excursionado pela Argentina, marcando presença em Buenos Aires com tal atividade, através da Rádio El Mundo. Quando a Rádio Tupi inaugurou suas transmissões foi chamado a fazer parte de seu quadro de funcionários. Chegou a ter um programa na Rádio Nacional, quando cantava acompanhado de importantes violonistas como Garoto e Laurindo de Almeida. Continuou a integrar conjuntos e orquestras, atuando no Copacabana Palace Hotel, com Radamés Gnattali e Simon Bountiman. Segundo depoimentos, tinha tal potência de voz, que veio a apresentar-se à frente de uma orquestra composta de 27 figuras, sem microfone. Sua interpretação veio a ser comprometida anos mais tarde, quando teve um "calo vocal", espécie de trauma das cordas vocais, não incomum a partir do freqüente uso da voz na interpretação musical, do qual foi operado na Argentina. Continuou cantando, pois ainda dispunha de uma bela voz, mas sua dicção nunca mais foi a mesma.

Como compositor fez além do samba dolente, com o qual ficou mais conhecido na parceria de Lupicínio, também um ritmo mais balanceado, como se percebe em *Cachimbo da paz*, música com a qual concorreu em festival de canção, defendida pelo cantor Milton; além do conhecido samba *Pergunte aos meus tamancos*, também da dupla autoria junto a Lupi.⁴⁷ Foi parceiro de Ataulfo Alves, ao compor o samba *Chorar prá quê?*, gravado com sucesso pelo próprio Ataulfo, em 1943, na Odeon. Teve ainda outros parceiros, como Leduvy de Pina, além de Ciro Gavião e Flávio Soares. No ano de sua morte, 1987, Paulo Tapajós prestou-lhe uma homenagem, em um programa de resgate de sua memória, produzido pelo FUNTEVE / Programa Minerva, falando sobre sua vida e apresentando as principais canções. Talvez o gênio difícil, em sua personalidade, se comparado ao carisma que emanava de Lupicínio, possa ser apontado como um dos empecilhos ao maior reconhecimento de seu trabalho dentro e fora do Rio Grande do Sul. Apesar do carinho com que as pessoas se referem a ele, em Porto Alegre, ainda não foi devidamente lembrado por sua cidade.

⁴⁷ Segundo depoimento de seu cunhado Paulo Sarmiento, a música teria atingido o 7º lugar no mesmo festival em que Elis Regina defendeu a canção vencedora, *Arrastão* (de Edu Lobo/ V.Moraes); (I Festival de Música Brasileira - 1965, através da Tv Excelsior, entre Março e Abril de 1965).

O Cd 2 - Os Parceiros, anexado enquanto parte deste trabalho, apresenta 7 faixas gravadas com músicas representativas de sua produção enquanto compositor, junto a sua interpretação como cantor em 3 delas, como demonstrativo de sua atuação. Chamo a atenção, quanto à autoria destas canções, que apresentam-no individualmente, na dupla com Lupicínio Rodrigues, e na dupla com Leduvy de Pina. Ressaltando-se que, mesmo em composições que não tiveram a participação de Lupicínio, a construção melódica e seu desenvolvimento são muito semelhantes a outras músicas da dupla. É o caso de *Se ela soubesse*, feita com Leduvy de Pina, que lembra em muito o estilo caracterizado por Lupicínio Rodrigues. As faixas apresentadas destinam-se a demonstrar o estilo de composição e a dicção do cancionista Alcides Gonçalves, enquanto cantor e compositor.

Rubens Santos

Rubens Santos encontrou-se com Lupicínio Rodrigues pela primeira vez nos corredores de alguma emissora de rádio, no Rio de Janeiro, sem que disso resultasse uma aproximação maior naquele momento. Voltaram a se ver quando Rubens, em uma excursão musical que se destinava a Buenos Aires, aportara em Porto Alegre, quando então se iniciou uma amizade com Lupicínio. No retorno da Argentina, novamente Rubens veio a Porto Alegre, desta vez para ficar. O acontecido se deu no início da década de 50, em data não definida.⁴⁸ A medida que a década se adentrava, começaram a acontecer as primeiras composições da dupla.

Bisneto de escravos, como gostava de declarar, nascido na Baixada Fluminense, e criado em São João do Meriti, no Rio de Janeiro, Rubens Santos fez todo tipo de

⁴⁸ Do depoimento dado por Rubens Santos a esta pesquisa, não houve uma maior precisão quanto às datas apresentadas, no que se refere ao início de sua carreira como intérprete, ou a saída do Rio de Janeiro, ou ainda em relação às casas noturnas em que foi proprietário junto a Lupicínio. Várias das informações aqui apresentadas dizem respeito ao levantamento de dados feito junto à grande imprensa, ou mesmo quanto aos registros de gravação das canções, presentes nos catálogos consultados. Um maior aprofundamento quanto à definição das atividades deste cantor/compositor só poderá ser feito a partir do contato com a documentação deixada por ele, reunida enquanto acervo destinado ao recente Museu da Imagem e do Som de Porto Alegre (que se encontra em formação, a partir da iniciativa de Hardy Vedana), depois de sua morte em 27 de Julho de 2000. Por ironia, naquela mesma semana, aconteceu o falecimento do também amigo e parceiro de Lupicínio, Demóstenes Gonzalez, a 29 de Julho do mesmo ano.

trabalho antes de tornar-se cantor.⁴⁹ Iniciou nesta atividade como a maioria dos cantores de sua geração, participando de programas de auditórios, nos concursos promovidos, inclusive tendo se apresentado naquele liderado por Ari Barroso, na Rádio Nacional. Participou do coro, no Cassino da Urca, e como tantos outros músicos cariocas, excursionou em direção ao Prata, entre a Argentina e o Uruguai, a partir das fortes emissoras de rádio existentes nesta região. Antes de conhecer Lupicínio, chegou a gravar um disco, pela Philips, em São Paulo/SP, do qual reclamara, não houve boa divulgação. Quanto a sua atividade como compositor, só vim a conhecer as músicas que fez já no Rio Grande do Sul.

A aproximação junto a Lupicínio Rodrigues resultou em uma bem sucedida parceria na música, e nos diversos empreendimentos comerciais que tiveram, junto a noite de Porto Alegre, do que se orgulhava em dizer que ele e Lupi foram os “donos” ao longo de 30 anos.

De comportamento inquieto, de fala fácil, expansiva, sua personalidade refletiu-se na maneira como interpretava e criava suas canções, e também na cuidadosa construção de uma imagem, associada ao cuidado com a aparência, que se estendia da roupa que levava até a cabeça, sempre coberta por chapéu, boina, ou outro tipo de acessório, desde que complementasse o traje.⁵⁰

Curioso, aprendeu a música no mundo, iniciando sua percepção quando "tirava o ponto" nos terreiros de macumba, ou batuque, ainda criança. Não batia tambor, só cantava. Chegou a "puxar cuíca" quando cantava, ou fazendo parte de "regionais", ou ainda, pequenas escolas de samba.⁵¹ Mas foi mesmo nos programas de calouros que se iniciou, como dizia "comecei sem padrinhos".

⁴⁹ No depoimento dado a esta pesquisa, Rubens Santos declarou que nasceu a 5 de Dezembro de 1911, mas só foi registrado em 10 de Dezembro de 1921. Dos 7 irmãos que teve, um deles também se radicou no Rio Grande do Sul, considerado por Rubens o “maior cantor do Estado”; chama-se Sérgio Dias. Por ocasião da homenagem prestada a Lupicínio Rodrigues, a partir dos 25 anos da morte do compositor, e também estendida a Rubens Santos, recentemente falecido então, Sérgio Dias marcou presença pela excelente interpretação, junto a OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre). A homenagem aconteceu no dia 26 de Agosto de 2000.

⁵⁰ Este é um dado facilmente percebido a partir dos diversos espetáculos que ele protagonizou, ou mesmo frente às matérias jornalísticas, em que se deixa fotografar, sempre inovando a indumentária. Este é mais um aspecto que está relacionado ao *marketing* individual, feito pelo artista, ao "vender" sua imagem.

⁵¹ Em meio ao material que manuseei muito superficialmente, deixado como parte do espólio de Rubens Santos, junto ao acervo de Hardy Vedana, foi possível localizar fotos de Rubens Santos em meio à

Suas músicas refletem um humor e ironia, característicos de sua origem carioca. O que não quer dizer que também não tenha feito sambas mais “sérios”, românticos, relatando uma história de amor. Em 1954, Carlos Galhardo gravou pela RCA Victor a canção *Minha história*, regravada outras tantas vezes, inclusive por Jamelão, o que é um bom exemplo de samba romântico surgido de sua parceria com Lupicínio.

Suas composições fazem uso de ditados populares, associados a uma maneira anedótica de desenvolver a canção. *Fogo de serra acima, água de serra abaixo*, de autoria única é um samba bastante característico de seu estilo. Expressou-se geralmente por sambas “com balanço”, considerando que o gênero ainda que tenha um ritmo associado à alegria e descontração, faz de seus versos uma expressão da tristeza e infortúnio. É da aproximação junto a Rubens Santos que Lupi compôs o que seria, talvez, sua única música com certo vínculo de contestação política mais declarada, quando fizeram o *Samba do feijão*.

No que se refere à maneira pela qual construíram suas canções, na parceria, Rubens declarou que nunca se sentaram com o objetivo de fazer uma música. As canções aconteciam a medida em que ele fazia uma parte, e a cantarolava para o amigo, assim como Lupicínio às vezes também apresentava algum trecho de melodia ou letra, ou ambos, que o outro completava com a primeira ou segunda parte. Rubens enfatizou que nenhum dos dois necessitava um do outro para compor. Especialmente Lupicínio, que na expressão de Rubens “era um gênio da música popular brasileira”. Segundo ele, faziam música “por farra”; o que vem a corroborar a maneira como o próprio Lupicínio se referia a suas composições, enquanto “brincadeiras”. Lupi dizia-lhe que ele “tinha preguiça de fazer letra” pois as achava muito curtas, quando lhe eram exibidas, e por isso oferecia uma segunda parte, complementando-a. Rubens se dizia “lacônico” ao produzir tais sambas, respondendo a Lupicínio que “ele sim é que gostava de jogar conversa fora”.

O encontro entre Lupicínio Rodrigues e Rubens Santos aconteceu quando aquele já era um compositor de renome nacional. Rubens inclusive enfatizava o fato de

pequena "escola de samba" organizada por ele, no Rio de Janeiro. Outras informações dependem de um maior contato com tal documentação.

apresentar-se enquanto parceiro de Lupicínio, pois este era quase um “cartão de visitas” em suas idas ao Rio de Janeiro, o que lhe garantia um tratamento diferenciado. A própria atividade que desenvolveram, enquanto proprietários de casas noturnas em Porto Alegre, refletia o brilho que Lupicínio espalhava fora do Estado, já que tais estabelecimentos eram muito freqüentados por turistas em visita a cidade.

Após a morte de Lupicínio, Rubens Santos permaneceu em Porto Alegre. Continuou atuante enquanto cantor, seguiu gravando o parceiro, entre músicas inéditas ou menos conhecidas, com relação àquelas mais difundidas pelo mercado do centro do país.⁵² Deu a conhecer músicas relacionadas a um Lupicínio de mais idade, ainda que inveteradamente boêmio como em *Quarenta anos*, surgida da parceria. Gravou, ainda, da parceria de Lupi com Leduvy de Pina, *Meu barraco*, que também remetia ao amor maduro, junto da esposa Cerenita. Ao final da década de 80, e no transcorrer dos anos 90, experimentou um novo período de revalorização de seu trabalho e voz.⁵³ Já na casa dos 80 a 90 anos ainda preservava uma dicção invejável a muito jovem cantor, além de uma vivacidade permanente. Através dele, Lupicínio Rodrigues continuava a ser lembrado, em música, dentro de Porto Alegre.

Quando assisti ao espetáculo “Elas cantam Dolores”,⁵⁴ protagonizado pelas cantoras Isabel L’Aryan e Naura Elisa, Rubens Santos surgiu em meio ao público, ao final do espetáculo. Cantou em apoio e homenagem ao retorno aos palcos por Naura Elisa, que estivera afastada da função por alguns anos. Foi a última vez que o ouvi cantar, e soube que morrera, surpreendendo a muitos, pouco mais de um mês depois. Deixou como legado a esta cantora, a letra de uma música que Lupicínio a presenteara muitos anos atrás, quando iniciava sua carreira. Trata-se de *Minha cidade*, que ela incluiu no Cd gravado em 2001, inédita até então.⁵⁵

⁵² Chegou mesmo a criar uma produtora de discos, a CSB, através da qual gravou um Lp, em 1980, intitulado "Lupicínio na voz de Rubens Santos", com repertório da dupla e do amigo e parceiro.

⁵³ Tal "redescoberta" do compositor se deu especialmente pelo trabalho de resgate levado a efeito pela Secretaria Municipal de Cultura, na Divisão de Música, pela Prefeitura de Porto Alegre. Foram iniciativas que envolveram desde pequenas apresentações, a eventos mais expressivos, inclusive em parceria com outros estabelecimentos. Importante citar aqui, grandes espetáculos realizados em São Paulo, ou ainda em Buenos Aires.

⁵⁴ Espetáculo em homenagem a memória da cantora e compositora Dolores Duran, pela passagem do que seriam os seus 70 anos, na voz das cantoras gaúchas citadas, e do acompanhamento ao violão de Luís Palmeira, acontecido na Casa de Cultura Mário Quintana em Junho de 2000.

⁵⁵ Versão gravada p/ Tese- Cd 3- Multiplicidade de Estilos: faixa 10.

No depoimento dado a esta pesquisa, quando perguntado sobre o que foi a música em sua vida respondeu “foi tudo”, e muito a seu jeito, acrescentou cantando

*Você é o verso e o ritmo
Eu sou a melodia
A nossa união
Simboliza a poesia*

*Se não existisse a nossa amizade
Se não existisse a nossa união
Ninguém conhecia esta coisa bonita que é o samba-canção*

O Cd 2 - Os Parceiros, anexado enquanto parte deste trabalho, apresenta 6 faixas gravadas com músicas representativas de sua produção enquanto compositor, junto a sua interpretação como cantor em 3 delas. Das canções apresentadas apenas uma é de sua autoria individual, mas é possível perceber seu estilo de composição, e sua influência nas demais canções aqui gravadas, da parceria com Lupi, entre a expressão bem-humorada e jocosa que apresentam. Exceção feita à faixa *Minha história*, onde predomina o samba romântico.

De sua parceria junto a Lupicínio Rodrigues, além das músicas já mencionadas, podem ser apontadas também: *Alguém me ama, Aposto, Aquele molambo*, o bolero *Beijo fatal, Briguei com meu amor, Cachorro comedor de ovelha, Calúnia, Conselho, Dia cinzento, Esperança, História, Mais um trago, Maria da Noite, Maria da Ponte, Motivo, Não conte prá ninguém, Não deu outra coisa, Não faça promessa, Não me convide, Perdido na multidão, Podes voltar, A prova do crime, Que espanhola, Quem é aquele pão, Se eu falar, Triste show, Você me abandonou e Você não sabe*; e, ainda em parceria junto a Adalberon Menna Barreto, *Saravá Ogum*. Totalizando, então, 35 canções da dupla Lupicínio Rodrigues-Rubens Santos.

2.2 Capítulo 4 - Lupicínio Rodrigues na construção do imaginário

Este capítulo propõe-se a evidenciar uma parte do fluxo de imagens, entre sonoras, literárias e visuais, que atravessam a canção de Lupicínio Rodrigues, assim como aquelas relacionadas a sua trajetória musical e de vida. Tal proposição encontra-se apoiada em uma via interpretativa dos fenômenos culturais, que busca compreender a história a partir das manifestações de um imaginário social, entendido como coletivo, ainda que se esboce em relatos e experiências individuais.

A inserção deste trabalho dentro dos parâmetros do que se poderia chamar de "história cultural" encontra-se justamente nesta via de interpretação, a medida em que procura tratar a canção feita por Lupicínio Rodrigues como uma forma de representação acerca da realidade na qual está inserida, e portanto de onde se projeta historicamente como fonte e resultado de um processo.

A canção feita por este compositor, assim como pelos músicos de sua geração, surgiu repleta de signos e símbolos, que remetem a uma multiplicidade de significados, indícios da realidade social e imaginária em que foi criada, estendendo-se a outras identidades assumidas em momentos posteriores. Entendida enquanto um texto que acontece de maneira polissêmica, através das linguagens sonoras e faladas, a canção traz em si essa duplicidade de expressão. Seja pelo tema musical desenvolvido, ou pelo encadeamento dos versos, que na ausência da melodia assumem-se como um poema, as

imagens que brotam da canção, através do texto desenvolvido pelo cancionista, apóiam sua narrativa, as descrições de fatos e sentimentos feitas. São reconstruções de algo comum e vivenciado por seus compositores, intérpretes e ouvintes. Ao serem reproduzidas ao vivo ou em registros sonoros, constroem e reconstroem quadros de lembranças que remetem a memória de seus ouvintes, passíveis de serem decodificados conforme cada experiência individual, num processo muito semelhante ao produzido entre o leitor e a literatura. Apesar do que está escrito no texto literário, ou do que pode ser ouvido na canção, o universo de sentido apenas se apresenta quando a "mensagem" pretendida chega ao seu "receptor", e depende exclusivamente dele tornar efetiva a comunicação da mesma. O cancionista, enquanto interlocutor, só vem a tornar-se bem sucedido quando se faz compreender, estabelecendo com isso uma relação de reciprocidade, traduzida até como cumplicidade, em determinadas situações. Advertindo que, tal compreensão, da parte do ouvinte, insere-se também num contexto emocional, quando o cancionista ocupa-se em fazer não apenas um relato, ou narrativa de sua experiência, mas procura transmitir o que sentiu em uma situação determinada.

A relação de cumplicidade estabelecida entre o cancionista, seja como compositor ou intérprete, e seu público, depende ainda de outros recursos que extrapolam o simples relato de uma experiência individual, pela criação musical. Daí a importância assumida pela técnica e estilo de composição de cada autor, assim como dos recursos vocais e a criatividade dos intérpretes, ao oportunizarem que uma canção seja ouvida. Outros aspectos também se apresentam como de enorme relevância quanto à compreensão e construção de significados presentes na canção executada, como quanto aos arranjos, através dos quais é apresentada, entre gêneros, timbres e instrumentos.

Este trabalho ao ocupar-se da multiplicidade de imagens associadas à música de Lupicínio Rodrigues, ou a sua identidade, procura refazer este trajeto da memória. As lembranças evocadas por suas canções, os quadros e paisagens que mentalmente elaboramos ao ouvir suas músicas, relacionam-se diretamente ao que se encontra nas letras de suas canções, nas crônicas e textos jornalísticos do período em que viveu, nas imagens visuais, especialmente gravuras e fotografias relacionadas à figura deste compositor. Desta maneira, o capítulo ocupa-se não apenas das imagens presentes nas canções de Lupicínio, mas daquelas que se vinculam ao entorno da obra deste autor.

Sandra Pesavento ao apresentar um "texto-síntese", acerca de autores e perspectivas teóricas relacionados à construção e utilização dos conceitos de imaginário e representação dentro da historiografia, elaborou uma definição sobre o real ou a realidade histórica, partindo de tal vinculação. Considerando esta realidade enquanto construção simbólica, declarou a autora :

"(...) Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um 'outro' ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente.

Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com seus significados (representações, significações), processo este que envolve uma dimensão simbólica.

Nesta articulação feita, a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica... Embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real, é por seu turno um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de idéias-imagens que constituem a representação do real." ¹

A partir desta definição, utilizarei ao longo do capítulo o conceito de "idéias-imagens" ao me referir às imagens destacadas, sejam elas visuais, sonoras ou literárias. Tentarei demonstrar ao longo dos exemplos destacados, como tais imagens podem ser veículo de uma racionalização de idéias e uso das subjetividades que carregam, ao mesmo tempo em que são também formas de manifestação intuitiva ou de objetividade questionáveis.

Sob tal aspecto, é importante lembrar o sentido mimético que carregam, tão bem destacados por Walter Benjamin, ao pensar a história confrontada com as alegorias a que se referiu ao longo de muitos textos. Sinteticamente, Willy Bolle apresenta a importância das imagens no pensamento benjaminiano:

"Genericamente falando, a fisionomia benjaminiana é uma espécie de 'especulação' das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenhes de história. Ela tem sua razão-de-ser na especificidade do seu pensamento, que se articula não tanto por meio de

¹ PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995, p. 15-16.

*conceitos e sim de imagens. A 'imagem' é a categoria central da teoria benjaminiana de cultura: 'alegoria', 'imagem arcaica', 'imagem de desejo', 'fantasmagoria', 'imagem onírica', 'imagem de pensamento', 'imagem dialética' - com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana. A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens - no limiar entre a consciência e o inconsciente - é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às 'grandes idéias' e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens 'dialéticas' coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história."*²

2.2.1 Lupicínio Rodrigues: entre imagens e auto-imagem

Em momentos anteriores, neste trabalho, chamei a atenção para a duplicidade que existe no tratamento dedicado a Lupicínio Rodrigues, quanto a considerá-lo enquanto sujeito histórico ou sujeito mítico, personagem. Diversas são as representações e imagens associadas a sua figura e a música que faz. Originam-se de sua própria maneira de perceber-se, e construir-se de forma intuitiva e "marketeira", presente nas entrevistas e depoimentos que deu, assim como de um estilo próprio ao trajar, vinculado a sua personalidade, fruto e expressão da mesma. Considerarei, então, dentro do conjunto de imagens construídas acerca do compositor, as representações que surgem a seu respeito presente nos depoimentos dele e dos demais entrevistados, do material jornalístico, acadêmico e literário (crônicas) que apóiam e embasam a pesquisa acerca de sua biografia, da iconografia construída a partir dele e de sua música, enquanto fotografias, logotipos, ou ilustrações as mais diversas, com associações a sua personagem e música.

A partir do levantamento de dados sobre sua biografia foi possível chegar a algumas informações mais exatas, não tão fantasiosas, sobre sua pessoa. Passo a

² BOLLE, Willy. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 42-43.

discorrer sobre elas, para estabelecer as aproximações necessárias, com relação à construção do personagem.

Lupicínio Rodrigues foi o quarto filho do casal Francisco e Abigail Rodrigues. A família era então composta do dito casal e três meninas, quando enfim nascera o primeiro filho homem.³ O pai era bedel na Faculdade de Direito, em Porto Alegre, função que lhe fora destinada a partir do "apadrinhamento" do então diretor da mesma, o célebre Desembargador André da Rocha. Ao que parece, Francisco era seu protegido, legado que se estendeu a sua família, ao ser Lupicínio nomeado para esta mesma função, na faculdade.⁴

A família habitava a Ilhota, por ocasião do nascimento de Lupicínio, uma área considerada periférica ao conjunto da cidade, além de ser conhecida como alvo permanente de inundações, devido às chuvas e conseqüentes cheias do Rio Guaíba. Pela proximidade com o centro de Porto Alegre, era um local que abrigava pessoas voltadas a prestação de serviços que envolviam as necessidades daquela região, como por exemplo, a comunidade de lavadeiras, da qual a mãe de Lupicínio fazia parte.

As dificuldades que cercavam a sobrevivência da família, justificavam de certa forma, o empenho de Francisco Rodrigues em fazer de seu primeiro filho alguém capacitado, empenhando-se pessoalmente em matriculá-lo ainda muito cedo na escola, ou a alterar seus documentos para que entrasse antes da idade prevista no Exército⁵, além dos vários empregos que lhe arrumou, procurando responsabilizá-lo em seu benefício e com relação aos irmãos. Apesar do declarado pendor do filho para a música e a boêmia, Francisco foi incansável quanto a projetar o caminho do filho, preocupado especialmente quanto a distinguí-lo em meio ao comportamento que percebia entre os moradores da Ilhota, da qual também fazia parte. Sabe-se que integrava a Irmandade do Rosário, tendo inclusive se casado formalmente naquela Igreja. Esta instituição, além do caráter religioso que proclamava, veiculava-se ainda a outros propósitos, que antecederiam a própria abolição da escravatura no país, destinando-se a proporcionar meios quanto à melhoria de vida desta população remanescente da escravidão, como o

³ Anexo 4, figuras n. 1, 2 e 3; e, Anexo 5, documento n. 1.

⁴ Anexo 4, figura n. 6; e, Anexo 5, documento n. 4.

⁵ Anexo 4, figura n. 4.

acesso à instrução, e através dela a melhores postos de trabalho, e em consequência, maiores oportunidades de sobrevivência digna. Não por acaso, Lupicínio foi aluno do Externato São Sebastião,⁶ a chamada "ala pobre" do Colégio Rosário, em Porto Alegre, mantida pela Ordem Marista, como parte do trabalho de caridade que integrava suas funções. A busca desta projeção social, tão almejada por Francisco Rodrigues, pode ser percebida inclusive quanto ao time de futebol do qual era torcedor, considerado elitista, e até mesmo racista, ao proibir em seus certames a presença de jogadores negros, visto que tinha origem étnica associada à presença alemã no Rio Grande do Sul. Algumas pesquisas referem-se a uma outra liga de futebol, organizada também por Francisco, junto a expoentes da Ilhota, conhecida como "Canela Preta", em cuja federação dava-se preferência à figura de mulatos em detrimento de pessoas negras ou de cor escura mais acentuada.⁷

Por ironia, apesar de toda a luta de Francisco Rodrigues em fazer com que o filho ocupasse um cargo de maior respeitabilidade, foi através da música que Lupicínio projetou-se, e a sua família. Apesar de não ter se tornado um "doutor", ou ao menos ter freqüentado a Faculdade de Direito como estudante, Lupicínio foi, o que se convencionou chamar no período, um "bacharel do samba". Através da música, ou em atividades que se relacionaram a sua prática, tirou seu sustento e boa parte do sustento da família que o originou, assim como daquela, que posteriormente constituiu. Com a morte precoce da mãe, acompanhada algum tempo depois pela do pai,⁸ Lupicínio deparou-se com a responsabilidade de terminar de "criar" os irmãos menores. Contou, para isso, com o importante apoio da avó materna, Dona Horacina.⁹ Os poucos depoimentos prestados por seus irmãos revelam o reconhecimento ao seu esforço, misto de admiração, respeito e gratidão. Talvez desse fato explique-se em parte a dualidade

⁶ Lupicínio Rodrigues se refere à denominação desta escola como "Dom" Sebastião. Desconheço qual a denominação mais acertada.

⁷ Gilmar Mascarenhas de Jesus, ao falar sobre a Liga da Canela Preta, refere-se em mais de um artigo ao comportamento manifestamente segmentário, e até certo ponto racista, manifesto por Francisco Rodrigues, em sua postura de permanente vigília e de busca de uma maior projeção social.

JESUS, Gilmar M. de Esporte e mito da democracia racial no Brasil: memórias de um *apartheid* no futebol. In: Lecturas: Educación Física y Deportes - Revista Digital; [http:// www.sportquest.com/revista/](http://www.sportquest.com/revista/) Ano 4, n. 14, Buenos Aires, Junio, 1999.

_____. O futebol da *Canela Preta*: o negro e a modernidade em Porto Alegre. In: Revista Anos 90, Porto Alegre, n. 11, julho de 1999, pp.144-161.

⁸ A pouca tenra dos irmãos de Lupicínio Rodrigues, por ocasião da morte de sua mãe, pode ser verificada a partir do atestado de óbito da mesma, quando tal descendência é mencionada. Anexo 5, documentos n. 2 e 3.

⁹ Anexo 4, figura n. 5

em sua conduta, quanto a ser um boêmio inveterado fora de casa, e ao mesmo tempo um avô- pai-irmão dedicado, e até certo ponto severo, no âmbito familiar. Ao que se sabe, não misturava os dois mundos, mantendo a boêmia afastada do lar e vice-versa. Fala-se inclusive nas restrições impostas aos irmãos, quanto a freqüentar ambientes aos quais ele próprio era bastante habituado.

Ao casar-se formalmente, constituiu a família legítima, formalizando a situação da esposa, Cerenita Quevedo, e do filho, Lupicínio Jorge Rodrigues.¹⁰ Casara-se anteriormente, também com o propósito de legitimar o nascimento da primeira filha, Clara Terezinha; a mãe da menina, que já estava muito doente, morrera pouco depois de tal registro. A menina teria sido criada, então, junto às irmãs de Lupicínio, e mencionava-se que a segunda esposa, Cerenita, também teria se dedicado a ela. O fato é que, ao início da década de 70, Lupicínio já era um avô orgulhoso, como se pode perceber das fotos em que aparece junto dos netos, filhos do casamento "judeu", como o compositor gostava de mencionar, feito por Clara.¹¹

Ao início da década de 50 estava casado com Cerenita, apesar de matérias em revistas e jornais ainda o tratarem como solteiro. A conheceu muito pequena, quando de sua permanência em Santa Maria, vindo a reencontrá-la, em circunstâncias não declaradas, muitos anos depois. Este foi o casamento "oficial" na vida do compositor, que só terminou com sua morte, tendo durado aproximadamente 20 anos.

Outros relacionamentos aconteceram, de forma mais duradoura, além das namoradas ocasionais que os amigos e parceiros costumavam mencionar. O primeiro, e mais conhecido, entre eles, foi o noivado com Iná. Lupicínio a conheceu também em Santa Maria, e muito apaixonado, formalizara com ela o compromisso de noivado. Quando retornou daquela cidade, trouxe consigo a noiva para Porto Alegre, e apesar do sempre declarado amor que tinha por ela, não deixou a vida boêmia. Este teria sido o motivo que definiu o final do relacionamento, apesar de Lupicínio continuar apaixonado por ela, e seguir tentando uma aproximação, mesmo depois do casamento de Iná com

¹⁰ Anexo 4, figuras n. 7, 8 e 9.

¹¹ Anexo 4, figura n. 10.

outro homem.¹² Alguns depoimentos a referem como "mulata", tendo sido talvez a única namorada de tez mais escura que Lupicínio teve. Existem informações também de que era enfermeira, por profissão.

Outros namoros menos declarados, ainda que importantes, surgiram na vida de Lupicínio. É o caso de Mercedes, ou a "Carioca". Teria uma personalidade explosiva, bastante conhecida dos amigos do compositor, e preenchia os requisitos do que pode ser considerada uma mulher "da noite". Desembarcara diretamente do Rio de Janeiro para um dos cabarés de Porto Alegre, onde Lupi a encontrara. Viveu com ele por um período aproximado de 5 anos, em local afastado da via urbana, numa região dos arredores da cidade conhecida por Vila Nova, na "Chácara da Figueira". O local era conhecido por suas características rurais, o que ainda hoje pode ser percebido. Carioca teria sido o motivo e a causa de inúmeras brigas, violentas até, motivadas pelos ciúmes entre o casal, agravadas ainda mais pelas ausências prolongadas de Lupicínio, que naquele momento passava a fazer incursões cada vez mais seguidas ao centro do país. Esta relação conflitada teria sido origem e inspiração de diversas músicas feitas por ele, consagradas enquanto sucessos nacionais.

Em suas crônicas, Lupicínio ainda menciona "Maria Bolinha", também namorada, e ao que parece na Ilhota, que o preteria pelo fato de não dispor de dinheiro ou melhor projeção social, fato que também o inspiraria em diversas canções. Além de outros relacionamentos, cujos nomes envolvidos atravessaram incógnitos ao longo da biografia do compositor, restou ao que parece uma outra filha de Lupicínio Rodrigues, Nalú, presente ao seu funeral. Na ocasião, fora esbofeteada pela viúva, quando aproximara-se do caixão, despedindo-se do pai.¹³ Os amigos mencionam em entrevista de jornal que Lupicínio certa vez visitara tal "menina", presenteando-a quando fazia aniversário.

Este pequeno resumo acerca da vida de Lupicínio Rodrigues foi traçado buscando-se, no decorrer deste texto, associá-lo aos diversos outros dados mais

¹² Declaração de uma amiga de Iná, em um pequeno texto de esclarecimento ao jornal Zero Hora, em função de uma matéria anterior com declarações que considerou ofensivas. (Zero Hora, 1º/09/1984)

¹³ Este fato foi inclusive fotografado, e citado mais de uma vez nos periódicos. Exemplo disso é a matéria do jornal Zero Hora, de 04/05/1984, p.97.

conhecidos e reverenciados na reconstrução de sua trajetória, a partir do próprio depoimento, e dos demais envolvidos.

Lupicínio refere-se a si mesmo de diversas maneiras, utilizando-se de definições próprias ou colhidas ao longo dos diversos relatos em sua história junto à música popular brasileira, a partir de atribuições que lhe dedicaram. De maneira aleatória, quanto à ordem dos termos aqui apresentados, considera a si mesmo como "boêmio", "carnavalesco", "seresteiro", "notívago", "gremista", "compositor", "poeta".

Ao longo das crônicas que escreveu referiu-se a vários temas que refletiam sua personalidade e trajetória.¹⁴ Descreveu-se como um ex-estudante, um antigo freqüentador da Catedral, onde se crismou e casou, defendeu os "donos da noite", como eram chamados os proprietários de casas noturnas, categoria na qual também estava incluído, revelou-se saudoso de amigos e músicos do passado, de uma outra maneira de fazer a música, de uma Porto Alegre que ficou no tempo passado. Apesar de não se atribuir tal definição, passa a filosofar sobre a vida, a noite, as mulheres, a opção boêmia de ser.

Desenvolveu toda uma categorização quanto ao que considera ser um "boêmio". Dentro de sua definição estabeleceu que o boêmio não se resume a ser alguém que vive na noite, entre a música, a bebida, a poesia, mas tem também todo um comprometimento com o dia. O boêmio "de verdade" é aquele que se casou, tem uma família, não permitindo que nada ou ninguém atrapalhe o equilíbrio entre esses dois mundos. E, o que aparentemente, poderia ser alvo de contradição de sua parte, quanto à maneira com que se relacionou amorosamente com as mulheres, é facilmente resolvido. Considerava a todas as mulheres como "flores", que alegravam sua vida. No entanto, "denunciava" as mulheres da noite, como "perigosas", pois não tendo uma família, procuravam envolver aos homens, desviando-os de suas responsabilidades. Então, seguindo tal linha de raciocínio, só o "verdadeiro" boêmio não sucumbiria a ardilosa rede com que elas tentavam aprisioná-lo. Os homens são considerados vítimas e alvos fáceis de suas espertezas; só o boêmio, quase um profissional no ofício da dor e do

¹⁴ As crônicas que originalmente foram publicadas aos sábados, ao longo do ano de 1963, no jornal *Última hora*, na coluna sob o título "Roteiro de um Boêmio", hoje existem editadas através da referência:

amor, consegue manter-se intacto frente a tais peripécias. Já a mulher de casa, do lar, é aquela que representa a sobrevivência do boêmio, ocupando-se dele como de um filho, alimentando-o, protegendo-o, repreendendo-o, quando necessário. Numa demonstração de amor que excede até mesmo a afeição maternal, esta mulher perdoa as falhas masculinas, ao mesmo tempo em que o mantém no caminho do dever e da responsabilidade. À medida que "reina" absoluta dentro de casa, e no contexto familiar, dispõe de privilégios diferenciados daqueles que se colocam às mulheres da noite e da rua.

Uma outra faceta bastante conhecida sobre Lupicínio, presente em diversos textos associados a sua biografia, apesar de não haver se pronunciado sobre isso em suas crônicas, diz respeito ao caráter "regionalista" em sua maneira de ser. Desde as primeiras matérias jornalísticas sobre ele, quando começou a tornar-se mais conhecido, este outro "rosto" do compositor transpareceu. Em entrevista concedida ao correspondente do jornal carioca "A Manhã", em momento imediatamente posterior ao sucesso de *Vingança*, Lupicínio o recebeu na Chácara da Figueira, vestindo bombacha. Na mesma matéria deixa-se fotografar, de terno e gravata, conduzindo a charrete e o cavalo com que se dirigia à área mais central de Porto Alegre¹⁵, não sem antes fazer rápidas visitas aos botecos do trajeto. Posteriormente, quando já estava casado com Cerenita, morou na Av. Otto Niemayer, em uma casa construída num terreno de 125 metros quadrados e 11m de frente, uma "chácara" em perímetro urbano, onde criava 9 vacas, 400 galinhas, 500 pombos romanos, patos, marrecos, gansos, perus, faisões, porcos, além do cuidado com 36 gaiolas de passarinho, junto ao cultivo de flores e verduras.¹⁶ Esta casa ainda é lembrada por apresentar na grade de entrada, feita em ferro, uma "clave de sol", identificando seu proprietário. A matéria editada pela Abril Cultural, sobre sua vida, destacava os cuidados que tinha com sua moradia, que integrava também um grande quintal e muitos animais domésticos. Demóstenes Gonzalez acrescenta, em seu livro sobre Lupicínio, que ele "*tinha singular*

RODRIGUES, Lupicínio. Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas. Porto Alegre, L&PM, 1995.

¹⁵ Matéria do jornal "A Manhã", localizada junto a hemeroteca do MIS/RJ, não constando com precisão a referência a data, mas que pelo teor do texto, seguramente situa-se no início da década de 50. O texto traz ainda a imagem de Lupicínio junto a Grande Othelo, em meio ao ambiente de encenação de uma revista, em Porto Alegre.

¹⁶ Descrição feita pela viúva, Dona Cerenita, ao jornal Zero Hora, Segundo Caderno, 12/03/1987, p. 3.

encantamento pelas coisas do campo, a vida do interior".¹⁷ Lupicínio pouco falou sobre o assunto, tendo se manifestado a respeito ao longo de diversas canções, quando tal veia regional se expressou.

O compositor, ao longo dos depoimentos colhidos para esta pesquisa, é lembrado sob diversos prismas, destacando-se o aspecto "triste", de sofrimento que carregava; o que até certo ponto destoa da imagem associada à boemia. Foi descrito como amigo, generoso, pronto a ouvir os "queixumes" que envolviam os desencontros amorosos na noite. Tais relatos, segundo estas pessoas, teriam sido os motivos e inspiração para inúmeras criações musicais. De certa forma justificavam as "histórias" presentes em suas canções, advertindo a que nem sempre teriam sido uma experiência vivida do compositor, mas algo que lhe fora contado. Aos músicos de gerações posteriores a de Lupi, que o viam nesta perambulação noturna, sua figura é associada ao "velho", ao remanescente de um outro tempo, desconhecido por eles. Aos parceiros e amigos com que se encontrava, sua presença era ponto de vitória e resistência a uma maneira de encarar a vida e a música.

Ao longo dos depoimentos coletados, expressava-se uma segunda versão, percebida nas entrelinhas do que é dito, quando ao descrever a imagem de Lupicínio Rodrigues, projetando-se também as faces dos que ali a declaravam. Existe quase um consenso quanto a afirmar o traço amigo do compositor, o jeito manso, humilde e tímido, e ainda, a preocupação em apresentar-se bem vestido.

São qualidades destacadas em Lupicínio que evidenciam todo um conjunto de valores cultivados pelo grupo de entrevistados, em meio a comunidade musical porto-alegrense de sua geração. As descrições feitas a seu respeito são geralmente favoráveis a sua pessoa, enaltecendo qualidades, numa atitude que expressa grande parte do corporativismo da classe musical. Num meio onde se respeitam lemas como "o que se faz na noite, morre na noite" é bastante difícil obter informações desabonadoras quanto a sua conduta, ou ao proceder dos demais artistas e músicos. O que se enaltece em sua personalidade associa-se em muito aos valores comuns, percebidos e evidenciados nesta

¹⁷ GONZALEZ, Demosthenes. Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues- crônicas. Porto Alegre, Sulina, 1986, p.45.

comunidade musical, quando a "boa" imagem projetada de Lupicínio Rodrigues, encontra ecos na maneira como cada depoente se percebe e se pretende ser reconhecido.

Um outro aspecto também se destaca como importante, e bastante comum ao comportamento deste grupo, relacionado ao "fazer artístico". A preocupação individual em projetar a própria imagem, como parte da personalidade de cada um, assim como condição da maneira de ser do artista. A afirmação do ego, o grande conhecimento da natureza humana, inclusive de sua própria natureza, pelo reconhecimento de seus limites e qualidades, junto ao enaltecimento das mesmas, são características muito próprias desta forma de atividade. O fato de lidar muito de perto com as expressões de subjetividades, presentes no mundo das canções, torna cada uma destas pessoas um grande "especialista" em transitar por esse mundo de emoções, pelo desenvolvimento de uma forma de trabalho que vive justamente da sua interpretação. Daí a se conhecerem tão profundamente, ampliando ao extremo sua sensibilidade, percebendo-se sob este prisma, e também aos demais. Neste sentido, se constroem enquanto personalidades que buscam ser reconhecidas por estas destacadas características originais, autênticas, específicas a cada maneira de ser. Possivelmente assim se explique a dificuldade destas pessoas em constituírem-se enquanto um grupo, em defesa de seus direitos de classe, enquanto "trabalhadores da música", na medida em que se projetam exatamente pela afirmação do individualismo, enquanto parte do ofício que desempenham. Sua afirmação individual é a condição para que possam projetar-se na carreira artística, buscando justamente escapar do anonimato, do obscurantismo, "fugindo" do comum, do coletivo.

Entre os traços comuns, facilmente observados neste grupo, encontra-se a preocupação justamente em "vender" a própria imagem, enquanto parte do pacote que acompanha sua bagagem musical. Como declarou, mais recentemente o cantor e compositor Lobão, *"o artista é o marketing de si próprio"*, cabendo a ele "vender seu peixe" apesar de todo o aparato comercial que cerca seu trabalho. Esta é uma percepção conhecida de sobra pela geração de Lupicínio Rodrigues. O que hoje é laboriosamente construído por uma equipe voltada estritamente a pensar a imagem do artista que se quer "vender", já podia ser visto na ação muitas vezes individual dos aspirantes a uma vaga no rol da fama da música popular brasileira desde o final da década de 20. Carmen Miranda segue sendo o melhor exemplo desta atitude. A escolha do figurino, como

característica da própria personalidade, os dizeres calculados quanto à maneira de apresentar-se, assim como de definir sua prática musical são elementos que em conjunto constroem e projetam a imagem do artista, sendo repetidos neste meio de forma racionalizada e também intuitiva. Lupicínio Rodrigues destaca este aspecto no depoimento ao MIS/RJ, quando fala de sua geração, extremamente concorrentes enquanto carreiras individuais, se comparada aos agrupamentos que ele percebia, no ano de 1968, referindo-se as diversas manifestações musicais do período, expressas por grupos ou "movimentos" de renovação estética, comuns naquele contexto.

Rubens Santos foi outro exemplo significativo quanto a esta projeção pessoal e artística. Incluía em sua indumentária sempre algum acessório, especialmente o chapéu, que o distinguisse de aparições anteriores, fosse pelo palco ou na lente dos fotógrafos. Lourdes Rodrigues destaca o trabalho de uma estilista em particular, e da estética, que a acompanham ao longo dos espetáculos que realiza. Zilá Machado faz questão de confeccionar a própria roupa, marcando pela originalidade das peças que veste. E, exemplos não faltam. Naura Elisa menciona que "aprendeu" com Rubens Santos o "respeito" ao público, evidenciado de duas maneiras: pela cuidado com a própria aparência, num compromisso com a beleza do espetáculo, na ausência de maiores recursos, assim como pela atitude no palco, de extrema dedicação aquele momento, em sua performance, deixando os problemas de vida no lado de fora.

As descrições que envolvem a aparência de Lupicínio Rodrigues estendem-se de seu tipo físico as características das roupas que usava. Ao descrevê-lo logo surge a associação ao jeito muito calmo, a fala arrastada, a voz baixa. Destacam-no como um mulato, mas com características de "mongol". Os olhos ligeiramente puxados, os cabelos lisos, o que lembrava por vezes o tipo indígena, diferenciando-se por tais características da herança negra que o originou.¹⁸ Ao longo das fotografias aparece sempre muito alinhado, portando trajes associados à distinção social e ao apuro em sua confecção, com raras exceções, como naqueles registros a partir da década de 70, quando aparece de boné, em roupas simples, em casa,¹⁹ ou mesmo de pijamas, já combalido pela doença, estampada no rosto.²⁰

¹⁸ Anexo 4, figura n. 23.

¹⁹ Anexo 4, figura n. 10.

²⁰ Anexo 4, figura n. 23.

É interessante observar como sua forma de representar-se expressa mensagens diferenciadas, traduzindo circunstâncias e momentos em sua vida. Entre as imagens aqui apresentadas, a partir do conjunto de ilustrações e fotografias que embasam esta pesquisa, adicionadas em anexo, foram selecionados alguns temas para sua apresentação, ao mesmo tempo em que compõem sua trajetória pessoal e na música. São eles: o "jovem" e o "velho" Lupi, o boêmio, os amigos e parceiros, a família, o percurso/a trajetória do compositor, os instrumentos musicais que executaram as canções, as gravuras e ilustrações que tiveram Lupicínio Rodrigues e sua música como motivos.²¹

Nas imagens do "jovem Lupi", torna-se possível perceber, pelo confronto, o surgimento do "velho". Lupicínio é representado em meio à família de origem, personificando o menino, o soldado, o sambista, numa clara associação ao estilo carioca, portando a caixinha de fósforo e o chapéu de palha, símbolo da malandragem.²² À medida que se torna um compositor conhecido, evidenciam-se as parcerias e amizades em sua trajetória.²³ Percebe-se assim a criação do "tipo boêmio" que define sua figura, portando chapéu e cachecol, ainda muito jovem, em clara associação ao frio que faz no sul, distinguindo-se do boêmio carioca.²⁴ Uma outra associação que pode ser percebida, diz respeito ao fato de Lupicínio consagrar-se como um autor de "samba-canção", também chamado de samba do "meio-do-ano", opondo-se ao período carnavalesco, ou de verão. O que acaba por evidenciar que se trata de um samba "de inverno" ou de épocas mais frias, e no caso específico do compositor, vinculado a sua origem regional, novamente relacionando-se ao frio, justificando assim tal indumentária. Um outro vínculo ainda é possível de ser feito, visto ser o samba-canção assemelhado em temática e arranjos instrumentais, associados aos gêneros latinos, como o bolero, mas também trazendo elementos do tango e região platina, novamente apoiando-se no aspecto regional e espacial, do que se imagina ser sua origem.

²¹ O Anexo 4 foi organizado de maneira a ser compreendido tanto isoladamente, como em apoio a este texto. Estrutura-se em torno dos temas mencionados, agrupados por imagens.

²² Anexo 4, figuras n. 1, 2, 3, 4, 11 e 12.

²³ Anexo 4, figuras n. 19, 20, 21, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 e 40.

²⁴ Anexo 4, figura n. 13.

Ao início de carreira, Lupicínio Rodrigues usava uma "barbicha" em formato de pêra, abaixo do lábio inferior, que segundo informação do texto de Hamilton Chaves, tinha sido copiada de um filme americano.²⁵ O então jovem compositor ao mesmo tempo em que "copiava", também "lançava moda", numa iniciativa muito comum aos dias de hoje, quando existe toda uma indústria de consumo alimentada por associações deste tipo, em que o público de um artista procura aproximar-se do mesmo, fazendo uso de objetos ou procedimentos identificados com seu "ídolo".

Outros aspectos apontam ao "bem sucedido" percurso do compositor, quando é fotografado em meio às crianças pobres da Ilhota, a exemplo da criança que foi um dia.²⁶ Unindo-se a esta imagem, Lupicínio é retratado ao lado de uma "eletrola", sonho de consumo de todo um segmento da população naquele momento, associada ao mercado discográfico, que o compositor ajudava a alimentar.²⁷ No mesmo suplemento em que tais fotos vieram a público, na Revista do Globo em 1952, o compositor é apresentado em detalhe, quanto ao traje que portava, evidenciando sua nova condição e reconhecimento público. Além do esmero na roupa, entre gravata e colete, muito ao estilo do período, usava também anéis, junto às polainas, símbolo de distinção, que segundo alguns depoimentos, fez parte de sua maneira de vestir por muito tempo. Percebe-se, nesta foto em particular, que se dá ao luxo de ser fotografado junto da caixinha de fósforo, agora não mais um objeto a ser escondido ou camuflado com relação à sua prática musical, mas motivo de orgulho e enaltecimento.²⁸ Esta imagem contrapõe-se a um outro período, quando Lupicínio se deixara fotografar empunhando um violão, em matéria da revista "O Cruzeiro", mascarando a ausência de uma formação musical mais específica.²⁹

Seguem-se registros quanto à multiplicidade de atividades que a ascensão na música desencadeia, quando aparece em atitude "de trabalho", "despachando" em meio a sua atuação como representante da SBACEM,³⁰ ou ainda em reuniões menos informais na sede da mesma associação no Rio de Janeiro.³¹ Em momento posterior,

²⁵ Anexo 4, figuras n. 15, 46 e 47.

²⁶ Anexo 4, figura n. 13.

²⁷ Anexo 4, figura n. 14.

²⁸ Anexo 4, figura n. 15.

²⁹ Anexo 4, figura n. 42.

³⁰ Anexo 4, figura n. 16.

³¹ Anexo 4, figura n. 17.

aparece junto a uma parte da diretoria nacional desta associação, quando foi inaugurada a sede regional da entidade em Porto Alegre.³² Diversos nomes destacados na história da música popular brasileira, passaram por esta associação, entre eles, Dorival Caymmi. Em foto ilustrativa da biografia de Túlio Piva, destaca-se sua presença, junto a Vinícius de Moraes, Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves.³³ A aproximação entre Túlio Piva e Lupicínio Rodrigues se faria notar também por uma outra foto, em que se encontram juntos, apresentando-se em emissora de tevê local.³⁴

Compondo a trajetória do compositor, ficou também o registro de sua antológica apresentação no Teatro Opinião, em 1973, no Rio Janeiro, acompanhado do violonista Jessé. Chama a atenção que, já nos idos de 70, ainda conservava o chapéu característico, assim como o terno e o colete, contrastando com a informalidade do grupo fotografado ao seu redor.³⁵ Os mesmos anos 70 oportunizariam-lhe novo momento de fama, agora associado às demais tendências da moda, onde ao festejar-se ídolos como Roberto Carlos, recuperaram-se as figuras de Ismael Silva e Lupicínio Rodrigues, realinhadas sob o violão de João Gilberto, como pode ser percebido da vinculação de imagens que atravessa a página do jornal Opinião, neste contexto.³⁶

O "velho" Lupicínio emerge em mais algumas imagens, pouco tempo antes de se despedir, quando se apresentou junto ao cachecol, ou manta, inseparável, destacando dois momentos preciosos em sua vida, na fotografia do jovem compositor e na recuperação de um espaço junto à mídia, pelo reconhecimento a sua atuação junto à música popular, com que se projetou na coleção "Nova História da Música Popular"; ou, ainda, dramatizando o gesto característico de sua maneira de compor.³⁷

A maturidade com que o compositor é lembrado, ainda que tenha morrido aos 60 anos incompletos, contrasta com a idéia de velhice, frente aos parâmetros atuais. O processo de envelhecimento enaltecido nos textos e fotografias que se referem a Lupicínio, apóiam-se num modo de vida e maneira de ser que até certo ponto valorizava tal condição, enquanto sinônimo de aprendizado e experiência de vida. O compositor

³² Anexo 4, figura n. 18.

³³ Anexo 4, figura n. 19.

³⁴ Anexo 4, figura n. 20.

³⁵ Anexo 4, figura n. 21.

³⁶ Anexo 4, figura n. 22.

de certa maneira até estimulava tal forma de enunciá-lo, permitindo-se não apenas ser, mas parecer mais velho do que sua idade indicava, na medida em que tal condição permitia-lhe "filosofar" sobre o mundo e as pessoas, acrescentando um peso maior as opiniões emitidas, garantindo-lhe um status que as pessoas mais jovens não dispunham, especialmente quanto a sua experiência na área musical. O ano de 2002 tornou Caetano Veloso um sexagenário. Esta era a idade de Lupicínio Rodrigues quando ele o conheceu, pessoalmente. Lupicínio adequava-se comodamente a idéia de maturidade que a juventude de Caetano lhe sugeria. Tal postura de acomodação é algo que sequer se vislumbra no Caetano de hoje. Mas era natural e aceitável ao Lupicínio de 1974.

Entre as imagens representativas do compositor, considero importante destacar, ainda, aquelas que encontram-no junto a outros músicos, ou em meio a instrumentos musicais. Uma primeira seqüência de fotografias aqui selecionadas tem por motivo, entre outros aspectos, o violão. Na primeira delas, traz o registro do fotógrafo Lunara, que se dedicou a esta prática na cidade de Porto Alegre, no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Entre as diversas cenas que fotografou, voltou-se especialmente a ambientes externos, diferenciando-se das representações de estúdio, que eram o mais usual no período, voltando-se inclusive para os arrabaldes da cidade e suas paisagens, além das áreas centrais. Deste interesse resultou a imagem que selecionei, corroborando o que já vinha sendo descrito em texto, mas pouco evidenciado em ilustrações, quanto à existência de um fazer musical entre as comunidades empobrecidas da cidade. A fotografia, em questão, apresenta um homem rude, aparentemente um trabalhador braçal, no qual se destacam seus pés e mãos largos, à frente de um casebre, tocando violão, ou fazendo soar o "pinho", termo pelo qual o instrumento era associado a sua origem popular.³⁸ A imagem de certa forma relaciona-se com uma prática já conhecida na Cidade Baixa, em sua proximidade com a Ilhota, quanto à existência de grupos de chorões e seresteiros, que faziam uso justamente dos instrumentos de corda, junto à percussão e cantoria.

O fato de Lupicínio Rodrigues compor samba chegou a ser questionado enquanto uma forma "autêntica" de manifestação musical, levando-se em conta o que se imaginava ser de pouca tradição em Porto Alegre, assim como no Rio Grande do Sul.

³⁷ Anexo 4, figuras n. 23, 24 e 25.

³⁸ Anexo 4, figura n. 41.

Atribui-se a ele, inclusive, mais do que uma aproximação com o samba carioca, do qual chegou a afirmar-se que fazia uma "cópia". O que se depreende desta imagem, associada às informações sobre os grupos populares dedicados a música, é que era perfeitamente possível que nesta cidade pudesse se desenvolver o samba enquanto gênero, ainda que com características distintas daquelas do centro do país, como se percebeu em outras regiões. O inusitado nisso tudo é que ainda que o violão, como os instrumentos de percussão, fosse considerado de uso corriqueiro entre os músicos populares, este não era o caso de Lupicínio. Várias vezes sua figura é associada ao violão, num indicativo não apenas de que o toca, mas de que faz música popular. Como se fosse condição ao músico popular brasileiro fazer uso deste instrumento. Por mais estranho que pareça, apesar da herança africana que cerca o samba, ou os gêneros mais próximos a ele, que lhe deram origem, onde a percussão estabelecia-se como um diferencial com relação aos instrumentos europeus, o violão foi o instrumento que acabou por tornar-se símbolo da afirmação e expressão da música popular brasileira, especialmente vinculada ao samba. Acompanhou, inclusive, o mesmo processo de aculturação e domesticação deste gênero musical, transformado em um ícone da cultura brasileira, e como tal, também deixou de ser perseguido ou mal-visto para tornar-se um instrumento respeitável, de usos variados, inclusive dentro da música erudita. Estabeleceu-se num movimento inverso ao que ocorreu com o piano, que se popularizou a partir de atuações como as de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Em meio aos muitos relatos quanto a ser perseguido, junto aos seresteiros que faziam seu uso, destaco as impressões que dele tinha Dorival Caymmi, que ao chegar ao Rio de Janeiro em 1938 ainda o trazia "ensacado", escondido, temendo ser confundido com mais um "vagabundo", termo que surgia associado ao uso deste instrumento, apesar do uso freqüente que fazia dele, enquanto músico.³⁹ Ainda em 1984, dez anos após a morte de Lupicínio Rodrigues, o jornal "Zero Hora" ilustra a matéria que o homenageia, associando-o ao violão.⁴⁰ Muito dificilmente ignorava-se que não tocava tal instrumento; o mais provável é que venha a se fazer uma associação de idéias entre a lembrança do compositor e o gênero popular ao qual mais se dedicara, o samba.

Além do violão, Lupicínio foi fotografado à frente dos conjuntos regionais que o acompanharam, onde pode perceber-se que da formação original básica neste tipo de

³⁹ CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 112-113.

⁴⁰ Anexo 4, figura n. 43.

conjunto já existiam outros acréscimos significativos, entre instrumentos de sopro e metal,⁴¹ junto à presença de técnicos e profissionais das emissoras de rádios, com aparelhagens características destinadas a garantir a qualidade da transmissão.⁴² E, finalmente, mas não menos importante, com relação ao conjunto de instrumentos apresentados, a presença da caixinha de fósforo, com a qual, a partir de determinado momento em sua carreira, Lupicínio fazia questão de ser lembrado.⁴³

Outras imagens somam-se, destacando a vida boêmia do compositor. Nas fotos em que o consumo de bebida e o ar festivo são evidentes,⁴⁴ o "Lupicínio-boêmio" está presente também, especialmente em charges, caricaturas e gravuras que descrevem tal estilo de vida. Junto ao material consultado, em meio a grande imprensa e discografia, surgiram enquanto ilustração e apoio aos textos. Entre as caricaturas construídas a partir de sua figura, destaca-se aquela apresentada por Nássara, que o revela em essência e aparência. Aponta como características principais os olhos, entre amendoados e levemente puxados, o bigodinho, o pouco volume de cabelo, além do chapéu e cachecol, já uma marca registrada.⁴⁵ Uma outra caricatura, de autoria ignorada, bastante comum aos sites da internet, acompanhando a entrevista que Lupicínio Rodrigues deu ao jornal "O Pasquim", também se refere aos mesmos elementos, mas de maneira mais estilizada; acrescenta-lhe um violão, acompanhado das formas de um "coração", como referência à música romântica feita pelo compositor.⁴⁶ A ilustração que acompanha esta entrevista impressa no original, no mesmo jornal citado, constitui-se de uma gravura, onde Lupicínio é retratado com a fisionomia da dor, entre lágrimas, enfocando o aspecto melancólico e de tristeza associado ao samba-canção.⁴⁷

Também de matéria jornalística, é a ilustração de Hippert, feita para o jornal "O Globo", quando Lupicínio é representado cantando, tendo a seu lado um copo de bebida

⁴¹ Anexo 4, figura 44.

⁴² Anexo 4, figura 45.

⁴³ Anexo 4, figuras n. 46 e 47.

⁴⁴ Anexo 4, figuras n. 28, 37 e 40.

⁴⁵ Anexo 4, figura n. 48. Esta caricatura foi obtida enquanto parte das ilustrações do encarte que acompanhava o Álbum "Velhos Sambas...Velhos Bambas", lançado através da FENAB - Fundação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil, gravado no estúdio Transamérica (Rio de Janeiro), entre julho e agosto de 1985. Este material compõe-se de 3 Discos, envolvendo a escolha de sambas representativos como parte da memória musical brasileira, que contou com a participação e pesquisa de José Silas Xavier, Jairo Severiano e Paulo Roberto de Carvalho.

⁴⁶ Anexo 4, figura n. 49.

⁴⁷ Anexo 4, figura n. 55.

e ao fundo a lua em meio ao céu estrelado.⁴⁸ Uma abordagem semelhante, ao tratar o tema da boemia constitui-se na interessante gravura elaborada por Elifas Andreato, para o encarte "História da MPB", da Abril Cultural. Esta ilustração, que ocupa duas páginas do referido encarte, é muito rica em elementos, quanto à descrição do panorama boêmio que apresenta. A começar pela tonalidade sombria, que cerca a imagem do compositor, onde a existência das cores esmaecidas relaciona-se com os ambientes noturnos, junto à presença de flores e mulheres, numa associação já feita pelo próprio Lupicínio, além da bebida como condição do local, reafirmada pela sonolência do bêbado que a consumira.⁴⁹ Andreato é um conhecido ilustrador, tendo seu trabalho voltado em grande parte a encartes e capas de Lp e Cd, entre matérias musicais. Lupicínio Rodrigues foi novamente retratado por ele na capa do Cd que integra a coleção "MPB Compositores", da Editora Globo, num projeto de resgate dos grandes nomes da música popular, muito semelhante ao realizado pela Abril Cultural, de certa forma, indicando a convergência deste artista com tais projetos culturais.⁵⁰ Também como parte da contracapa do Lp "Lupicínio na voz de Rubens Santos", foi apresentada a caricatura da dupla de parceiros, de autoria de Jorge Ivan.⁵¹

A biografia escrita por Mario Goulart, sobre Lupicínio Rodrigues, traz como estampa uma caricatura inspirada no jovem Lupi, quando este posara de "malandro carioca" (em foto já descrita), feita por Ferré.⁵² Desta mesma publicação é a caricatura criada por Bier, mostrando um Lupicínio "arrumadinho", quase um burocrata, colarinho abotoado e terno, tendo como única referência a sua vida boêmia as muitas luas e estrelas da gravata; talvez numa citação do homem de dia, responsável, característico da duplicidade destacada pelo próprio Lupi.⁵³

Outros retratos, mais formais, somam-se às imagens feitas de sua figura. É o caso de vários esboços, que acompanham textos jornalísticos, entre os quais destaco dois, de matérias sobre o compositor no jornal Zero Hora, onde o desenho equivale a quase uma reconstituição fotográfica. Foram publicados em edições do ano de 1984, entre os meses de Julho e Setembro, associadas a notícias, envolvendo a passagem dos

⁴⁸ Anexo 4, figura n. 53.

⁴⁹ Anexo 4, figura n. 56.

⁵⁰ Anexo 4, figura n. 69.

⁵¹ Anexo 4, figura n. 51.

⁵² Anexo 4, figura n. 50.

dez anos da morte do compositor.⁵⁴ Mas oficial mesmo foi o busto esculpido por professores do Atelier Livre de Porto Alegre, colocado à frente do Centro Municipal de Cultura, que leva o nome do compositor, exatamente por localizar-se na área em que existiu a antiga Ilhota, em sua referência e homenagem.⁵⁵

Uma outra grande fonte iconográfica, com relação à imagem de Lupicínio Rodrigues, são as diversas capas de Cd e Lp, envolvidas por seu repertório, muito ricas em elementos passíveis de serem analisados, podendo ser objeto de todo um projeto de pesquisa com tal propósito. Entre os exemplos que apresento em anexo, procurei trazer alguns trabalhos representativos quanto à recriação da obra de Lupicínio, assim como destacar aqueles projetos em que o mesmo é revisitado enquanto compositor e/ou intérprete. Destaco, ainda, entre intérpretes conhecidos nacionalmente, outros nomes da canção do Rio Grande do Sul, que o gravaram.⁵⁶ Apontarei algumas evidências utilizando-me de apenas dois, entre tais exemplos.

Neste levantamento, por sua importância frente à trajetória do compositor, não poderia deixar de constar a capa do álbum "Roteiro de um Boêmio", lançado pela Star em 1952, que tinha por intérprete de suas canções o próprio Lupicínio.⁵⁷ A ilustração desta capa apresenta a imagem do jovem Lupicínio, com um sorriso estampado, e tendo abaixo do lábio, a já citada "pêra". O título do álbum é o mesmo nome do programa que o compositor tivera na Rádio Farroupilha/RS, e que se repetiria em diversas outras ocasiões: nomeando também um outro álbum, no mesmo ano de 1952, pela Copacabana e, ainda denominando a coluna que assinou no jornal "Última Hora". Ao que parece, o compositor identificava-se sobremaneira com o nome citado, o que vem a se confirmar pela contínua afirmativa que sempre repetira quanto a ser um boêmio. Além do título, a capa agrupa uma série de instrumentos, que supostamente integravam a interpretação das canções gravadas. Além do piano, a presença de dois exemplares da família dos violinos e, nenhuma citação do violão, ou de instrumentos associados aos regionais e músicas populares. No entanto, o chapéu "panamá" que se agrega à ilustração, sugere a imagem do malandro, do carnaval e do samba. A ilustração é uma grande síntese e

⁵³ Anexo 4, figuras n. 52 e 54.

⁵⁴ Anexo 4, figuras n. 57 e 59.

⁵⁵ Anexo 4, figura n. 58.

⁵⁶ Anexo 4, figuras n. 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81 e 82.

⁵⁷ Anexo 4, figura n. 66.

expressa um momento de recriação da música popular, que acontece entre outros aspectos, pela inovação nos arranjos musicais, que se alteram pelos timbres e uma base instrumental, utilizada anteriormente quase com exclusividade pela música erudita. Radamés Gnattali foi um dos grandes responsáveis pelo "trânsito" que se estabeleceu nessa contínua forma de reinterpretação musical, valendo-se de seu exímio talento como arranjador para "adaptar" gêneros, instrumentos, estéticas diferenciadas do fazer musical, numa diluição de fronteiras oportunizada pela então "moderna" música brasileira. A aproximação entre o popular e o erudito é evidente como imagem retratada na capa deste álbum, assim também como vem a ser desenvolvida na maneira como as canções de Lupicínio Rodrigues foram gravadas neste registro sonoro.

A segunda capa, a que me referi, apresenta o Lp "Coompor canta Lupi", gravado em 1989. A ilustração que se coloca a sua frente compõe-se de uma fotografia que retrata um vulto de homem, em meio a noite iluminada da cidade, numa clara citação a existência de vida boêmia ali. Um olhar mais atento, associado a algum conhecimento da história local, consegue perceber que se trata da Rua dos Andradas, na altura da Praça da Alfândega. Este era um espaço bastante requisitado até a década de 60, em Porto Alegre, por dispor de vários estabelecimentos voltados ao lazer, onde se destacavam entre clubes, casas noturnas e cafés, também os cine-teatros. O movimento urbano é evidenciado não apenas pela luminosidade que cerca o local, como pelos veículos estacionados ao longo da rua. O vulto que aparentemente está de costas, enverga um sobretudo, junto ao chapéu, de um tipo que costumeiramente Lupicínio Rodrigues usava. Como não aparece a face, é impossível afirmar-se que se trata do próprio compositor, apesar de ele ter sido fotografado neste mesmo local. Pode ser qualquer pessoa, devidamente caracterizada a partir do "tipo boêmio", protagonizado por Lupicínio, tal a força da imagem que ele deixou. Ao olharmos a foto pela primeira vez, facilmente nos deixamos convencer de que se trata de um retrato seu. Junto da foto, e completando a moldura, encontra-se novamente citado o violão, enquanto indicativo do samba e da música popular.

A contracapa do Lp dá um destaque todo especial aos olhos do compositor, ao mesmo tempo sugerindo que está assistindo ao espetáculo protagonizado pelo grupo que gravou o disco, e que se encontra também citado, em uma fotografia que demonstra um momento do show, a partir do mesmo repertório. Os olhos de Lupicínio Rodrigues

sugerem que assim como ele assiste, também se deixa ver e ouvir, pelo projeto de redescoberta deste autor, a partir de uma, então, nova geração musical.⁵⁸

Uma outra importante via de interpretação acerca da imagem do compositor, ou mesmo da música associada a ela, pode ser percebida ao longo das charges, que apesar de não citarem diretamente o nome de Lupicínio Rodrigues, acabam por fazer tal inferência a partir de músicas muito conhecidas. O que impressiona, é que mesmo desconhecendo-se o autor de tais frases e citações, a piada não se perde, e a obra ultrapassa em muito a presença deste artista. É o caso da citação de pequenos trechos de duas das mais conhecidas músicas do compositor, intituladas *Loucura* e *Nervos de aço*. Os cartunistas citados são gaúchos, e não por acaso, valem-se de duas vacas como personagens nos quadrinhos, evidenciando novamente a referência identitária no Estado, associada ao meio rural.⁵⁹ Um outro exemplo de charge, também incluída no jornal Zero Hora, em matéria envolvendo a história do compositor, apresenta no desenho uma referência masculina, devido aos sapatos que se projetam na figura, "afundado" em meio ao assédio feminino, muito ao gosto do compositor. Novamente sua imagem encontra-se associada ao violão, como evidência da música que fazia.⁶⁰

Outras imagens, inclusive alegóricas quanto a sua personalidade musical, podem ser percebidas em dois exemplos. É o caso do logotipo representativo do bar temático "Se acaso você chegasse", aberto pelo filho do compositor, na capital gaúcha, que se utiliza da "batida" da caixinha de fósforo por Lupicínio. A imagem foi recriada tendo como suporte uma fotografia de Lupi, de onde se destacaram apenas a mão e a caixinha, repetindo um gesto característico. Tal imagem foi redimensionada em tamanho e cor, acrescentando-se a ela outros recursos gráficos, como a sugestão do impacto da "batida", além das notas musicais que flutuam ao redor, também reportando a melodia sugerida.⁶¹ Além deste logotipo, cito ainda a imagem-síntese que se expressa no desenho da fantasia carnavalesca que integrou o desfile da Escola de Samba "Unidos do Jacarezinho", quando Lupicínio Rodrigues foi escolhido como tema, em seu enredo. O coração é o símbolo destacado, repetido ao longo do esboço apresentado, e expressa justamente a via romântica da música do compositor, além de uma analogia sempre

⁵⁸ Anexo 4, figuras n. 72, 73 e 74.

⁵⁹ Anexo 4, figuras n. 60 e 61.

⁶⁰ Anexo 4, figura n. 62.

reafirmada por seus amigos, que atribuíam sua morte ao coração "que amou demais", numa referência a doença cardíaca que o matou, mas também a maneira apaixonada com que levou a vida, com grandes traços de passionalidade.⁶²

Estranhamente, não foi possível encontrar nenhuma imagem visual sua associada ao futebol, ou ao clube do coração, o Grêmio Futebol Porto-alegrense. Além da almofada e do radinho de pilha com que assistia aos jogos, que podem ser vistos junto ao pequeno acervo que se encontra em exposição no bar "Se acaso você chegasse", nenhum outro registro associou-o ao clube, a não ser o seu funeral, que aconteceu dentro do Estádio Olímpico. Não me deparei com nenhuma fotografia sua, enquanto torcedor, ou mesmo jogador de futebol.

2.2.2 A canção de três minutos e a crônica

Lupicínio e Néelson Rodrigues têm bem mais do que o sobrenome em comum. Apesar da aparente grande distância que os separa na formação social e intelectual, são observadores sagazes de uma sociedade que se quer disciplinada e ordeira, mas que esconde o caos e a desestrutura de emoções e atitudes. De maneiras diferentes e semelhantes, denunciaram o lado escondido, desorganizado das relações sociais e histórias de vida.

Néelson Rodrigues, já famoso como romancista e dramaturgo, assinava uma coluna do jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, entre os anos de 1951 e 1961, sob o título *A vida como ela é...* Esta coluna, não por acaso localizava-se próxima da seção policial deste período, ocupando-se de temas como o adultério, ou o incesto, além da descrição da sociedade como ele a percebia, que ao mesmo tempo em que tiranizava o sexo tratando-o sob o estigma e a sacralidade do pecado, movia-se por ele.

⁶¹ Anexo 4, figura n. 64 e 65.

⁶² Anexo 4, figura n. 63.

O "Lupicínio-cronista" já não teve o mesmo *feeling* que viria a demonstrar, com relação a esse lado menos declarado da sociedade em que vivia. Suas crônicas, perto do que suas músicas sugerem, chegam à ingenuidade, apesar de portarem outras tantas qualidades já destacadas ao longo deste trabalho. O seu lado mais lascivo, à meia-luz, emergia mesmo ao "dizer" o samba-canção. Mas, por coincidência, os dois Rodrigues vieram a trabalhar no mesmo jornal, ainda que em sedes de edição diferentes, visto que Lupicínio assinava sua coluna, *O Roteiro de um Boêmio*, na sucursal de Porto Alegre, ao longo do ano de 1963. Sua coluna versou sobre temas variados, além de fornecer as "histórias" que cercaram algumas de suas composições. Diferente do "Nélson-cronista", que insistiu na traição e na conquista amorosa como molas propulsoras nestes escritos, Lupicínio ampliou os assuntos tratados, versando sobre carnavais passados, serenatas, enchentes, mosquitos, futebol, entre outros temas, trazendo todos para a luz do dia, distinguindo-se do poeta da noite encontrado em seus sambas.

No entanto, a situação inverte-se quando passa a cantar o mundo boêmio que conhecia. Lupicínio não chega a falar em relações incestuosas, como um dos temas mais lembrados na prosa de Nélson Rodrigues, mas centra suas músicas nas mais diversas brigas, desacertos, desarmonias entre os casais, numa sociedade que se queria ver como uma vitrine de móveis e eletrodomésticos, ou um eterno filme hollywoodiano de diálogos contidos, belas paisagens e amores plastificados. Aposto no lugar-comum para descrever tais episódios, citando ditos populares entremeados com escrituras e trechos bíblicos, numa maneira sem rodeios de falar do amor, enaltecendo-o pela sua proximidade e não pelo afastamento, a exemplo dos amores platônicos tantas vezes descritos pela música romântica que o antecedeu. Acusava com ferocidade as mulheres que lhe causaram dor, numa atitude misógina comum as letras das canções no período em que as escreveu, e presente também como um aspecto relacionado à música identitária no Rio Grande do Sul. Subverte tal acusação ao cantar esta mulher desmistificada de sua aura de pureza, passível de "errar" por amor, humanizando-a, ao mesmo tempo em que a santifica ao relacioná-la às benesses do lar. O ciúme, que vem acompanhado da traição, e que chega a ter como desfecho a violência conjugal, é um dos temas mais constantes, a medida em que o compositor não concebe o amor sem ele. Daí a necessidade que tem de sofrer para poder amar.

Ao falar sobre Dolores Duran, a historiadora Maria Izilda Matos apresenta junto a ela um segundo interlocutor, expressando o mundo em que vivia, na Copacabana de então, através do cronista Antônio Maria.⁶³ Se fizermos um movimento semelhante, com relação a Lupicínio Rodrigues, conseguimos perceber que seu interlocutor é Néelson Rodrigues. Não porque eles vivam no mesmo local, mas porque habitam um mesmo "cenário social". O texto de Néelson está para além do Rio de Janeiro, da mesma forma que o samba de Lupicínio já de muito tempo cruzara as divisas de Porto Alegre. Encontra-se justamente neste Brasil sem limites formais, num imaginário coletivo, resultado do crescimento das cidades, da disseminação dos meios de comunicação de massa, do surgimento de uma cultura comum, moldada pelos anos de herança colonial aos auspiciosos tempos da modernidade.

A verve que em Néelson Rodrigues vem do texto, em Lupicínio surge do samba-canção. Para a canção que o rádio veicula a todo o momento, os jornais preenche suas páginas com textos curtos, de fácil diluição pelo leitor mais avesso a sua prática, que encontra na crônica a medida perfeita, frente a seu escasso tempo de leitura. A crônica de Néelson Rodrigues, que no espaço do livro chega em torno de apenas 4 páginas, pode ser lida entre 4 e 5 minutos, sem pressa. Justapõe-se a canção de 3 minutos, formato de sucesso adotado como forma de comercializar a música a partir das crescentes necessidades publicitárias das emissoras de rádio e pelo enxugamento de custos das gravadoras. As crônicas de Néelson e o samba-canção de Lupicínio, acabam por expressar uma contundente crítica social, compreendida por todo um conjunto menos douto desta sociedade, feita de tal maneira e às pressas, que só podia mesmo ser considerada coisa de gênio.

A aproximação entre os dois já havia sido percebida ao final da década de 60 pela perspicácia de Augusto de Campos, já destacada anteriormente neste trabalho. Afirma como aproximação entre Néelson e Lupicínio, a maneira de "dizer" as coisas, sem muito medir de palavras, soando o que lhes vem à cabeça; *"uso explosivo do óbvio, da vulgaridade e do lugar-comum"*. Tárik de Souza, algum tempo depois, reforça esta impressão, quando atribui a tais escritos a presença de um "moralismo", associado a

⁶³ MATOS, Maria Izilda Santos de . Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

relato das *"tragédias urbanas, temperadas pela constante transgressão à censura"*.⁶⁴ Mas, mais do que os temas amorosos que abordam, ou as formas de tratamento pouco convencionais nestas relações, os dois percebem o que há de trágico neste mundo tropical.

Estranhamente, as montagens teatrais, de cinema ou de televisão, acerca da obra de Néelson Rodrigues, que fazem uso da música como referência de sentido ao texto encenado, utiliza-se, e muito, da música platina em suas montagens, especialmente o tango. Este é um gênero especialmente lembrado nos esquetes teatrais envolvendo a obra do escritor argentino Jorge Luís Borges, o que se explica pela procedência do autor, mas não apenas por isso. Remete justamente a toda a tragicomicidade enfocada por Borges, onde a violência das palavras e embates suicidas por diversas vezes narrado, enquanto identificador do *"gaúcho"* platino, nas *pelejas* tantas vezes citadas. Leva a pensar na dramaticidade assumida pelo *bandoneon*, tão característico ao tango, quanto à *gaita*, em sua versão "alegre", da música fandanguera e de tradição trovadoresca na canção tradicionalista do Rio Grande do Sul. Tais instrumentos seriam ainda aproximados pela característica do "fole", enquanto parte de sua estrutura, e pela origem italiana de sua introdução no território, através das levas imigrantes comuns aos dois países.

O samba-canção, tão criticado por seu lado obsessivo e passional, depressivo até, no percurso da música popular brasileira, acabou por ser escanteado como fundo musical de apoio ao texto do dramaturgo Néelson Rodrigues. Ao mesmo tempo em que o tango era um gênero de presença obrigatória ao longo dos cabarés e casas noturnas no Rio de Janeiro nas décadas de 40 e 50, como destacou o ator e compositor carioca Mario Lago, em entrevista, além de sua presença marcante na rádio deste período, ajustava-se a uma esfera "trágica" que circundava o lado mais festivo da cidade. De certa maneira, seu contraponto, nesta buliçosa atmosfera com que se fazia questão de lembrar a "divertida" capital brasileira, podia ser tomado pelo samba-canção.⁶⁵

⁶⁴ SOUZA, Tárík de Lupicínio Rodrigues, o passionário genial. In: O Som nosso de cada dia. Porto Alegre, L&PM, 1983, p.35.

⁶⁵ A década de 50 apresenta-se particularmente interessante quanto a apresentar alguns aspectos representativos deste enfoque acerca de acontecimentos trágicos, ou da dimensão que determinados fatos assumem, a partir da dimensão simbólica que carregam. É o caso não apenas das supostas tentativas de suicídio, que teriam sido "causadas" por músicas interpretadas por Nora Ney, ou até mesmo motivadas pela canção *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues. As questões de honra estão sempre presentes e, ao que

O que surpreende é não apenas o samba-canção ter sido preterido em tais encenações, mas o não se perceber o quanto Lupicínio Rodrigues e Néelson Rodrigues são porta-vozes um do outro. Assim como, o quanto pode ser dramático, melancólico e triste o próprio samba, numa associação expressa deste gênero à alegria incontida, idealizada e estilizada como marca identitária do povo brasileiro. Contrariando tal maneira de percebê-lo, já cantava Néelson Cavaquinho tal oposto, ao dizer através de samba, *"tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor..."*.

Quanto às semelhanças, existentes entre as crônicas de Néelson Rodrigues e a canção de Lupicínio Rodrigues, são muitas. Ao longo das frases lapidares deixadas por Néelson, que sintetizam extraordinariamente a percepção que tem desta sociedade, assim com expressam a mentalidade nela vigente, podem perfeitamente associar-se a muitos dos versos em samba, deixados por Lupicínio. As interjeições a Deus, como segunda consciência, frente à perversão dos atos narrados, a permanente fome de amor e de sexo, o eterno fantasma da traição, a ameaçadora presença e beleza da mulher como fonte do pecado, a sugestão do incesto, presente na forma afetuosa de tratamento entre os casais, que se tratam por "filho/filha" e "pai/mãe", entre tantos exemplos, são evidências da proximidade do olhar entre os dois autores. As diferenças vêm da maneira como os dois localizam tais ansiedades e conflitos, pois onde Lupicínio estabeleceu a dicotomia entre a noite/boêmia e o dia/cotidiano junto à família e trabalho, Néelson insere tal problemática dentro dos dois mundos, trazendo para a casa os conflitos da rua. No entanto, tal dicotomia, instituída por Lupicínio, em suas crônicas e na maneira de levar a vida, cairia por terra, ao ter suas canções interpretadas por cantoras, que ao feminilizá-las com suas interpretações, acabaram por confundir os dois mundos, e o próprio discurso masculino que ele protagonizava. A liberdade no exercício do amor chegava então ao público feminino, ouvinte de tais canções, derrubando limites e afrouxando as correias das preconceituosas tipologias que definiam as mulheres entre "sérias/honestas", "perdidas/fáceis".

parece, "em choque" em meio a toda uma renovação ética desta sociedade. Numa mesma década opõem-se afirmações do tradicionalismo, atravessados pelos ventos de mudança. Se por um lado a década iniciase tendo novamente Vargas no poder, desenrola-se a partir do próprio suicídio do Presidente, culminando com a figura desenvolta e moderna de Juscelino Kubitschek e a mudança da capital federal, enquanto espaço geográfico e simbólico, pelo surgimento de Brasília. O desaparecimento de ícones da canção como Francisco Alves, Carmen Miranda e, muito precocemente, Dolores Duran, nos anos de 1952, 1955 e 1959, respectivamente, apontam para estas situações de tristeza e manifestação popular, ao mesmo tempo em que abriram caminho para uma também renovação estético-musical que se iniciava em 1958, através do movimento da Bossa Nova.

Apenas como exemplo da aproximação da maneira como Néelson Rodrigues trata destas questões, através das crônicas, passo a citar algumas de suas frases, retiradas aleatoriamente ao longo das leituras de *A vida como ela é...*, onde quase é possível ouvir a música de Lupicínio Rodrigues, dizendo a mesma coisa, ou abordando o mesmo assunto: *"O homem fiel nasceu morto."*(crônica "A humilhada"); *" Certas esposas precisam trair para não apodrecer."* (crônica "A humilhada"); *"Ou tu pensas que não se pode amar duas, três, quatro, até cinco mulheres ao mesmo tempo?"* (crônica "Noiva para sempre"); *"(...) casamento não tem nada a ver com amor. E nem se deve amar a própria esposa. Não é negócio e só dá dor de cabeça."* (crônica "Pecadora"); *"(...) achava a mulher fácil a coisa mais doce do mundo."* (crônica "Sem caráter"); *"Para mim, a infidelidade é o fim do mundo. Eu não compreendo como uma mulher pode trair um homem.* (frases proferidas pelo personagem Geraldo, um "traidor"; crônica "Sem caráter"); *"(...) desconfie da esposa amável (...)* (crônica "Casal de três"); *"Um homem que não acredita em mulher nenhuma."* (crônica: "Para sempre fiel"); *"As mortas não traem."* (crônica: "Para sempre fiel").

2.3 Capítulo 5 - As imagens na música de Lupicínio Rodrigues

Alcir Lenharo ao escrever sobre Nora Ney e Jorge Goulart, em "Cantores do Rádio", texto que pode ser considerado uma quase memória do autor, declarou:

*"(...) os artistas funcionam como antenas sensíveis do seu tempo, captam as ansiedades coletivas; através deles a sociedade se vê, se revê, se pensa. (...) Por isso mesmo é que o artista é transformado em ator privilegiado e referência marcante para essas discussões. Os problemas que ele apresenta ficam em aberto, como se encontram em aberto dentro da sociedade, mas na pele do artista a sociedade lida mais facilmente com o que é polêmico e crítico, pois o artista personaliza e carrega a marca do instável e do incerto, do irresolvido."*¹

A percepção manifesta por Lenharo, é bastante conhecida e citada ao longo de diversos textos. Em particular, o autor está se referindo aqui, a aspectos vinculados a conduta pessoal dos artistas, alvo de interesse da grande imprensa e do público em geral. Ainda que concorde com tal afirmação, considero importante estender tal forma de perceber a atuação do artista a dimensão de criatividade que acompanha seu ofício de vida. No caso dos intérpretes ou compositores, tão importante quanto à polêmica que envolve o estilo de vida de cada um, é o fato de que percebem a partir desta sensibilidade coletiva o que de mais significativo possam destacar, na criação de suas músicas ou nos efeitos que as tornem de interesse. Os compositores ao ressaltarem nas canções temas, ou questões polêmicas, que calam fundo junto à opinião pública, tratando-os com uma evidência às vezes pouco percebida, mas que se encontram como grande manancial de sua criação. Os intérpretes ao justamente disporem da escolha de seu repertório, destacando canções que também ressaltam, em sua atividade técnica e

¹ LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio - A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Edit. UNICAMP, 1995, p. 102.

intuitiva, a valorização, em cada música, de elementos diferenciados, segundo o contexto e a situação em que se expressam.

Se pensarmos sob tal ótica a figura de Lupicínio Rodrigues, percebemos que nele os dois aspectos ressaltados quanto à sensibilidade do artista se confundem, entre a criação e a interpretação da música. Realizou um grande número de canções utilizando-se da primeira pessoa, como interlocutor, fazendo disso uma marca quanto a se identificar à situação ali relatada como algo vivido por ele próprio. O contexto boêmio que as envolvia, trouxe além da mitificação de sua imagem, associada a este cenário, a medida em que apresentava várias destas músicas como sendo de caráter biográfico, dizendo que "espelhavam" circunstâncias vividas por ele, estabeleceu uma linha de aproximação entre a ficção e a realidade nela projetada. Ainda que não se considere tais canções como simples expressões do vivido, advirto que estas músicas projetaram-se, junto ao público, como uma extensão da realidade do sujeito Lupicínio.

A imagem da "antena" pode ainda ser colocada com relação a outras circunstâncias bastante importantes no que se refere à criação musical, em particular, e a atividade artística, como um todo, no que diz respeito às fontes das quais desencadeia-se todo o processo de composição: a inspiração e a intuição. Todo artista anda a procura de um "motivo" que lhe provoque o processo de inventividade que caracteriza sua criação, deflagrado por algo que vem de sua percepção do mundo de fora; esta é a inspiração. Em contrapartida, a maneira com que construirá sua "obra", dependerá de uma forma única, pessoal, intransferível, através da qual vai abordar o tema ou motivo tratado, dependendo unicamente do seu mundo interior, do mais íntimo de seu ser; esta é a intuição. Cito como exemplo, ao que acabo de expor, o apelido com que Radamés Gnattali era conhecido: "Radar". Visto que o radar identifica um instrumento capaz de captar com muito mais precisão e nitidez, além da maior distância, algo que se queira perceber, se comparado com uma antena. No caso de Radamés, esta denominação descreveu a grande criatividade deste músico, associada a uma enorme capacidade de percepção quanto às pessoas, aos músicos e os diversos movimentos musicais que cruzaram sua trajetória, e que foram alvo de sua atenção e trabalho. Somando-se ao fato de ser um profissional de formação muito apurada, especializada e técnica, a partir de um conhecimento de Conservatório, mas que não se deixou aprisionar pela mesma, pelo

contrário, fazendo uso de seu conhecimento para extravasar a intuição que tinha de sobra.²

Mais do que recriar uma realidade e experiência coletiva, algumas canções de Lupicínio Rodrigues, assim como de outros compositores, apresentam uma destacada permanência ao longo do tempo, conservando aspectos de sua atualidade, que outras formas de expressão e registro não dispõem. A própria relação da fixação da lembrança, expressa pela memória, exemplifica-se pela maneira com que algumas canções perduram com o passar dos anos, assumindo aspectos folclóricos e de identidade, a partir deste fato. O ritmo e o pulso, noções primeiras em nossa percepção de espaços no tempo, presentes a cada atividade humana diária, associada ao canto e a fala, também imanescentes em nossa sociedade, são alguns dos atributos que explicam a maneira com que as canções se perpetuam. A fixação de sua lembrança pode ainda estar associada ao uso de rimas, da métrica, do ritmo das palavras, ou a acentuação de cada sílaba em consonância com a sonoridade que acompanha a canção, compondo cada verso e estrofe (prosódia).

Paul Ricouer já advertiu quanto à extrema distância que cercam nossos conceitos de tempo, no que se refere à percepção que temos deles, especialmente a noção de "tempo histórico", incompreensível aos parâmetros que norteiam nossas curtas existências, apresentando o tempo literário como aquele que mais se aproxima de nosso entendimento.³ Acredito que este seja o caso da canção, quanto à proximidade que cercam seus relatos e sua forma de narrativa, daí a explicar-se à fixação de seus temas, entre a letra e a música, em nossa lembrança, na construção de uma outra forma de memória.

Maurice Halbwachs dedica toda uma parte de seu livro, "A Memória Coletiva", a explicar a construção da memória em sociedade, onde estão presentes pessoas "musicais" em meio a todo o conjunto, ressaltando as diferenças quanto a sua maneira de lembrar e a importância que assumem justamente por isso. Segundo ele, todas as pessoas vivenciam a música, em maior ou menor medida, visto que é um código

² Existe toda uma problematização envolvendo a importância em preservar o aspecto intuitivo do músico, em seu fazer musical, o que de certa maneira se perde quando se prioriza em demasia a técnica no desempenho junto ao instrumento, ou a extrema teorização neste procedimento, impedindo que uma maior liberdade quanto a introduzir manifestações não previstas ao longo das interpretações, chamadas justamente de "improvisos".

comum, como tantas outras linguagens. No entanto, somente algumas delas desenvolvem-se nesta linguagem com maior precisão, tornando-se então membros de uma "comunidade musical". Aqui se encontra a diferença maior, visto que existe todo um conjunto de sinais /signos, só percebidos pela comunidade musical, advertindo porém, que os mesmos originaram-se da sociedade, e não existiriam sem ela, sendo, então, "traduzidos" e trazidos novamente a ela, através dos músicos. Uma maior percepção, chamada de "sensação auditiva" ou mesmo "lembranças auditivas" diferenciariam as pessoas "musicais" das outras.⁴ Como se trata de uma forma de associação ao ritmo, ao pulso, a sonoridade das sílabas, a melodia e harmonia, além da temática que se apresenta em cada composição, muitas destas lembranças e construção da memória assumem um caráter emocional, daí a dificuldade em identificar as etapas deste processo. Como destacar a cada canção, de maneira objetiva e racional, o que nos prende a ela?

A música fala diretamente ao inconsciente, e do surgimento das emoções que se misturam entre os sons e palavras das canções. Ainda que para analisarmos uma canção seja necessário desmembrá-la, afim de minimamente destacar e perceber os elementos que a integram, só conseguimos chegar a uma percepção mais apurada quanto ao seu significado quando levamos em conta o caráter emocional que carrega, e ao menos referir em parte os desdobramentos que possam evidenciar.

A canção constitui-se numa forma de expressão na qual, como já foi dito anteriormente, interagem os textos musicais e literários. A veiculação de duas formas de discursos, entre o musical e o poético, abre espaço para uma outra dimensão do universo simbólico, ampliada em recursos criativos e de associação de idéias, a medida em que se expandem as possibilidades de comunicação, para além da palavra falada ou escrita. Se no texto literário a produção de imagens depende dos recursos estilísticos do autor, associado ao processo imaginativo desencadeado pelo ato de leitura, na canção multiplicam-se os elementos capazes de descrever, sugerir ou mesmo sofisticar sua criação, acrescido do fato de que invade o sentido da audição, desencadeando todo um

³ RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. Tomo I, II e III. Campinas/SP, Papirus, 1995.

⁴ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo, Vértice, Edit. dos Tribunais, 1990, pp.161-189.

conjunto de significados, entre racionais e subjetivos, a partir das combinações sonoras em que foi produzida.

A medida em que o canto descreve a paisagem, o objeto, as circunstâncias vividas, os sentimentos do compositor, o elemento sonoro que o apóia sugere outras tantas imagens, diferentes daquelas que estão sendo apresentadas nas palavras da canção, ou mesmo reforçando-lhes a ênfase das afirmativas. Além da melodia que caracteriza o encadeamento dos sons, das notas, em que se faz apresentar uma determinada canção, pela palavra cantada, outros recursos somam-se a sua interpretação, a partir da maneira como é executada e/ou registrada. A associação das idéias sugeridas pela canção, apoiada pelos recursos em que a mesma venha a ser interpretada, chamarei a partir deste momento, neste texto, de "imagens sonoras". Pretende-se, então, desenvolver este capítulo demonstrando como através da canção de Lupicínio Rodrigues é possível destacar esta outra dimensão na constituição de imagens, sugerida por sua música. Inicialmente apontando para a existência e presença das imagens poético/literárias nas canções de Lupicínio Rodrigues para depois relacioná-las a outros elementos sugeridos pelos recursos de interpretação e arranjos utilizados nas gravações das canções, a medida em que reportam a um sugerido universo mimético, na medida em que recriam e ambientam as palavras colocadas.

Desta maneira, procurarei demonstrar ao longo deste capítulo, a multiplicidade de imagens possíveis de se detectar ao ouvir a canção, tomando-se como base a obra de Lupicínio Rodrigues, buscando com isso evidenciar tal forma musical enquanto fonte e expressão da história. Chamo a atenção, novamente, quanto a não ser este um trabalho com objetivos de análise musicológica, ainda que parta de vários de seus pressupostos. Considero o que faço aqui uma interpretação menos apegada a esta vertente investigativa da canção, lembrando também que não é de interesse neste trabalho analisar com maior precisão sua construção poética e literária. Apesar de reconhecer o quanto seria importante uma compreensão mais detalhada quanto à maneira como tais versos foram construídos e articulados junto ao discurso musical, enquanto estudo da métrica e da prosódia, especialmente no que se refere às letras das canções, escaparia ao propósito inicial desta Tese fazê-lo. Detenho-me, então, em apontar o que minha percepção, enquanto historiadora, permitiu-me detectar, como evidência do universo

imaginativo do compositor apresentado nas canções, entendido aqui enquanto as imagens que se apresentam ao longo deste capítulo.

Em função do grande número de canções, e da multiplicidade de imagens que sugerem ao longo de cada audição, ou mesmo regravação de algumas músicas de maneira diferenciada, optei por selecionar alguns temas mais recorrentes quanto a este enfoque acerca desta forma de representação. Apoiando-me no material já gravado, e incluído como exemplo da música feita pelo compositor, no conjunto de 4 Cds que acompanha este trabalho. Os temas destacados correspondem ao agrupamento de imagens dispersas ao longo das canções, reunidas então, a partir do enfoque destacado. Receberam subtítulos como forma de orientação quanto a serem identificados neste trabalho. Os agrupamentos temáticos destacados são: A mulher e o amor; Os dilemas e afirmativas em ser boêmio; As identidades nacional e regional; A maturidade do compositor; e, A multiplicidade de temas e estilos musicais.⁵

2.3.1 A mulher e o amor

O primeiro tema selecionado refere-se ao tratamento dispensado à mulher, junto ao conflitado relacionamento que o compositor tem junto a ela. Optei por destacar, então, as maneiras como se encontra referida ao longo das canções. Num primeiro momento, as diversas "tipologias" estabelecidas por Lupicínio Rodrigues, ao caracterizá-la, seguida por situações em que a enfrenta, repudia ou procura feri-la através do dito nas canções. Junto a estes dois primeiros recortes, vinculados à figura feminina, outros dois somam-se, caracterizados por uma situação de permanente conflito, no qual o autor questiona seus sentimentos e atitudes, demonstrando que sofre por amar demais, por sentir-se abandonado ou rejeitado, por ser traído.

⁵ Além das músicas gravadas, foi incluída também em anexo uma listagem de letras das canções de Lupicínio Rodrigues, conhecidas pela pesquisa. Recomendo, então, a consulta, ao longo deste capítulo no Anexo 2: "Relação das gravações do 'intérprete' Lupicínio Rodrigues", "Quadro/Músicas gravadas p/ Tese", "Quadro total das músicas de Lupicínio Rodrigues", "Letras das Canções de Lupicínio Rodrigues"; e, "A canção regionalista do Rio Grande do Sul no século XX.

Este tema apresenta-se como central à música feita pelo compositor, à medida que foi através do samba romântico que deixou sua marca na música brasileira. Apesar de fazer referência a temática desde os primeiros sambas que compôs, num contexto mais carnavalizado, onde surgia citada a presença feminina, foi através do sambacação que pôde adensar em sua música, expressando nela o embate de emoções e os conflitos que trazia consigo. A mulher, presente na fala do compositor a cada canção em que se encontra, representa dentro deste discurso, uma extensão do próprio ego do compositor. E foi através de tal perspectiva, que as mulheres tomaram forma em suas músicas. O cantar ou falar na mulher, dentro deste discurso masculino, apresenta como equivalência assumir a condição de homem, pelo discurso ou prática descritos. A mulher é, então, peso e medida no exercício da virilidade masculina. É sob tal ponto de vista que Lupicínio expressa os diversos papéis assumidos pelas mulheres, e em contraposição, pelos homens, neste imaginário social. Quando cita as amantes, ou "mulheres da noite", percebe-se que ele não se refere ao ato de prostituição, mas a facilidade em obter sexo, destacando as relações "ilícitas", que são descritas como uma extensão da sexualidade masculina, expressão de sua liberdade, audácia e experiência no mundo. O papel da esposa, ou a "mulher do lar", remete ao referencial de honradez e respeitabilidade, tão caro aos sentimentos masculinos, pelo pânico em serem alvos de traição, quando a "honestidade" da figura feminina, equivale, em extensão, a ser sua "fonte" de honra. O que pode ser entendido, dentro das famílias, tanto no que se refere às esposas e mães, como as filhas. E é aqui que se misturam, frente a tal percepção no discurso e nos sentimentos do compositor, as figuras da mãe e da esposa, ao referir-se não a sua família de origem, mas aquela que constituiu. A esposa, que também é mãe, tem atribuições maternas não apenas com relação ao filho, mas também ao marido. Ao mesmo tempo, é através de sua definição enquanto "mulher séria", que não trai, que garante a descendência, e portanto, permanência e sobrevivência deste mesmo homem, além de sua própria existência. A descendência definida, a partir do modelo instituído de casal burguês, legitimado pela formalização das relações conjugais, garantiria ainda a este homem, além da já falada aceitação social, pelo princípio da honradez, associado a tal procedimento social, como a aquisição de respeitabilidade frente ao *status quo*. Esta mulher tripartida, enquanto amante-esposa-mãe, é incorporada como parte da trajetória masculina, negando-se a ela a condição de autonomia.

Neste caso, a mulher não é apenas "objeto" do discurso masculino, mas por sua própria definição física, orgânica, representa a sobrevivência masculina em diversos sentidos. Não apenas por gerar o filho, e alimentá-lo através da amamentação, como continuar ligada ao aspecto da "nutrição" desta família, garantindo tal sobrevivência aos homens. Como diria o próprio Lupicínio, *"a elas cabe a função de nos fazer chazinho de marcela e nossa sopinha quando estivermos de ressaca"* ⁶. Não por coincidência, o ato sexual é freqüentemente associado à "comida", quando cabe ao homem "digerir" a mulher. Tal ação, mais do que a simples expressão do sentimento, do desejo, ou da manifestação instintiva, expressa a própria condição social masculina, o que implica que na sua ausência o homem deixa de sê-lo.

Na canção de Lupicínio Rodrigues emergem as muitas caracterizações das mulheres que conheceu ou idealizou, a exemplo de *Maria Rosa*. A descrição feita pelo compositor é tão precisa, que quase é possível visualizar a personagem em detalhes, penalizar-se dela, ao ouvir a música. A decrepitude em que é apresentada, alia-se a toda uma dimensão simbólica das vestes que traz, misturando os tempos e as circunstâncias de sua vida. Os erros e acertos que a personagem carrega junto com as roupas ainda dão espaço a se vislumbrar a beleza que teve um dia, ao "anjo" que então representou e ao repúdio que ora carrega pela aparência da velhice. Esta canção expressa um aspecto muito repetido por Lupicínio Rodrigues, quanto a ser a beleza da mulher sua condição de perdição, isentando quase que completamente a atitude do homem, quanto à "decadência" da mesma mulher.

*Vocês estão vendo
Aquele mulher de cabelos brancos
Vestindo farrapos, calçando tamancos
Pedindo nas portas pedaços de pão
A conheci quando moça
Era um anjo de formosa
Seu nome é Maria Rosa, seu sobrenome Paixão*

⁶ A citação mais exata deste trecho de crônica diz:

Se fizermos uma média, vamos ver que os boêmios solteiros raramente atingem os 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 nos passar 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.

Crônica "Boêmio deve casar?" In: *Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas*. Porto Alegre, L&PM, 1995, p. 27.

*Os trapos de suas vestes não é só necessidade
Cada um representa para ela uma saudade...
Ou de um vestido de baile
Ou de um presente talvez
Que algum apaixonado lhe fez*

*Quis certo dia Maria por a fantasia
Dos tempos passados
Ter em sua galeria uns novos apaixonados
E esta mulher que outrora a tanta gente encantou
Nem um olhar teve agora, nem um sorriso encontrou
Então dos velhos vestidos
Que foram outrora sua predileção
Mandou fazer uma capa de recordação...
Vocês Marias de agora
Amem somente uma vez
Prá que mais tarde essa capa
Não sirva em vocês⁷*

A maneira acusatória de descrever e exaltar a mulher, simultaneamente, pode ser percebida em várias outras músicas como por exemplo em *Aquele molambo*, *Beijo fatal*⁸, *Castigo*⁹, *Maria da Noite*, *Rainha do show*, ou *Sozinha*.

*Aquele molambo
Que vocês estão vendo
Parado na esquina
Era uma obra prima
Ela foi a maior do lugar
Por sua causa
Muitos homens fizeram loucuras
Hoje choro com amargura
Ter destruído o meu lar*

*Ela destruiu o nosso lar
Nossa jura no altar
Quebrou-se por causa dela
Não, não tinha pudor nem brio
Seu coração era frio
Frio tal qual era bela!* (letra de *Aquele molambo*)

*Sobe o pano
E apareces
Teu corpo lindo ofereces*

⁷ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 3.

⁸ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 20.

⁹ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 5.

*A platéia te saúda
Os homens loucos vibrando
Parecem lobos uivando
Famintos prá te abraçar
Mulheres já desprezadas
Contemplam enciumadas
Seus homens a te adorar
Só eu fico imaginando
Só eu estou calmo pensando
Como tu foste mudar*

*Assisto espantado e mudo
Este festival de carne
Do qual a estrela és tu
E à delirante platéia
Tudo tu ofereces
No show do teu corpo nú
Mas esta mulher divina
Que aos homens tanto alucina
Quando o pano vai baixar
Só eu revejo a menina
Que num portão, numa esquina
Eu ensinei a beijar* (letra de *Rainha do show*)

Outros enfoques são apresentados, caracterizando novas descrições dos tipos femininos. São apresentadas enquanto provocadoras, pouco acessíveis, munidas de malícia a fim de iludir aos sentimentos masculinos. É o caso da figura citada em *Quem há de dizer*, altaneira, tão volátil e fugidia quanto os feixes de luz e reflexos espelhados que atravessam o salão, dificilmente retido pelos sentimentos de devoção que lhes atiram os homens presentes.

*Quem há de dizer
Que quem vocês estão vendo
Naquela mesa bebendo
É o meu querido amor...
Reparem 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 do cabaré terminar...*

Rapaz
Leva esta mulher contigo
Disse uma vez um amigo
Quando nos viu conversar
Vocês se amam e o amor deve ser sagrado
O resto deixa de lado, vai construir o teu lar...
Palavra
Quase aceitei o conselho
O mundo este grande espelho
Foi que me fez pensar assim:
Ela nasceu com o destino da lua
Prá todos que andam na rua
*Não vai viver só prá mim*¹⁰

A "máscara" que carrega a personagem de *Dominó*, é outro traço definidor para as mulheres de "vários rostos" a que o compositor se refere.

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*¹¹

Ou ainda a inapelável *Dona de bar*, descrita em toda a sua grandeza, mulher provocante, principalmente por encontrar-se em uma atividade tradicionalmente restrita ao desempenho masculino.¹²

Se for para chorar
Se for para sofrer
Ver meu sonho tão lindo caindo
Querendo morrer
Se for para chorar

¹⁰ Versão gravada p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 2.

¹¹ Versão gravada p/ Tese: Cd 4 - Sambas : faixa 1.

¹² Música dedicada a conhecida figura de Adelaide Dias, proprietária do "Adelaid's Bar" e "Chão de Estrelas". Adelaide Dias e Euclides Guedes Jr., seu marido, deixaram seu depoimento a esta pesquisa.

*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 brigado com o meu coração*

E, como não poderia faltar, a mulher real que negou-se ao próprio Lupicínio Rodrigues, cantada por ele em toda a vida, mas que também foi alvo de suas criações, através do samba-canção *Iná*. É evidente a admiração com que o compositor se refere à ela, mesmo estando já separados, quando da primeira gravação desta música, feita por ele próprio, em 1952, no álbum "Roteiro de um Boêmio", gravado pela Copacabana. Esta canção sintetiza todas as colocações que o compositor fez sobre sua pessoa, em nenhum momento referindo-se a ela em tom de desagravo ou desaprovação.

*Cada vez que lembro que a amo
 Sempre que recordo que adoro
 E que a ambição perdeu seu coração
 Eu choro
 Você Inah
 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 Inah
 É um céu prá mim*

Ainda, contrastando com as definições anteriores, as mulheres aparecem como figuras celestiais, puras, destoando inclusive do retrato de decadência com que se destaca o ambiente boêmio, e muitos de seus integrantes, entre bêbados e prostitutas. Apesar do aspecto de sacralidade que cercam tais moças, ainda assim são mulheres, e provocam. É o caso da canção *Margarida*, apresentada em versão gravada no cd em

anexo.¹³ Outra música evoca esta mulher, símbolo de virtude e doçura em meio a canção e os bares, como aparece em *Boneca de doce*.

*Lá no bar aonde vivo
A tomar aperitivo
Na hora de descansar
Queria que você fosse
Ver a boneca de doce
Que tem para nos despachar
É tão linda, é tão mimosa
Um botãozinho de rosa
Que Deus deixou caminhar...
Quando com a gente graceja
Enfeita mais que a bandeja
Do mostruário do bar*

*Seu nome
Quando os fregueses murmuram
Parece até que furam
Com flechas meu coração
Pois tenho medo
Que algum rapaz atrevido
Me roube o anjo querido
Que eu tenho atrás do balcão...
E quando vou para casa sozinho
Sonhando pelo caminho
Penso loucuras assim:
Se eu fosse rico
E esta casa fosse minha
Esta linda bonequinha
Só despachava prá mim*

Ou ainda, quando se misturam as caracterizações, em meio as quais, a menina, moça decente, transforma-se em meio ao ambiente nefasto, como em *Maria da Noite*.

*Eu conheci a Maria
Com uma trança comprida
Sonhando coisas da vida
Que um anjo pode sonhar
Vendo no seu namorado
Príncipezinho encantado
Que nem a fada malvada
Tinha poder prá roubar...*

Maria da Noite

¹³ Versão p/ Tese: Cd 4- Samba: faixa 2.

Hoje vive chorando na porta da igreja
A pobre coitada
Assistiu de repente
O seu sonho acabar!
Aquele rapaz
De braços
Com a moça vestida de noiva
Jurou certa noite
Que era com ela que iria casar...
Maria da Noite não crê mais em amor
Maria da Noite diz que tanto faz
Maria agora
Oferece seus beijos
A quem pagar mais!

Outro exemplo de mulher que "se perdeu", encontra-se na canção *Ex-filha de Maria*, apresentada em versão gravada neste trabalho, que traz ainda em sua apresentação todo um aparato instrumental que invoca a aura de sacralidade, que caracteriza tal figura feminina, invocada em meio a quase uma prece, que surge pela citação da "Ave Maria", num arranjo musical que caberia perfeitamente numa cerimônia religiosa . O contraste entre os dois mundos, sagrado e profano, é evidenciado na aproximação entre letra e expressão musical.¹⁴

Além das diversas maneiras de descrever a mulher, Lupicínio Rodrigues ainda coloca-se sob outra perspectiva em relação a elas, a medida em que as invoca, em atitude provocadora, acusatória, de xingamento ou mesmo "praguejando". Em alguns casos, aponta inclusive para o descortinamento quanta violência doméstica que envolve tais conflitos. Tal situação pode ser percebida na canção *Brasa*, sucesso na voz de Orlando Silva.

Você parece uma brasa
Toda vez que eu chego em casa
Dá-se logo uma explosão!
Ciúmes de mim não acredito
Pois meu bem não é com grito
Que se prende um coração!...
Desculpe a minha pergunta
Mas quem tanta asneira junta
Lhe ensinou a falar...
Seu professor bem podia

¹⁴ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 2.

*Ensinar que não devia
Desse modo me tratar
Se às vezes você chora
Quando eu passo as noites fora
Não venho em casa almoçar*¹⁵

A questão da agressão física, associada as relações amorosas, aparece em algumas canções, ditas "românticas", sem que a referência ao assunto tenha assumido maiores proporções, quanto a uma reclamatória de parte da opinião pública. É o caso do samba *Malvado*, gravado por Ataulfo Alves e Suas Pastoras, em 1945.

*As últimas palavras que a coitada me dizia
Eu francamente não ouvia
Mas a voz crimosa do meu subconsciente
Era que repetia
Malvado, bem caro hás de pagar
Estas pancadas que eu não mereço apanhar
Desde esse dia não vi mais o meu amor
E a minha vida transformou-se
Em uma verdadeira dor
Mas aprendi na lição
Que na mulher do coração
Não se bate nem com uma flor*

Algumas das canções, ainda valendo-se da mulher por temática, caracterizam-se pelo "recado dado", visto que é "endereçada" a determinada pessoa, atingindo-a com tais palavras. É o caso da célebre *Vingança*, já comentada. Outra canção em que tal procedimento se repete, claramente, é *Judiaria*.

*Agora você vai ouvir aquilo que merece
As coisas ficam muito boas quando a gente esquece
Mas acontece que eu não esqueci
A sua covardia, a sua ingratidão
A judiaria que você um dia
Fez pro coitadinho do meu coração
Estas palavras que estou lhe falando
Tem uma verdade pura, nua e crua
Eu estou lhe mostrando a porta da rua
Prá que você saia sem eu lhe bater
Já chega o tempo que eu fiquei sozinho
Que eu fiquei sofrendo, que eu fiquei chorando
Agora quando eu estou melhorando*

¹⁵ Versão p/ Tese: Cd 4 - Multiplicidade de estilos: faixa 4.

*Você me aparece prá me aborrecer*¹⁶

Na mesma linha de *Judiaria*, uma outra música segue estilo semelhante, mas que também expressa, e muito, a característica de composição do parceiro, Caco Velho. Trata-se do samba *Que baixo!*. A interpretação de Caco Velho, numa maneira muito própria, quase a-temporal, pouco vinculada as características do samba veiculado naquele período (1945), reforçam ainda mais a expressão coloquial de extremo deboche e ironia que atravessa toda a canção.

*Tu andas dizendo
A todo mundo
Que eu por ser um vagabundo
Tive que sair daí
Mas que baixo – que baixo – que baixo
Ah! Não faça assim
Todo mundo sabe
Que fui eu que desisti
Eu não posso suportar
Impertinências
Eu contigo gastei toda a paciência
Busca despeitada
Me diminuir
O seu despeito
Faz degrau prá mim subir*¹⁷

Canções como esta, foram alvo de reapropriação pelo discurso feminino, que se deu pela interpretação musical das canções, através da "feminilização" da letra, quando pela troca de algumas vocais inverte-se o discurso original. A exemplo do que aconteceu com *Vingança*, são músicas que refletem os desajustes e xingamentos entre os casais, atingindo portanto uma dimensão de reciprocidade na mensagem que carregam, deixando de ser veículos apenas das perspectivas masculinas, assumindo o aspecto relacional, do casal em desarmonia.

Apesar de na maioria das vezes a acusação da traição recair sobre a mulher, existem exceções. Lupicínio Rodrigues "mandou dizer" através do samba-canção *Há um Deus*, da sua dupla decepção, ao ser traído pela mulher amada e, ao que parece, por

¹⁶ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 16.

¹⁷ Versão p/ Tese: Cd 4- Samba: faixa 3.

um conhecido próximo. Esta música diferencia-se por "acusar" não apenas a mulher, mas o parceiro com quem se achava envolvida, parcelando-lhe a culpa atribuída.

*A minha dor é enorme
Mas eu sei que não dorme
Quem vela por nós
Há um Deus, sim
Há um Deus
E esse Deus lá no céu
Há de ouvir minha voz
Se eles estão me traindo
E andam dizendo que é só amizade
Hão de pagar-me bem caro
Se eu algum dia souber a verdade*

*Vejam que não é normal
Justamente falso amigo
Há de ser o meu rival!*¹⁸

2.3.2 Os dilemas e afirmativas em ser boêmio

O temor em "ser traído" pontua como uma das principais características da personalidade boêmia de Lupicínio Rodrigues, expressa nas canções, desdobrando-se em outros desenvolvimentos da temática amorosa, associado principalmente ao "ciúme" e ao "abandono". O permanente conflito que vive o compositor, por se permitir "amar demais", desenrola-se por muitas músicas e, segundo depoimentos, refletia mesmo um estado de alma de Lupicínio.

Uma canção que traduz muito bem o questionamento sempre presente à vida e as noites do compositor é *Eu e o meu coração*. Esta canção chegou a ser gravada pelo próprio Lupi, em 1952, pela Star. A versão gravada para esta Tese vem interpretada por Jamelão, que Lupicínio considerava seu porta-voz.

*Quando o coração
Tem a mania de mandar na gente
Pouco interessa a agonia*

¹⁸ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 4.

Que a pessoa sente

*Eu por exemplo
Sou desses infelizes
Que nem direito tenho tido de pensar
Pois meu coração
Tem a mania de me governar*

*Eu preciso esquecer a mulher
Que me fez tanto mal
Tanto mal que me fez
E ele insiste em dizer que lhe quer
E que eu devo lhe procurar outra vez
E é por isso que às vezes brigamos
Toda a vida eu e o meu coração
Ele dizendo que sim
E eu dizendo que não ¹⁹*

Outro bom exemplo acerca deste aspecto é a canção *Fuga* .

*Para mim
Só existe um caminho a seguir
É fugir de ti
É fugir
Apesar
De ser minha vontade te seguir
Meu dever, amor, é fugir
Teu pecado foi tão grande
Que eu não perdoarei
Pois ninguém tem o direito
De zombar do que eu sonhei
Para mim
Só existe um caminho a seguir
É fugir de ti
É fugir*

O "abandono" figura nas composições de Lupicínio Rodrigues, assim como na de outros autores vinculados a temáticas associadas à boemia, também como uma espécie de traição, seja ele motivado por uma experiência amorosa, seja por relação de amizade. É imperdoável aos representantes boêmios a ausência nos espaços associados a tal prática, sendo considerada uma falta grave, afastar-se do convívio dos amigos e parceiros. Neste sentido, novamente, a mulher é responsabilizada, como se ao homem

não fosse dado o poder na decisão de privar sua presença frente ao grupo, ao convívio coletivo, ao mundo público. A canção *Prova do crime* faz referência a esta situação.

*Ela tentou
Jogar os meus amigos contra mim
Dizendo que eu não prestava
E sempre fora ruim
Jurando que foi sincera
E não errou uma vez
Será que já esqueceu
De todo o mal que me fez*

*Ela conta uma história comprida
Que sempre entristece
Procurando enganar
Todos que não a conhecem*

*No final tira um lenço
Suspira profundo e começa a chorar
Diz que sempre foi sincera
Procurando me culpar*

*Mas a prova do crime
Eu tenho guardada
E posso mostrar
É um par de sapatos
que alguém apressado
Não pode calçar*

Uma outra música, bem mais conhecida que enfoca o tema do abandono é *Cadeira vazia*. Apesar de expressar a revolta pela partida da bem-amada, o relato demonstra o acolhimento cheio de reservas aquela que retorna, temperado pelo ressentimento do abandono. Mais do que retratar um afastamento entre o casal emocionalmente envolvido, o título da canção remete inteiramente ao tema da ausência, muito caro ao mundo boêmio. Falar em uma "cadeira vazia" no ambiente dos bares e da noite é citar tal ausência, muitas vezes de uma pessoa querida que morreu, associada ao espaço físico e simbólico que antes ocupava. Mesas e cadeiras ocupadas figuram como expressões nestes espaços, visto que só existem pelas formas de convívio que ali acontecem, não tendo nenhum sentido se não estiverem preenchidas.

¹⁹ Versão p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 15.

*Entra meu amor, fica à vontade
 E diz com sinceridade
 O que desejas de mim
 Entra, podes entrar a casa é tua
 Já que 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 pra te abrigar
 Podes ocupar meu teto
 Prá te alimentar
 Podes comer meu pão²⁰*

Outra característica bastante peculiar no exercício da personalidade boêmia deste compositor é o fato de posicionar-se "filosoficamente" sobre a maneira de levar a vida, questionando procedimentos seus e de outros, apresentando ponderações a respeito. Ao mesmo tempo em que exerce sua crítica com relação ao seu entorno, também se auto-analisa, impingindo-se culpas e penas. Especialmente nestes momentos costuma estabelecer uma espécie de "diálogo" com a "Divina Providência", a quem se dirige, pedindo ou acusando, tratando tal imagem como um segundo ego. A "Virgem Maria" é freqüentemente citada, assim como outros santos. Tal recurso de composição remete ainda, além de uma prática em utilizar-se do mesmo, a todo um imaginário social, especialmente nas décadas de 30/40 e 50 representativos quanto às formas de religiosidade que envolvia tal sociedade, associadas a um caráter normativo e punitivo. Não por acaso, as crônicas de Nelson Rodrigues, assim como diversos outros textos seus, também fazem uso de tal evocação, e de maneira semelhante, dialógica. Como os exemplos são muitos, inclui presentes em canções já mencionadas como *Há um Deus*

²⁰ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 4.

e *Ex-filha de Maria*, citarei apenas duas canções como representativas a este respeito. A primeira é *Nossa Senhora das Graças*.

*Nossa Senhora das Graças
Eu estou desesperado
Sabes que eu sou casado
Tenho um filho que me adora
E uma esposa que me quer
Nossa Senhora das Graças
Estou sendo castigado
Fui brincar com o pecado
E hoje estou apaixonado
Por uma outra mulher*

*Virgem
Por tudo que é mais sagrado
Embora eu seja culpado
Não me deixe abandonado
Quero a sua proteção...
Virgem
Dê-me a pena que quiseres
Mas devolves se puderes
À sua verdadeira dona
O meu perverso coração ²¹*

Outro exemplo, também importante, inclusive por ser uma música muito conhecida de público, é o samba-canção *Loucura*.

*E aí eu comecei a cometer loucura
Era um verdadeiro inferno, uma tortura
O que eu sofria por aquele amor
Milhões de diabinhos martelando
Um pobre coração que agonizando
Já não podia mais de tanta dor
E aí eu comecei a cantar verso triste
Os mesmos versos que até hoje existe
Na boca triste de algum sofredor
Como é que existe alguém que ainda tem coragem
De dizer que os meus versos não contem mensagem
São palavras frias sem nenhum valor...
Ó Deus
Será que o Senhor não está vendo isso
Então porque é que o Senhor mandou Cristo
Aqui na terra semear amor
Se quando
Se tem alguém que ama de verdade
Serve de riso prá humanidade*

²¹ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 3.

*É um covarde, um fraco, um sonhador
 Se é que hoje tudo está tão diferente
 Por que não deixa eu mostrar a esta gente
 Que ainda existe o verdadeiro amor
 Faça ela voltar de novo pro meu lado
 Eu me sujeito a ser sacrificado
 Salve o seu mundo com a minha dor*

Além das letras citadas, este trabalho traz também em versão gravada o sambacação *Dona Divergência*²², onde também pode ser percebida tal característica do compositor.

Ainda relacionando-se com o uso de imagens religiosas, encontra-se uma outra maneira de citação de Lupicínio Rodrigues, quando faz uso das mesmas para enfatizar ou exemplificar o que argumenta através da canção.

A conhecida *Torre de Babel*, especialmente na versão interpretada por Jamelão, é um ótimo exemplo a respeito. Apesar de não citar nenhum trecho da parábola bíblica, tal imagem está de tal maneira impregnada no conhecimento comum das pessoas que basta mencionar tal narrativa através do título, para que imediatamente a associação se estabeleça com o desenvolvimento da canção. Como na escritura sagrada, o enfoque da música é o desentendimento, o "falar línguas diferentes" como causa da desarmonia e falta de convívio e objetivo comum, transposto para a situação do casal de que se fala. É um dos exemplos mais felizes, no conjunto da obra de Lupicínio, quanto ao entrosamento entre letra e música. A melodia, que envolve a letra, apresenta uma verticalização nas alturas, "elevando-se" e alternando-se neste aspecto as frases musicais e notas encadeadas, sugerindo justamente a imagem da torre sendo construída, assim como a canção.

*Quando nos conhecemos
 numa festa que estivemos
 nos gostamos e juramos
 um ao outro ser fiel
 Depois continuando
 nos querendo e nos gostando
 nosso amor foi aumentando
 qual a torre de Babel*

²² Versão p/ Tese: Cd 4: faixa 13.

*E a construção foi indo
Foi crescendo, foi subindo
Lá no céu quase atingindo
aos domínios do Senhor
E agora se aproximando
o nosso maior momento
este desentendimento
quer parar o nosso amor*

*Mas eu não acredito
Isso não pode acontecer!
Porque eu continuo lhe adorando
E hei de arranjar
um meio de lhe convencer
que volte meu amor
Teu bem está chamando!
Por um capricho seu
não há de ser que essa amizade
vá ter este desfecho tão cruel
que tiveram
porque se desentenderam
aqueles que pretenderam
fazer a torre de Babel*

E provavelmente para horror de muitas pessoas, Lupicínio Rodrigues numa apropriação legítima da maneira como compreendia a religião católica, chega ao "absurdo" de utilizar-se da figura de Cristo como comparativo ao modo de ser boêmio.

*Oh! Porque me chama assim de vagabundo?
33 anos viveu Cristo neste mundo
E nesta idade trabalhou um mês
Querem saber o que ele fez?
Foi ser carpinteiro prá agradar seus pais
Achou pesado e não foi mais
Aí nunca mais teve outra profissão
Senão pregar a religião*

*Adão foi nesta terra o primeiro varão
Nunca pensou em trabalhar
Viveu no paraíso
No meio das frutas para comer sem cozinhar
Ainda pediu prá companheira prá lhe ajudar
Nem roupa quis prá não mudar!*

Outra característica importante, quanto as imagens de que se vale Lupicínio Rodrigues, enquanto um compositor-boêmio reflete-se na importância atribuída a

caracterização dos sentimentos envolvidos ao longo de suas canções, como forma de expressão desta mentalidade em particular, e do "hábito" adquirido em manifestar sua forma de percebê-la. A medida em que aborda uma série de aspectos emocionais em suas músicas, vale-se de um recurso criativo muito próprio, que aqui chamo de "corporificação dos sentimentos". São temas e imagens recorrentes em suas canções, quando destaca tais substantivos, dedicando-lhes autonomia e existência destacada quanto ao desenvolvimento da canção. Encontram-se em meio a diversas músicas, podendo ser percebidos quando nos defrontamos com o conjunto de sua obra. É o caso da já citada *Dona Divergência*, onde o próprio título exemplifica tal recurso criativo do compositor. Outros exemplos podem ser percebidos nas expressões "Dona Tristeza" (na música *Rosário de esperança*²³), ou seu oposto, "Dona Felicidade" (no samba *Tola*).

Ainda, com relação ao modo de ser do boêmio, retratado nas canções de Lupicínio Rodrigues, não poderia deixar de fazer referência a presença da bebida alcohólica, como imagem que identifica e, em alguns aspectos, auto-define tal maneira de viver. Associada especialmente a perda amorosa, a bebida é apresentada muito frequentemente como seu remédio, o lenitivo da dor. Diversas vezes associada a uma culpa impingida à mulher, como causa do infortúnio que leva o homem a beber, é motivo de orgulho e de afirmação do papel masculino assumido. É o caso do samba *Eu não sou louco*.

*Eles me chamam de louco
Porque eu bebo, Senhor
Depois que bebo
Eu saio prá rua gritando por meu amor*

*Louco, meu Senhor
Eu não sou louco
É que um coração magoado
Não fala baixo
Nem pede pouco*

*Se eles soubessem
A minha situação
O quanto me custa aturar
O meu coração
Íam compreender que eu não sou louco
É que um coração magoado*

²³ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 8.

*Não fala baixo
Nem pede pouco*

Ao homem é reservado não apenas o direito, mas o dever de consumir a bebida alcóolica. Exige-se dele todo um domínio com relação a maneira de beber, enquanto conhecedor deste procedimento quanto a saber administrar os efeitos do álcool. No entanto, quando isto não é possível, justifica-se novamente, destinando-se tal responsabilidade a uma dor maior, que o envolve, e com a qual não lhe é possível medir forças. Exemplo deste enfoque, encontra-se na marcha *Garçon*.

*Garçon
Mais um trago
Mais um trago que eu quero tomar
Hoje eu acabo com a bebida
Ou a bebida vai me acabar*

*A bebida perdeu meu amor
A bebida me fez soluçar
E sofrendo esta grande dor
Prometi, prometi me vingar
Hoje eu acabo com a bebida
Ou a bebida vai me acabar*

O compositor ainda refere-se a este tema nos sambas *Mais um trago* e *Não conte prá ninguém*. Vale a pena citar, como exemplo sintético que apresenta a respeito, a canção *Taberna*. Mais do que o ato de beber, esta música faz referência ao entorno que o envolve nesta prática de vida, não limitada ao isolamento. Não se trata do alcoolismo necessariamente como dependência e vício, ainda que não o negue enquanto tal, mas como uma forma de convivência e reconhecimento de iguais.

*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

Amor, a chuva molha-me as vestes

E eu 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 favor de Deus a paz do teu abrigo

Se não me queres mais

Deixa eu ser só teu amigo

Porém abre esta porta

Perdoa tudo o que te fiz

E deixa-me, que morrerei feliz

2.3.3 As identidades nacional e regional

A definição da música feita pelo compositor Lupicínio Rodrigues provocou desde sempre o questionamento quanto as suas posições estéticas, e em contrapartida, também políticas, no sentido de situá-lo frente ao contexto de formação de uma cultura nacional. Chegou a ser acusado de "copiar" o modelo carioca de fazer samba, na busca de um lugar ao sol, frente a tropical indústria cultural brasileira. O desempenho carnavalesco que demonstrou em sua juventude e precoce talento de compositor, encontrou um já moldado esquema de legitimação de determinado formato do samba, melhor definido especialmente ao longo da década de 30, que não por acaso repetiu-se ao longo de diversas regiões do país, a medida em que o próprio carnaval passava por processo semelhante de formalização enquanto símbolo da cultura nacional.

Mesmo com todo o aparato já moldado, Lupicínio apresentou importantes contribuições que destoavam do modelo pré-estabelecido, citando como exemplar o samba *Se acaso você chegasse*, que permaneceu na memória popular desde o seu lançamento, principalmente pelas constantes regravações ocorridas. No entanto, apesar da específica maneira de compor de Lupi, especialmente através do samba-canção, no

qual aí sim pode ser considerado um precursor²⁴, no início de sua carreira apresentou diversas semelhanças com os sambas cariocas do período. Apresentarei aqui, alguns elementos indicativos desta sua maneira de compor, ressaltando a aproximação com as imagens e temáticas desenvolvidas no centro do país. Considerando que o compositor, neste momento específico, integrou-se ao movimento de construção desta "oficialização" do samba, nos moldes estabelecidos pela conjuntura que se seguiu a Revolução de 30, quanto a seus efeitos "nacionalistas".

Entre as primeiras composições que fez já se percebe a influência recebida, inclusive nas músicas de parceria junto a Alcides Gonçalves, como no caso de *Triste história*.

*Ontem
Quando eu vinha dos meus lados
Encontrei com um malandro
Tão triste o coitado!
Seu amor lhe abandonou
Um homem não chora, é verdade
Mas esse malandro chorou*

*Me contando a sua história
Tal qual como se passou
Disse-me que desta vez
Ele amava alguém
Por ela se transformou!
Fez-se um trabalhador
Que queria esta criança
Como uma nova esperança
Que o destino lhe entregou*

*E um malandro que cantava
Com mais sentimento
Fez com que ela lhe deixasse
No esquecimento
Hoje dá pena de ver
Esse homem sofrer
E chorar procurando esquecer*

²⁴ "(...) A implantação da obra de Lupicínio Rodrigues corresponde a um grande número de façanhas do autor. Gaúcho, foi o caso único de projeção musical deslocado do impositivo eixo Rio-São Paulo, especialmente nas décadas de trinta e quarenta, de apogeu do rádio nesses centros. Compondo dentro de um gênero pouco difundido na época, o samba canção (com raros precedentes de grande êxito como *Linda flor*, (*Ai, Ioiô*), Henrique Vogeler e Marques Porto, 1929, ele competiu com o dó-de-peito e o samba exaltação, sombreando a MPB com suas tragédias íntimas. (...)” SOUZA, Tárík. Lupicínio Rodrigues, o passionário genial In: O Som nosso de cada dia. Porto Alegre, L&PM, 1983, p. 35.

Seu penar

Ainda desta dupla parceria, vale lembrar o samba *Pergunte aos meus tamancos*²⁵, gravado no mesmo ano de *Triste história*, quando se pode perceber a construção da imagem de um trabalhador, que aguardava a namorada, calçando "tamancos", parte da indumentária de boa parte da população de baixa renda, especialmente associados às formas de trabalho menos leves. O impaciente namorado de que fala a canção, portava ainda um lenço ao pescoço, que na maneira como apresenta a música, chega a lembrar a expressão e título da música *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista, que envolve justamente a polêmica que caracteriza o tipo do malandro frente à música popular brasileira.

A cultuada figura do "malandro" e sua aversão ao "trabalho", temas muito característicos do samba brasileiro das décadas de 30 e 40 já marcavam presença nas composições de Lupicínio. Repetiram-se em outros sambas como o já citado *Trabalho*, gravado por ninguém menos que Ataulfo Alves, em 1945, especialmente lembrando-se de sua vinculação com o tema.

Trabalho! Trabalho! Trabalho!
Veja você se eu não tenho
que falar (Edgar)
Trabalho! Trabalho! Trabalho!
Essa mulher sempre a me reclamar

Me põe tanto sobrenome
Pão, pão, feijão, café
que meu verdadeiro nome
eu já não sei como é

Arranjou um garotinho
querido, muito querido
Mas pegou a mania
de me botar apelido
Qualquer dia me aborreço
e já sei como se faz
Me deito e não me levanto
e não trabalho mais

²⁵ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 1.

Relacionado a figura do malandro, em oposição ao otário, outro tema mencionado neste contexto é o "jogo", numa tradição que vem desde a gravação do samba *Pelo telefone*, e a identificação em que tal prática era associada a uma maneira de ser do brasileiro, procurando ganhar a vida não pelo trabalho, mas pela "sorte" ou "acaso". Este motivo manifesta-se no samba *Amor ao joguinho*.

*Eu quando vejo um joguinho
 Vou chegando de "fininho"
 Até achar um lugar e me sentar
 E neste "toma-que-toma"
 Que "toma-toma"
 Só dar carta
 Estou "manjando" com quem vou jogar
 Na minha vez de baralho
 Eu que já estou conhecendo
 Aonde está o otário
 Um velho maço eu encaixo
 E puxo as cartas de cima prá ele
 E para mim eu puxo a carta de baixo
 Sou jogador de critério
 Tenho vontade de ser sério
 Mas não posso
 Porque o jogo não requer
 Que se tenha remorso
 Quando a gente vê
 Um parceiro se pelar
 Porém na camaradagem
 Sempre faço uma vantagem
 Para o inimigo não ressabiar
 Pego uma ficha de contentamento
 E dou com muito sentimento
 Pró ele se resbucar (sic)
 Mas faço força prá tomar*

A ambigüidade da figura do malandro é uma constante ao longo dos sambas deste período, identificado como aquele que não trabalha, ou "não-otário", ou ainda como o "fora-da-lei", associado a delinquência, ao tipo boêmio, pelo aspecto de vagabundagem que se referia a ele, fosse como músico ou simples freqüentador dos espaços da noite. Tal enfoque pode ser desdobrado tomando-se com referência algumas canções de Lupicínio Rodrigues. Em *Ladrão conselheiro*, apresentam-se os atos de contravenção deste malandro, aos quais atribui-se o termo "bandido".

*Seu guarda
 Faça o favor de me soltar o braço
 E me dizer que mal eu faço
 A esta hora morta
 Estar aqui a 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 me vê
 Que eu levo o meu e de você
 E é muito mais bonito
 Do que o senhor vir com grito
 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 dizer
 Porque o senhor me dava "cana" para se defender
 Não sendo assim não pode ser*

Contraindo-se a esta imagem do malandro, *De madrugada*, outra canção de Lupicínio, inicia a construção do tipo boêmio, quando a associação desta figura acontece pela caracterização do "sambista".

*De madrugada
 Quando eu cheguei em casa
 O meu amor logo me perguntou
 Aonde você andou
 Que chega a esta hora
 Eu estava no samba
 Até agora*

*E você sabe
 Que um samba bom demora
 Quem vai ao samba
 Sempre esquece a hora
 E toda mulher que tem
 Sambista como marido
 Sabe que seu amor é dividido
 Quem vai ao samba
 E diz que é direito*

Eu duvido

Outro aspecto bastante característico da temática do samba carioca, também presente nas composições de Lupicínio Rodrigues, está associado aos espaços da cidade, vinculados aos contextos de trabalho e lazer. É o caso da canção *O morro está de luto*.

*O morro está de luto
Por causa de um rapaz
Que depois de beber muito
Foi um samba na cidade
E não voltou mais*

*Entre o morro e a cidade
A batida é diferente
O morro é prá fazer samba
A cidade é pro batente
Eu há muito, minha gente
Avisava esse rapaz
Quem sobe o morro não desce
Quem desce não sobe mais*

Impossível não se pensar na reciprocidade que existe entre o morro, que Lupicínio descreve como local de fazer o samba, e a Ilhota, zona alagadiça. Do morro, a Ilhota guardou a dimensão simbólica. Através da canção *Bairro de pobre* (ou *As lavadeiras*), o compositor ocupou-se em redimensionar esta região, a partir justamente da comunidade de lavadeiras, exemplo de uma das formas de trabalho ali exercidas.

*Foi num dia de tristeza (sic)
Aonde se afasta a tristeza (sic)
Comentando o que se faz
Num centro de lavadeiras
Uma das mais faladeiras
Trouxe meu 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
Minha curiosidade
Levou-me à realidade
E eu vim a te conhecer
Ficando preso em teus braços*

*Sabendo ser mais um palhaço
Que as lavadeiras vão ter!*

Lupicínio voltou a falar na Ilhota, num samba homônimo, especialmente destacando a pobreza e as difíceis condições de vida que ali existiam, ainda que associada a presença da música e da coragem de seus habitantes.

*Ilhota, minha favela moderna
Onde a vida de taberna
É das melhores que há*

*Ilhota, arrabalde de enchente
E que nem assim a gente
Pensa em se mudar de lá*

*Ilhota do casebre de madeira,
Da mulata feiticeira,
Do caboclo cantador.
Ilhota, a tua simplicidade
É quem dá felicidade
Para o teu pobre morador*

*Na tua rua
Joga-se em plena esquina
Filho teu não se amofina
Em sair pro batedor
Nem mesmo a "justa"
Vai visitar seus banhados
Prá não serem obrigados
A intervir em questões de amor*

O tema da pobreza, associado ao morro e as classes trabalhadoras são uma constante nos sambas cariocas deste período. No samba citado, destacam-se ainda os termos "caboclo" e "mulata" também muito característicos desta forma de expressão, aqui adotados. O que também não é uma característica adotada apenas por Lupicínio Rodrigues, visto que o compositor Túlio Piva também se valeu dos mesmos para realizar suas músicas.²⁶

²⁶ Túlio Piva ocupou-se dos chamados "temas cariocas" para fazer seus sambas gaúchos, sem que por isso tivesse sido acusado de "não-gaúcho" como no caso de Lupicínio Rodrigues. Deixo aqui a letra dos dois mais conhecidos sambas deste compositor, como exemplo deste fato.

O primeiro samba, aqui mencionado, é *Tem que ter mulata*, feito por volta de 1940, mas só gravado em 1955, pelo Conjunto Melódico de Norberto Baldauf; sucedido pela gravação feita pelo Conjunto Farroupilha, na Colúmbia e por Germano Mathias, na RGE.

Outro tema comum desenvolvido por Lupi em suas primeiras canções, define-se justamente pelas atividades que então desempenhava como estrepante na música, ou seja, o carnaval. A exaltação ao carnaval, ao invés de simplesmente vivenciá-lo, tornou-se um foco de atenção de parte dos recém empossados representantes do samba no Rio de Janeiro, o que tem a sua contrapartida em Porto Alegre. Pois foi justamente com este tema, que o jovem Lupicínio ingressou como compositor, através da marchinha *Carnaval*.

Carnaval
Foste criado por Deus prá brincar
Vais embora e não queres me levar

O samba, prá ser samba brasileiro
Tem que ter pandeiro
Tem que ter pandeiro
O samba, prá ser samba na batata
Tem que ter mulata
Tem que ter mulata

O nosso samba
Faz vibrar toda a cidade
Desde o morro
A mais alta sociedade

E mais ainda:
O nosso samba desacata
Quando tem o requebrado
Dos quadris de uma mulata...

O segundo samba mencionado é *Pandeiro de Prata*, com o qual o compositor venceu o II Festival Sul Brasileiro da Canção Popular, realizado em Julho de 1968, no Grêmio Náutico União, em Porto Alegre.

Ele nasceu no morro
Não sabe nem em que data
Até pensava que a lua
Pendurada no céu
Fosse um pandeiro de prata

Foi na batida do samba
Que ele aprendeu
Os seus primeiros passos
Mas a vida foi má
Ele cresceu
Calejando os braços

Que importa se tudo
Lhe traga dissabores
Se ele tem o samba
Se ele tem o samba
Prá cantar amores

*Me diz onde vais, ó meu carnaval
A cantar vou
Prá não chorar nem mostrar minha dor
Pois sei que vais me deixar carnaval
Tão cedo não vais voltar*

Foi um compositor dedicado a criar muitas canções para esta festa nacional, onde podem ser destacadas várias músicas, como a já citada *Dominó*. O samba *Cigano* é também uma delas, e espelha a relação fantasiosa que a comemoração empresta a coletividade quando acontece.²⁷ O acompanhamento e arranjo musical em que a canção foi gravada, constrói toda uma ambientação lembrando a tradição cigana, aproximando-a do que seriam suas melodias e instrumentos característicos. Através da imagem do cigano, de certa forma estabelece-se uma relação entre sua vida nômade e a existência sem limites sociais muito definidos a partir da vida boêmia. Recria-se na imaginação, um espaço possível de convivência entre mundos diferentes, que encontram-se de uma maneira mais explícita, apenas no carnaval.

Ao mesmo tempo em que se dedicava aos sambas e músicas carnavalizadas, Lupicínio Rodrigues também se expressou pela canção regional. *Felicidade* abriu caminho para diversas outras canções, que apesar de não serem em número muito grande, se comparadas a quantidade de sambas que compôs, são por demais representativas, por terem se tornado conhecidas e veiculadas com grande aceitação popular. *Amargo*, *Juca* e *Jardim da saudade*, demonstram pela riqueza das imagens que carregam a fácil associação entre suas simbologias e a leitura identitária a partir dos valores instituídos no Estado do Rio Grande do Sul, sob tal prisma.

Em *Amargo* descreveu o ritual do chimarrão, envolvendo sua feitura e o caráter de aproximação entre as pessoas que lhe é comum, que expressa no imaginário do gaúcho especialmente sua idéia de hospitalidade simples.

*Amigo, boleia a perna
Puxe o banco e vá sentando
Descansa a palha na orelha
E o crioulo vá pitando
Enquanto a chaleira chia
O amargo vou cevando*

²⁷ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 21.

*Enquanto a chaleira chia
O amargo vou cevando*

*Foi bom você ter chegado
Eu tinha que te falar
Um gaúcho abandonado
Precisa desabafar
Chinoca fugiu de casa
Com meu amigo João
Bem diz que mulher tem asa
Na ponta do coração
Bem diz que mulher tem asa
Na ponta do coração²⁸*

Jardim da saudade por sua vez é um hino de amor e apego ao Rio Grande do Sul. Os sambas laudatórios que deixou de fazer tendo como motivo o Brasil, tiveram sua correspondência nesta música, muito a maneira de sentir do gaúcho, que elegeu sua região como pátria.

*Ver o carreteiro na estrada passar
E o gaitero sua gaita tocar
Ver campos verdes cobertos de azul
Isso só indo ao Rio Grande do Sul
Ver gauchinha seu pingo montar
E amar com sinceridade
Ah! O Rio Grande do Sul é prá mim o jardim da saudade*

*Oh! Que bom seria
Se Deus um dia de mim se lembrasse
E lá para o céu
O meu Rio Grande comigo levasse
Mostraria esse meu paraíso
Para os anjos verem a verdade
Que o Rio Grande sempre foi
O jardim da saudade²⁹*

Esta música chega ao requinte de citar além da paisagem que caracteriza o Estado, outros signos e referências como a presença do gaitero e do carreteiro, de sua cultura e história, além da figura feminina nesta representação associada a "prenda", ou a "gauchinha". A exaltação a esta terra é tamanha que logo surge uma associação com a idéia do sagrado, equivalendo-a ao paraíso desconhecido pelos anjos.

²⁸ Versões p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixas 11, 12 e 13.

²⁹ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 15.

A valsa *Juca* é reconhecida muito mais pela maneira como foi criada e executada, e exemplo de uma leitura regionalista deste gênero, do que propriamente pela letra da canção, no que diz respeito a identificação de seu aspecto.³⁰

Também do mesmo período de criação de *Felicidade*, surgiu a canção *Ze Ponte*, onde Iná já figurava como motivo, mas que também revela muito desta identificação com relação aos termos e valores gauchescos. A letra traz a expressão "campear", numa referência ao olhar que deposita sobre a "cabocla", numa associação ao termo de atravessar grandes distâncias comuns à "índole" de liberdade preconizada pelo gaúcho. Fala no "peticinho" que vai ganhar o Juquinha, associando a infância do menino ao filhote do cavalo, novamente recorrendo a um dos símbolos mais conhecidos nesta identidade. Refere-se também a prole que teria com tal amada, chamando-a de "petizada", também numa expressão associada as "crias" de cavalo. O interessante é que se misturam termos regionais a outras expressões já de domínio nacional, presentes nas músicas populares, como o já citado "cabocla", a referência ao violão, a "palhoça" que denotava a situação de pobreza, também expressa em palavras como "casebre". Esta canção reflete o momento histórico de uma já presente integração nacional, proporcionada especialmente pela disseminação do rádio como veículo de comunicação. Remete, no melhor sentido, ao que Mikhail Bakhtin chamou de "circularidade cultural" ainda que não esteja centrado nas circunstâncias históricas ao qual ele se referiu.³¹

*No meu casebre
Tem um pé de mamoeiro
Onde eu passo o dia inteiro
Campeando a minha amada
Uma cabocla que trabalha ali defronte
Carregando água da fonte
Prá levar prá 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 dessa gente
Com tão pouco coração*

³⁰ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 14.

³¹ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo, HUCITEC, Edit. Universidade de Brasília, 1987.

*Ela podia viver bem sem ir à fonte
 Se casasse com Zé Ponte
 Este caboclo que aqui está
 Prá ela eu ía construir minha palhoça
 Plantar coisas numa roça
 Que nunca pensei plantar
 E se mais tarde nos viesse a petizada
 Tenho a bolsa recheada
 De dinheiro prá comprar
 Um peticinho pro Juquinha
 Um violão prá Isabel
 E para ela
 Tudo que eu pudesse dar*

Outra circunstância também presente nas músicas de Lupi, que denotam esta "pendência" ao regionalismo, vem de termos e expressões utilizados. É o caso da expressão "*lá de fora*", presente em *Felicidade*, muito comum na região de Porto Alegre, ou em outras partes do Rio Grande do Sul, quando as pessoas referem-se a algo do "interior", ao apontarem outros espaços que não estejam situados na capital, no litoral, ou algum centro metropolitano mais concentrado. Em *Navio no porto* fala da "*galinha que come ovo, 'tá pedindo prá morrer*", em referência a prática de criar animais domésticos.³² Reporta-se, novamente em sua veia o cronista, a tradição da aguardente, herança da colonização portuguesa na região quase-litorânea do Rio Grande do Sul, ao referir-se a "*azulzinha*" feita em Santo Antônio da Patrulha, ao cantar *Serenata*. Esta música, de certa maneira, apresenta uma outra forma de perceber o Estado, não imigrante ou associado ao vinho da colonização italiana, ressaltando o que o aproxima do restante do país em sua via portuguesa, na tradição da seresta, orgulhosamente regada a cachaça. Chega a ser quase uma afirmação de sua "brasilidade", em meio a preferência estadual em ser "gaúcho".

*Já sei qual o motivo desta serenata
 Não é que você me faça
 Por me ter paixão
 É que você já vai contando na batata
 Que vai encontrar cachaça
 No meu garrafão*

*Eu tenho uma azulzinha
 Que é de Santo Antônio
 Já sentiste o cheiro, eu tenho certeza*

³² Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 9.

*Pode entrar que a casa é dos amigos
E o garrafão 'tá embaixo da mesa
Podes entrar que a casa é dos amigos
E o garrafão 'tá embaixo da mesa*³³

O título da música *Ponta de lança*, ainda que esta não seja o melhor exemplo da canção regionalista do Rio Grande do Sul, faz uso de uma expressão associada ao passado heróico e corajoso no Estado. Falar em "ponta de lança" remete justamente ao imaginário dos combates e peleias nesta tradição. Chega a referir-se ao ato de "*jogar os versos qual ponta de lança*", enfatizando que suas "armas" são as palavras, mas repetindo a ação guerreira.

Lupicínio Rodrigues figura então entre estes dois extremos, ora associado a criação da identidade nacional, ora como um dos responsáveis pela formação da também identidade sulriograndense, ainda que neste último caso, não seja reconhecido. Entre o centro e o sul do país, teve suas criações inseridas num contexto de formação deste ideário comum, quando o ser brasileiro tornou-se também expressão e vazão das identidades regionais, a partir de determinadas condições e estímulos para que se pronunciassem. Se num primeiro momento Getúlio Vargas chegou a queimar as bandeiras estaduais, como prova da unidade do Estado Federal que governava, em equivalência a forma de autoridade que exercia sobre ele, posteriormente teve tal postura "relaxada", criando possibilidades, e até estimulando, através de sua aproximação com alguns representantes desta cultura identitária, sua expressão.

O "tipo gaúcho", que aqui se caracterizou pela literatura, história e música, tinha sua contrapartida nos demais criações regionais, que faziam o conjunto desta Federação, em seu projeto nacionalista. O que pode perceber-se, entretanto, é que tal tipologia já existia antes mesmo da eclosão do movimento tradicionalista no Rio Grande do Sul, pois fora tema inclusive nos teatros de revista cariocas, além de uma origem ainda mais antiga, enquanto personagem construído pela ficção de José de Alencar.³⁴

Do Rio de Janeiro, enquanto expressão e projeção da cultura nacional, chegavam através das ondas da Rádio Nacional, além de outras emissoras, não apenas as imagens

³³ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 11.

criadas representando tais identidades, como se veiculavam as vozes e os portadores destas identidades regionais. Sertanejos e gaúchos, paulistas e baianos, cariocas, opostos que longe de se chocar, aproximavam-se pela dinâmica cultural em que se achavam inseridos. Daí a não se estranhar a presença de Barbosa Lessa divulgando a cultura do Rio Grande do Sul junto as emissoras paulistas, dialogando com os representantes do folclore naquele Estado, e mais que isso, encontrando pontos de aproximação. A criação do tipo carioca por Lupicínio Rodrigues, em seus sambas iniciais, estrutura-se na mesma busca de elementos de identificação que se pode depois encontrar no tipo regional que o compositor vem a construir. Mais do que se perguntar quanto a possibilidade de formação de uma cultura autóctone no Rio Grande do Sul, é o fato de distinguir-se neste momento, entre as décadas de 30, 40 e 50, um movimento de reconhecimento e descoberta do país que teve origem especialmente na década de 20, e que se expressou em diversas regiões, apesar de ter o Rio de Janeiro como palco, visto agregar as funções de capital administrativa e cultural do país.

2.3.4 A maturidade do compositor

Lupicínio Rodrigues foi considerado precocemente um compositor "maduro". O termo aqui se referia a maneira como desde muito cedo o compositor apresentava suas canções, a partir de sua pouca idade e também nem tão extensa experiência de vida, visto que se projetou nacionalmente com *Se acaso você chegasse* tendo apenas 24 anos. O que poderia ser banalizado, caso venha a ser comparado com outros compositores do período, que também se iniciaram e projetaram-se com pouca idade, teve a contrapartida de tratar-se de um músico recém-saído do Rio Grande do Sul, e que não se fixou no Rio de Janeiro para desenvolver sua carreira.

A chamada maturidade na maneira de compor de Lupicínio estaria também associada a forma como se pronuncia em suas músicas, além dos temas que aborda. Apesar de suas insistência quanto a fazer "brincadeiras", "coisas de criança", quando

³⁴ "O Gaúcho" figura como um dos romances regionalistas de José de Alencar, escrito em 1870. Além do "gaúcho", o escritor ocupou-se também do "sertanejo", em romance de título homônimo, escrito em 1857.

criava suas canções, estas vem impregnada, muitas vezes, de uma percepção de mundo nem tão alegre, nem tão leve, como respostas aos conflitos que o compositor carregava.

Uma de suas criações que chama a atenção a este respeito é *Nervos de aço*³⁵, lançada quando Lupicínio tinha em torno de 33 anos, carregada de uma dramaticidade, envolta pelas circunstâncias de sua própria biografia, como já foi declarado neste trabalho. Outra canção, também bastante densa emocionalmente falando, foi inspirada na trajetória de vida de um amigo próximo, a quem Lupicínio dava "conselhos"; trata-se de *Esses moços (pobres moços)*, lançada no ano seguinte a *Nervos de aço*, contanto então Lupicínio apenas 34 anos de idade. A impressão que se tem desta música, é de que foi criada por alguém bem mais velho, inclusive pela maneira como se dirige aos "moços", a quem precisa orientar, advertir.

*Esses moços, pobres moços
Ah! Se soubessem o que eu sei
Não amavam, não passavam aquilo que eu já passei
Por meus olhos
Por meus sonhos
Por meu sangue
Tudo enfim
É que eu peço a esses moços
Que acreditem em mim...*

*Se eles julgam que a um lindo futuro
Só o amor esta vida conduz
Saibam que deixam o céu por ser escuro
E vão ao inferno a procura de luz
Eu também tive nos meus belos dias
Essa mania e muito me custou
Pois só as mágoas que trago em meu rosto
E estas rugas
O amor me deixou³⁶*

Nota-se entre as expressões utilizadas pelo autor, palavras como "moços", "futuro" e "escuro", "mágoas" e "rugas", numa caracterização da velhice, uma imagem bastante recorrente na música de Lupicínio Rodrigues. O ato de "aconselhar" que também representa uma prerrogativa daquele mais sábio, ou mais velho. O tom "professoral" com que dirige suas canções, filosofando, dando lições de vida e

³⁵ Versão p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 15.

³⁶ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 5.

moralidade, o uso de citações entre provérbios populares e literatura de maior respeito, além, é claro, das palavras bíblicas; tudo leva a se pensar na formação deste personagem autobiográfico que elaborou ao longo de sua obra, o "velho Lupi". O tema já aparecia desde suas primeiras canções carnavalescas, como foi o caso de *Quando eu for bem velhinho*.

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

*No carnaval eu não fico em casa
Eu não fico! Vou, brincar!
Nem que eu vá me sentar na calçada
Prá ver meu bloco passar!³⁷*

Voltaria a se se repetir em composições feitas ao final da década de 60, também voltadas para o carnaval, como novamente na marcha *No tempo da vovó*.

*O nosso amor, o nosso amor agora é diferente meu amor
Daqueles tempos dos amores da vovó e do vovô
Se o vovô errava, a vovó brigava
O velho dava um beijo nela e terminou*

*O nosso amor agora é diferente meu amor
Daqueles tempos dos amores da vovó e do vovô
Se o vovô errava, a vovó brigava
O velho dava um beijo nela e terminou*

*O vovô namorava, bebia e jogava
Saía, voltava, e tudo acabou
A vovó chorava, sofria, penava
mas não se separava do vovô*

*O nosso amor, agora é diferente meu amor
Daqueles tempos dos amores da vovó e do vovô
Se o vovô errava, a vovó brigava
O velho dava um beijo nela e terminou*

*E você agora, se briga não chora
Só quer ir embora, não quer perdoar
Cheia de maldade não pensa em saudade*

³⁷ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 1.

Querendo destruir o nosso lar

*O nosso amor, agora é diferente meu amor
Daqueles tempos dos amores da vovó e do vovô
Se o vovô errava, a vovó brigava
O velho dava um beijo nela e terminou*

*O vovô namorava, bebia e jogava
Saía voltava e tudo acabou
A vovó chorava, sofria, penava
Mas não se separava do vovô
Mas não se separava do vovô*

A medida, no entanto, que sua idade cronológica veio aumentando, a passagem dos anos se faz presente em diversas composições, às vezes de maneira declarada, ou mais sutil. O samba *Quarenta anos*, da parceria com Rubens Santos, expressa bem esta situação.

*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!)³⁸*

Outra canção enfoca este tema, agora sim numa caracterização carinhosa e poética, quando se refere aos efeitos do envelhecimento, entre suas perdas e ganhos. Trata-se de *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*

³⁸ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 10.

*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 dormir³⁹*

Aproximando-se da ênfase que o compositor dá ao "amor maduro", referido na canção citada, esta associação também aparece em *Exemplo*, quando fala da importância do relacionamento duradouro, exaltando o casamento, assunto preterido em suas criações anteriores. Aponta para o momento de reflexão, e de "balanço" em sua vida, nesta música dedicada à esposa Cerenita.

*Deixa o sereno da noite
Molhar teus cabelos que eu quero enxugar, 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 a meu lado
Dez anos vivemos brigando
Mas quando eu chego cansado
Teus braços estão me esperando
Este é o exemplo que damos
Aos jovens recém namorados
Que é melhor se brigar juntos
Do que chorar separados⁴⁰*

³⁹ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 6.

⁴⁰ Versão p/ Tese: Cd 4 - Samba: faixa 11.

Outra característica do Lupicínio amadurecido é as referências as lembranças da cidade de Porto Alegre, o apego às tradições de seresta e música, o elogio incontido a um local de sua memória, numa correspondência direta ao que já vinha fazendo enquanto cronista. *Minha cidade* é quase uma crônica do compositor; pois vem recheada de emoção e saudade. Surgiu como "marcha-rancho", o que acentua ainda mais o seu aspecto regional, e até certo ponto, romantizado.

*Não me censurem por estar chorando
Por contar coisas da minha cidade
É que eu agora estava recordando
Quando estas ruas eram só paz, amor e tranqüilidade*

*O Rio Guaíba nos deliciando
Nos dando banho de felicidade
E os seresteiros só nos acordando
quando das musas sentiam saudade*

*E o cafezinho de cem réis nos bares
Banco nas ruas
Prá se namorar
E o "rato branco" ao nos ver abraçados
preocupados, os coitados, vinham logo nos cuidar*

*Tinha retreta na praça aos domingos
Jogo de víspora
pro tempo passar
E eu recordando,
cheio de saudade
Como é que querem que eu não vá chorar⁴¹*

Algumas destas canções, especialmente aquelas criadas mais ao final da vida do compositor, vêm carregadas de melancolia e, de certa maneira, procuram "agregar", reunir, os elementos que integram sua trajetória de vida e música. O samba-canção *Um favor* reflete este estado de alma.

*Eu hoje acordei pensando
Porque eu vivo chorando
Podendo lhe procurar
Se a lágrima é tão maldita
Que a pessoa mais bonita
Cobre o rosto prá chorar
E refletindo um segundo*

⁴¹ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 10.

*Resolvi pedir ao mundo
 Que me fizesse um favor
 Prá que eu não mais chorasse
 Prá que alguém me ajudasse
 A encontrar meu amor!
 Maestros, músicos, cantores
 Gente de todas as cores
 Façam este favor prá mim
 Quem quiser cantar, que cante
 Quem soubre tocar, que toque
 Flauta, trombone ou clarim
 Quem quiser gritar que grite!
 Quem tiver apito, apite!
 Faça este mundo acordar!
 Prá que ela aonde esteja
 Saiba que alguém rasteja
 Pedindo prá ela voltar!⁴²*

No mesmo estilo, aproximativo dos elementos boêmios com os quais sempre se relacionou, surgiu *Rosário de esperança*. A canção associa a festa à tristeza, assim como a importância em estar com os amigos, beber e cantar.

*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 do lado
 Não bebi, nem cantei!⁴³*

E finalizando este enfoque, a importância de suas últimas composições, que foram *Coquetel de sofrimento* e *Sapato novo*. Em *Coquetel de sofrimento* novamente emergem elementos do desconforto na vida do compositor, quando fala em

⁴² Versão p/ Tese: Cd 3 - Sambas: faixa 9.

"infelicidade", "lágrimas", "mágoa", "maldade", deixando transparecer seu sofrimento e até mesmo desencanto, nesta etapa de vida. Como em tantos outros momentos, de suas composições, valeu-se do aspecto romântico, associado ao caso de amor para expressar-se; porém, este princípio pode ser reinterpretado como um recurso criativo na maneira como expandia suas emoções.

*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 coisas que não prestam
Que couberem no seu pensamento...
Faça um colar de sentimentos
Ponha nele a mágoa mais doída
Pense então em mim neste momento
Que estarás pensando em minha vida!⁴⁴*

Sapato novo apresenta-se quase como uma despedida do compositor, em meio a desolação. Nesta canção despe-se da vida e veste o "traje de morrer". Ao que tudo indica foi mesmo sua última composição.

*Eu hoje saí de casa
Com vontade de viver
Calcei meu sapato novo
E pus meu traje de morrer
E fui visitar o bar
Em que eu costumava beber
"Seu" Manoel não estava
Veio outro me atender
Perguntei por meus amigos
E deles ninguém sabia
A garçonete era outra
Não era mais a Maria
E me olhei com desgosto
Num espelho que estava ao lado
E vi no meu próprio rosto*

⁴³ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 8.

⁴⁴ Versão p/ Tese: Cd 3 - Multiplicidade de estilos: faixa 7.

Que eu também tinha mudado

*Eu fui tão feliz contigo
Desde quando te encontrei
Que o tempo foi-se passando
E eu nem sequer notei
Por isto voltei prá casa
Doidinho prá te abraçar
Mais vale um segundo em teus braços
Do que uma noite no bar*

2.3.5 Multiplicidade de temas e estilos musicais

Este trabalho finaliza apontando a diversidade de temas, estilos e gêneros, aos quais Lupicínio Rodrigues se dedicou, além de chamar a atenção para os desdobramentos e as "novas" maneiras de interpretar - entre o ouvir e executar suas músicas - , a partir das gravações originais e as versões que se sucederam e as transformaram, sem que apartassem delas a marca do compositor.

Apesar de haver se dedicado com maior ênfase a cantar o amor, como desiludido ou bem sucedido, Lupicínio ainda abriu-se a diversos outros temas, que se entremeiam junto de suas criações românticas. Importante ainda é falar na maneira, até certo ponto invasiva, com que tratou o amor, trazendo para a canção brasileira aspectos de sua intimidade, revolucionando estruturas e limites sociais ao permitir que fosse dito, saísse das bocas, especialmente as femininas, as sensações, os desejos, que envolviam tais ações e relações. Os segredos de alcova explodem em frases como: "*quantas noites não durmo / a rolar-me na cama / a sentir tanta coisa que a gente só pode explicar quando ama*" (Volta); "*you pode me embalar para dormir / tal qual aquela ingrata me embalou / você pode me beijar quando eu sair / assim como ela sempre me beijou/ mas não sei se prá lhe substituir, algum dia alguém hei de encontrar/ eu dormi pensando nela / eu gostei dos beijos dela/ e não sei se de outros beijos vou gostar*" (Os beijos dela); "*boca fechada, luz apagada, só nos faz bem*" (Boca fechada); "*ela disse-me assim, tenha pena de mim, vá embora / vais me prejudicar, ele pode chegar, está na hora/ e eu não tinha motivo nenhum para me recusar, mas aos beijos, cáí em seus*

braços e pedi prá ficar" (Ela disse-me assim); "não se deve confiar demais na vida, ainda mais, tratando-se de amor/ por gostar de fazer coisa proibida, é que o mundo vive assim, de sofredor" (Paciência); "de dia me lava a roupa, de noite me beija a boca, e assim nós vamos vivendo de amor" (Se acaso você chegasse); "volta, vem viver outra vez ao meu lado, não consigo dormir sem teu braço, pois meu corpo está acostumado" (Volta).

São expressões que mais do que à sugestão ao ato sexual, apontam para suas implicações como algo rotineiro, cotidiano e que, de certa maneira, vão além do que já provocava Néelson Rodrigues em seus escritos, a medida em que recebem um tratamento casual, comum. A insistente presença do sexo, nas músicas ou nos textos destes dois Rodrigues, deixou abertas as portas para que, além de sua prática, acontecesse a reflexão e o falar sobre o mesmo, situando-o em sua importância quanto as assumidas relações de poder e hierarquias desta sociedade. A diferença está em que Néelson o aponta como o conflito, o tormento, a denúncia do hipócrita e doentio no convívio social, ao passo que Lupicínio, ao mesmo tempo em que também o associa ao sofrimento, banaliza-o como fato corriqueiro, expressão da necessidade que não precisa ser justificada.

Com relação aos temas de que se valeu o compositor, além dos já citados aos quais se dedicou mais, vale lembrar aqueles mais inusitados, através dos quais reforçou ainda mais seu estilo boêmio, como quando se dedicou a falar sobre o "relógio", em música, ou o "mosquito", em crônica.⁴⁵ Considerando o mosquito como uma espécie de mascote que deveria ser adotado como referência pelos notívagos, justamente reforçando seus hábitos noturnos, volta-se contra o relógio, pois este identificado com o dia, denunciava abusos cometidos, ao mesmo tempo em que reforçava um conceito de tempo, de medida de horas, e portanto de devoção as jornadas de trabalho, que se distanciavam da maneira como o media, poetica e romanticamente, o boêmio.

*Não sei porque
O relógio lá de casa não se dá comigo
Por mais força que eu faça para ficar seu amigo
Não houve ainda um modo de nos entender*

⁴⁵ Crônicas: "O mosquito" e "O relógio". In: RODRIGUES, Lupicínio. Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas. Porto Alegre, L&PM, 1995.

Blem, blem, blem, blem
É a ladainha
Com que ele todo dia vem ferir o meu ouvido
Quando de manhã eu vou chegando escondido
A bem de dar aviso começa a bater
Blem, blem, blem, blem
Ainda se ele batesse só uma vez
Mas creio que não sabe bater menos de três

Com isso a minha velha se levanta
Abre a boca, Virgem Santa!
Quantas coisas vou ouvir
Ó vagabundo, você um homem casado
Só me chega embriagado
De manhã para dormir
Velha eu fui ali no cafezinho
Faço um monte de jeitinho
Mas não pára a discussão
E afinal
Querem saber o resultado
Deita um para cada lado
E eu que ature beliscão

Um outro tema que chega a ser trabalhado pelo compositor é a "festa de São João". Corresponde também o mais um dos tantos elementos utilizados no sentido de formular uma tentativa de homogeneização da cultura brasileira, tendo surgido a partir de determinado momento em diversas regiões do país, associando-se as tradições rurais de cada uma, mas apresentando características muito semelhantes e repetidas nas comemorações. A fogueira, as bandeirinhas, os balões, as danças, determinados tipos de comida, repete-se como expressão de uma cultura local, acontecendo simultaneamente no mês de Julho, neste quase país continental. Apesar das claras evidências em transformar tal festa numa representação da construída identidade brasileira, este fenômeno escapa a observação na maioria das vezes, pois se obscurece frente ao grande papel desempenhado pelas comemorações do carnaval, esta sim, vistas como "vilãs" frente ao processo de implantação de um projeto nacionalista. A canção de Lupicínio Rodrigues a respeito, intitulada *Prá São João decidir*, da parceria com Francisco Alves, não destoa deste enfoque tradicional.

Aquele dia
Levantei de madrugada
Porque a noite passada
Eu não consegui dormir

*Rosinha disse que ía por num papelzinho
 O meu nome e o do vizinho
 Prá São João decidir...
 O que ficasse de manhã mais orvalhado
 Ía ser seu namorado
 Ía com ela casar
 E eu tinha tanta confiança nesse santo
 Que apostei um conto e tanto
 Que era eu quem ía ganhar*

*Sabem o que foi que eu vi
 Quando raiou o dia
 Vi foguete que explodia
 Busca-pé, bomba-rojão
 Era o vizinho que já tinha triunfado
 Festejando entusiasmado o dia de São João...
 Então de noite foi mais grossa a brincadeira
 Acendeu-se uma fogueira
 Todo mundo foi pular
 Só eu chorando a traição daquele santo
 Soluçava no meu canto
 Vendo a lenha se queimar⁴⁶*

Outro assunto tratado, que destoa não apenas das canções do compositor, mas da maneira como se portava neste caso, diz respeito ao seu envolvimento político e social. *O Samba do feijão*, feito em parceria com Rubens Santos, é uma rara exceção quanto ao tipo de música que compôs. Segundo entrevistas dadas por Rubens a jornais, inclusive posteriores a morte de Lupicínio, foi composta em 1966, quando Lupi foi suplente de um candidato a vereador, utilizado na campanha política. É uma música quase desconhecida do público em geral, e causa surpresa ao revelar-se a autoria. Ao longo da pesquisa, não foi constatado um envolvimento maior de Lupicínio Rodrigues com a atividade política, reservando-se ao contato amigável que teve, ou pessoas de seu entorno, mas não chegando a assumir uma posição mais ativa a respeito. Suas atividades restringiram-se mesmo ao exercício do cargo junto a SBACEM, sem evidenciar um maior aprofundamento de sua parte, acerca das vinculações com tal posto ou mesmo quanto ao exercício do direito autoral enquanto manifestação de cidadania ou legalidade. Além do que já foi falado a respeito da SBACEM, um outro dado me parece relevante em ser citado, no que diz respeito a seu "braço direito" na entidade, que foi Hamilton Chaves. Hamilton, antes de tornar-se secretário da mesma, foi funcionário da seção regional do DIP, em Porto Alegre. Sua vinculação com o Estado Novo pode ser

⁴⁶ Versão p/ Tese: Cd 4 - Sambas: faixa 5.

inclusive percebida em uma criação musical sua, junto a Rubens Santos, que foi a "marcha - hino" *Guia imortal*.⁴⁷

Dos poucos registros que talvez possam apresentar algum vínculo maior com alguma questão política, de parte de Lupicínio, podem ser citadas duas circunstâncias que envolveram a presença policial. A primeira aconteceu no Rio de Janeiro, relatada pelo jornal "O Globo", em 27 de Julho de 1965, cuja matéria trazia o título "Lupicínio Rodrigues e ex-secretário de Vargas preso em Copacabana". Narrava sua prisão, junto ao cantor Ismar Simone e Roberto Alves, este último ex-secretário do presidente Getúlio Vargas, numa batida policial feita pelo DOPS, num restaurante da rua Barata Ribeiro. O motivo da prisão aconteceu quando ao comemorarem o aniversário do cantor Ismar, foram cantadas músicas que faziam referência a Sierra Maestra e a Fidel Castro. A prisão acontecera na madrugada desta data, e até o fechamento da edição do jornal, os três continuavam "incomunicáveis", segundo informações do DOPS ao jornal. Na edição do dia seguinte, registrou-se que "Lupiscínio não foi preso". Lupicínio dera então a entrevista, declarando que não fora preso, e nem a cantora Rosângela Maldonado, que acompanhava o grupo, "afirmando": "*Não sou de mandar brasa, não sou de bochincho. Meu grande caso é estar de bem com as musas e seguir compondo meus versos e minhas melodias. (...) Os que foram presos faziam parte de outro grupo. Eu cantava, sim, mas só músicas de minha autoria e que sempre falam e somente em mulher.*" Quanto aos outros dois "integrantes" da prisão, Roberto Alves e Ismar Simone, não negaram ter cantado tal música, mas alegaram estar "alegretes" pois haviam bebido.

⁴⁷ A letra desta canção foi encontrada junto ao espólio de Rubens Santos, acervo aos cuidados de Hardy Vedana, vem inclusive em papel timbrado da SBACEM, datilografada, e declara:

*Tra-ba-lha-do-res
Vamos cantar com fervor
Para exaltar
Nossa Pátria com amor*

*Nosso esforço - nossa grandeza
Nosso porvir - tão cheio de beleza
Nosso valor varonil
Nosso amor pelo Brasil*

*Com palavras de Guia Imortal
Getúlio apontou a missão
Libertar o Brasil colonial
Brasileiros viva a nossa união*

A segunda circunstância, ocorreu em Porto Alegre, segundo matéria de "O Jornal", datada de 02 de Dezembro de 1966, intitulada "Preconceito de cor impede Lupiscínio de freqüentar o bar". O incidente teria acontecido quando o gerente da lancheria "Olé" (R. Andradas, n.1199) , Manoel Fornos, de nacionalidade espanhola, teria se recusado a servir o compositor, ocasião em que teria alegado que o estabelecimento recusava a entrada de pessoas de cor. Lupicínio teria então trazido a força policial, que efetuara a prisão do gerente. Na ocasião, o gerente afirmara que cumpria ordens do proprietário, que lhe determinara expulsar a Lupicínio "toda vez que por lá aparecesse", devido a atitudes inconvenientes praticadas por ele em ocasiões anteriores.

Feitas estas observações, diz o *Samba do feijão*

*Vamos subir o morro minha gente
De estandarte na frente
Sem fuzil, sem canhão
Para pedir ao nosso presidente
Que não deixe subir
Novamente o feijão!*

*Nossas esposas serão
Nossas pastoras legais
Que dirão ao presidente
Que a coisa está demais
Vamos fazer
Uma revolução em paz!⁴⁸*

A versão gravada, apresentada neste trabalho, traz a canção na voz do parceiro Rubens Santos. O interessante nesta letra, que aparentemente é inofensiva, é que acaba sugerindo um levante muito mais poderoso, apesar de pacífico, feito por gente comum, famílias, desprovidas de arsenais ou de um discurso mais elaborado, mas por demais convincente em sua simplicidade. Especialmente se lembrarmos dos "politizados anos 60", década em que se originou esta canção. O "descer o morro" sempre foi um temor para as elites de ontem, ou a classe média de hoje, personificando o "medo branco", que se projetou nas diversas sociedades escravistas conhecidas, inclusive a brasileira, restando como trauma e preconceito na memória coletiva.

⁴⁸ Versão p/ Tese: Cd 2 - Os Parceiros: faixa 12.

Outro tema bastante caro à identidade cultural brasileira é o futebol. A contribuição do compositor a respeito, aconteceu pelo vínculo emocional que tinha enquanto torcedor do Grêmio, seu time gaúcho do coração. Teria composto o hino deste Clube, quando em meio às comemorações de seu cinquentenário, em 1953, fora promovido um concurso com o objetivo de renovação do mesmo. Lupicínio foi o vencedor, sendo então alterado o hino antigo pelo atual.⁴⁹

*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*

Cinqüenta anos de glória

⁴⁹ David Coimbra, colunista do jornal "Zero Hora", num pequeno artigo intitulado "O parceiro involuntário de Lupi", relata a trajetória de Salim Nigri, fanático torcedor gremista, fundador da primeira torcida organizada do time. Neste texto, menciona uma gravação que Salim dispõe, simulando a narração radiofônica do Gre-Nal Farroupilha de 35, onde também consta uma rara execução do hino original do clube, "um ranchinho singelo com título grandiloqüente, 'Marcha de Guerra do Grêmio Porto-Alegrense', de autoria de Breno Blauth."

A letra é:

*Abram alas, abram alas
Lá vem o quadro tricolor
Nós estamos confiantes
No nosso Onze de valor
Nosso time da Baixada
Não tem receio de nenhum
Pois a bola vai ao golo
E a torcida quer mais um
O Grêmio é o tal
Não teme seu rival
É o mosqueteiro do esporte nacional
O nosso tricolor
É um quadro de valor
Ele é fidalgo, destemido e é leal
Viva o Grêmio, viva o Grêmio
Não ganhará o jogo em vão
De conquista em conquista
Vai ser de novo campeão
Nosso time da Baixada
Não tem receio de nenhum
Pois a bola vai ao golo
E a torcida quer mais um
O Grêmio é o tal..*

A suposta parceria teria se dado em função de uma faixa que Salim pintara em 1946, com a frase "Com o Grêmio, onde estiver o Grêmio". Lupicínio, sete anos depois, teria invertido a sentença, criando "um dos mais célebres refrões do futebol brasileiro":

*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*

*Tens imortal tricolor
Os feitos da tua história
Enche 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*

Com esta música, Lupicínio Rodrigues enquadrar-se-ia, através da expressão musical, junto ao "tripé" da assumida identidade cultural brasileira, ao ocupar-se dos temas "carnaval", "samba" e "futebol".

Fechando este capítulo, chamo a atenção para um aspecto que procurei evidenciar ao longo dos capítulos anteriores, que diz respeito a importância do processo de criação e recriação da obra do compositor, como possibilidade para que se torne conhecida e permaneça no imaginário desta sociedade. Além das diversas características que definiram o conjunto da obra do compositor, esmiuçado até o momento, detenho-me na escolha do gênero musical em que foram compostas. A definição do gênero em que uma canção é criada, fornece uma série de pistas para uma possível leitura identitária sobre ela. Por exemplo, no caso das marchinhas carnavalescas, ao identificar-se o gênero citado, obtem-se meio caminho andado, quanto ao contexto em que se encontram. O mesmo pode ser dito quanto a canções folclóricas ou regionais, quando da utilização da "toada". A "valsas" já vem carregada de uma representação romântica, apaixonada, refira-se o tema tratado a um caso de amor por alguém ou por uma região. O samba-canção remete a uma densidade emocional, acentuada pelos altos e baixos nas alturas melódicas que constroem suas frases musicais, que auxiliam a cada nova inflexão nos movimentos sonoros a interpretação no que está sendo dito pelo canto. O samba de compasso mais apressado, "telecoteco", emprestando uma expressão cunhada por Sargentelli, sugere descontração, alegria, apesar de nem sempre sua letra ser assim tão despojada. Portanto, o gênero enquanto parte integrante da canção, atua ao lado da letra e melodia como sustentáculo ao que ela representa ou transmite. De certa maneira, é

como se fosse o "manequim", que apresenta sua forma, que será então "vestido" pelos arranjos musicais, entre timbres, ritmos, compassos e andamentos que se seguirem.

Neste sentido, procurei ao longo das gravações que exemplificam esta Tese, remeter o leitor-ouvinte ao universo criativo que caracteriza não apenas a criação da música por Lupicínio Rodrigues, mas a todo o processo que envolve tornar pública tal composição. Detive-me, especialmente a este respeito, na escolha das músicas do Cd 3 - Multiplicidade de estilos, procurando demonstrar como Lupicínio fez uso de diversos gêneros ao se expressar, utilizando-se do samba, samba-canção, valsa, toada, guarânia, marcha carnavalesca, marcha-rancho (esta muito própria ao sul do país), e até mesmo, do bolero. O mais surpreendente, em meu ponto de vista, e que não percebera até o momento do desenvolvimento desta pesquisa, é que ao ser gravado e regravado, os elementos que integram cada apresentação de suas músicas são reinventados permanentemente. Por diversas vezes alterou-se inclusive o gênero em que a canção foi composta originalmente. Mas, mesmo esta criação original pode ser questionada, a medida em que a primeira gravação de uma música sua nem sempre é reveladora da maneira como a concebeu, sendo quase impossível sabê-la diferente deste registro.

A atualização da obra deste compositor, e de tantos outros, passa então por sua constante reinvenção, especialmente feita pela linguagem musical. Longe de querer parecer técnica, ou especialista no assunto, optei por apresentar as canções gravadas, ainda que não comentadas em seu conjunto, visto que tal detalhamento seria quase impossível, e também em função do já extenso volume deste trabalho. Mesmo para o ouvido leigo, musicalmente falando, ao qual me integro, é possível captar tal variabilidade de soluções musicais apresentadas, longe de se falar na totalidade de recursos empregados.

Referindo-me mais especialmente ao material gravado, faço aqui as últimas considerações quanto ao seu formato final. O repertório foi organizado de maneira a apresentar diferentes versões de uma mesma canção, partindo de preferência da primeira gravação, como no caso das músicas *Felicidade*, *Se acaso você chegasse* e *Vingança*, já tendo sido por demais comentadas neste texto. No caso das canções *Amargo* e *Foi assim*, também receberam diferentes versões. A preocupação em retratar *Amargo* em suas variações equivalia a demonstrá-la enquanto uma canção regional, e suas diferentes

leituras pelo norte e sul do país. Já a música *Foi assim*, composta originalmente como samba-canção, e assim apresentada por Jamelão em uma das faixas, contrapõe-se a sua reinterpretação, que lembra em seus atributos, em versão instrumental, a uma aproximação com o tango. Neste caso, o gênero da música é reinterpretado, assim como se omite o que a caracteriza enquanto canção, que é o canto. É importante também lembrar a associação sempre presente que se faz com relação a Lupicínio Rodrigues e o universo do tango, platino. Não é a primeira, provavelmente não será a última de suas canções a ser apresentada, aproximando-se musicalmente daquele contexto.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento deste trabalho teve como início preocupações individuais minhas, a medida em que procurava compreender marcas e lembranças emocionadas que haviam ficado em minha memória afetiva, especialmente embalada pela música. A projeção destes questionamentos em direção a um trabalho acadêmico, como já foi colocado, tomou corpo a medida em que avançavam os projetos de Mestrado e Doutorado. O que num primeiro momento poderia ser encarado como um empecilho ao desenvolvimento da pesquisa, justamente por ser caracterizado em seu aspecto subjetivo, representado pelo "gosto" musical, acabou justamente impulsionando a pesquisa, direcionando meu olhar, e ouvido, a expressão de um imaginário coletivo, desenvolvido também frente a tais escolhas de repertório. Procurei, então, investigar através de que elementos a música, e mais especificamente a canção, atingiam individual e coletivamente a sociedade em que se encontrava veiculada, além de apontar para alguns de seus efeitos, quanto identificar esta mesma comunidade. Neste sentido, justifico os diferentes campos de estudo percorridos ao longo desta pesquisa, buscando compreender o fenômeno musical sob várias perspectivas de análise, que ampliassem tal apreciação sobre o tema, buscando uma generalização possível, enquanto apoio e condição a interpretação histórica.

A questão central, que acabou por conduzir este trabalho, expressou-se na permanente indagação quanto a Lupicínio Rodrigues ter sido um compositor de sucesso nacional, e de como teria permanecido assim. A reconstituição dos diversos momentos da música brasileira, ao longo do século XX, e em meio a eles, a projeção deste compositor, expressa no primeiro capítulo, busca respostas a esta questão. O mesmo pode ser dito quanto ao estudo de caso de algumas de suas canções, mais

especificamente *Se acaso você chegasse*, *Felicidade* e *Vingança*, expresso no segundo capítulo; ou, a maneira como compunha e se expressava enquanto cancionista, junto as possíveis influências que sofreu, destacadas no capítulo terceiro. As diferentes motivações para as músicas que produziu, e a maneira como as destacou nas canções ou em outros escritos, ou ainda, a maneira como o próprio Lupicínio tornou-se um tema e uma imagem, presentes ao longo dos capítulos quarto e quinto, também busca respostas àquela primeira questão colocada. Evidencia-se com isso, a multiplicidade de sentidos, significações que atravessam a sociedade em que vivemos. O conjunto de representações a que nos reportamos é um claro indício das muitas linguagens que cruzam o mundo em que nos encontramos e a polissêmica maneira como o compreendemos e o expressamos. Lupicínio Rodrigues e o conjunto de músicas que produziu, à sua imagem e semelhança, emergem como uma evidência da maneira dividida e única com que nos percebemos e nos imaginamos.

A medida em que este trabalho foi encaminhando-se ao seu final, cada vez mais a figura deste compositor, entendido assim como o representante de sua obra, apresentava-se como uma síntese da sociedade que o projetara. Foi urbano, rural, regional, nacional e global.

O músico Zé Gomes ao se referir ao conhecido termo "*gauderiari*", expressão da identidade sul-rio-grandense, o define como um "*mundo sem cercas*", numa referência a característica quase nômade do gaúcho preconizado pela tradição. Esta expressão talvez aponte para a idéia que este trabalho procura destacar sobre a atuação de Lupicínio Rodrigues, enquanto sujeito e músico. Afirmou-se no que de mais urbano poderia haver através da festa do carnaval, e em meio ao seu contexto de legitimação como destaque na cultura nacional, ao mesmo tempo em que já apontava para a afirmação de uma realidade de existência local, regional, e até mesmo rural, através de *Felicidade*. A dimensão que atingiram suas músicas num mundo em que fronteiras já eram cruzadas muito freqüentemente pelos avanços tecnológicos na área da comunicação, e muito especialmente, pelo desenvolvimento das rádios, associado ao fato de haver nascido numa região destacada pela proximidade do mundo platino, contribuíram para que sua existência tivesse também uma dimensão global, além dos limites nacionais.

Serge Gruzinski ao nos propor uma forma de história não apenas global, mas "supranacional", ainda que se reportando aos estudos que desenvolve acerca da América Colonial Espanhola, contribuiu imensamente para a maneira como me foi possível

compreender alguns elementos percebidos no contexto do século XX, neste trabalho.¹ Categorias por ele destacadas, a exemplo das noções de uma "história comparada" entre o "global" e o "local", forneceram pistas a que identificasse o regionalismo, especialmente aquele desenvolvido no sul, como um fenômeno nem tão autêntico ou isolado com relação ao centro do país, ou as suas diversas regiões, mas inserido num contexto de resposta a condições historicamente dadas. Mais do que um fato isolado, o regionalismo do Rio Grande do Sul, especialmente na década de 40, junto ao surgimento dos estudos folclóricos e etnográficos que desencadeia, é uma resposta a forma de nacionalismo que se constituía no país, naquele momento. Tal regionalismo, então, pode ser considerado um fenômeno supranacional, efeito da globalização desenvolvida no mesmo período, e passível de comparação a processos semelhantes desencadeados em outros lugares do mundo.

As canções regionalistas feitas por Lupicínio Rodrigues, que num primeiro momento soavam estranhamente, pela autoria atribuída, tiveram como contrapartida o surgimento de outros gêneros na música regional feita a partir de representantes de outros Estados. O baião, também surgido entre as décadas de 40 e 50, e que teve em Luiz Gonzaga seu maior referencial, preservava várias características e elementos comuns a música feita no Rio Grande do Sul, destacando-se inclusive o instrumento de fole que o caracterizava, a partir da sanfona, especialmente comparando-a gaita gaúcha. Diz-se de Luiz Gonzaga que, antes de assumir a indumentária de vaqueiro, era cantor e dançarino de tango. O que não surpreende, se considerarmos que o primeiro grande representante da cultura identitária do Rio Grande do Sul, junto às emissoras nacionais foi o catarinense Pedro Raymundo, de formação urbana, que adotou a *pilcha* como estratégia em se fazer reconhecer pelo talento musical.²

A falsa oposição quanto às manifestações musicais do norte e do sul do país foi inclusive utilizada como recurso de criação e interpretação na música *Felicidade* gravada na década de 70 por Caetano Veloso, na tão propalada redescoberta que teria

¹Reporto-me a várias palestras proferidas por este historiador, em Porto Alegre, que ocorreram por iniciativa do PPG em História/UFRGS e do Gt de História Cultural / ANPUH /RS; além da interlocução junto a este autor, por ocasião destas atividades, apoiada também em textos de sua autoria, não editados, fornecidos naquelas ocasiões.

GRUZINSKI, Serge. A América espanhola vista desde o Brasil dos Portugueses.

_____. Os mundos misturados da Monarquia católica e outras 'connected histories'.

O autor tem também editado no Brasil:

_____. História do Novo Mundo, São Paulo, EDUSP.

_____. 1480-1640 - A Passagem do Século. As Origens da Globalização, São Paulo, Companhia das Letras.

² Também conhecido como o "Gaúcho Alegre do Rádio".

feito de Lupicínio Rodrigues. Ao aproximar melodicamente os temas de *Felicidade e Luar do sertão*, o arranjo desenvolvido evidenciava também uma perspectiva de associação e até mesmo de unidade quanto às regiões espaciais, simbolicamente representadas na canção. Caetano Veloso voltaria a esta afirmação, em 2001, através de uma música do Cd "Noites do Norte", denominada *Rock'N'Raul*, onde aparece o verso "*A verdadeira Bahia é o Rio Grande do Sul*", novamente fazendo uma referência a condição de brasilidade deste Estado, e sua quase voluntária opção por isto.³ A discussão levada a termo por tais soluções musicais, foi alvo sempre de muita polêmica, em função das condições históricas de formação do Rio Grande do Sul, associadas ao passado insurrecional, mas que também assumiram outras perspectivas pela emergência da figura de Getúlio Vargas e seu projeto nacionalista.⁴

³ Caetano Veloso, ao ser entrevistado por Arthur de Faria, no contexto em que o Cd "Noites do Norte" estava sendo lançado, declarou:

"(...) Sempre acreditei que o fato de a Bahia ter sido a capital da colônia explicasse tanto sua presença nas canções pré e pós Sinhô quanto nossa baiana sensação de ter uma identidade. Acho que tinha de vir do extremo sul esse esforço para criar um mito de nacionalidade que representasse a ambição histórica da América portuguesa de manter unido um país de dimensões continentais que sonha em criar uma civilização. Getúlio tinha de vir de onde o Brasil se sentisse mais (fisicamente) longe de si mesmo: ameaçado pela despedaçada América espanhola, territorialmente estreito, sofrendo e gozando um clima não-tropical/temperado. O Rio Grande do Sul tinha que ser a nossa verdadeira Bahia: a nossa, dos brasileiros nascidos no século XX. Tinha de ser Getúlio a refazer a descoberta e a colonização do Brasil. Ele teria que inventar o Rio de Janeiro da minha infância e da infância de Luís Fernando Veríssimo: com o samba, a Rádio Nacional, a revista O Cruzeiro e a mulata-é-a-tal. Um Rio da Unidade Nacional que não é rio nem é do Chico: um Rio que nos fez, a Veríssimo e a mim, sempre achar São Paulo mais longe do coração do Brasil do que a terceira margem do Chuí. (...) O gaúcho pode soar pomposo e castelhanamente aristocrático-heróico, nunca arrogante. O Rio Grande parece mesclar um sonho profundo de comando da brasilidade com um separatismo superficialmente realista.(...)" (Segundo Caderno, Zero Hora, 07 de Julho de 2001, p.7)

⁴ Com relação a esta temática é imprescindível citar o criterioso trabalho da Profa. Dra. Ieda Gutfreind, acerca da polêmica que se estabeleceu junto à intelectualidade do RS, especialmente na década de 30, envolvendo a "opção de brasilidade" que cercam as discussões historiográficas enquanto matriz "platina" ou "lusitana" ao descrever a formação histórica do Estado. O texto salienta, entre os intelectuais citados, a figura de Aurélio Porto, e o resgate que fez sobre a Revolução Farroupilha, no que teve o apoio direto de Getúlio Vargas para desenvolver suas pesquisas no Rio de Janeiro, no Arquivo Nacional. Declara a autora:

*"(...) Na ambigüidade em destacar a possibilidade, sempre presente, de o Estado se separar do Brasil e o esforço em manter a unidade nacional, (...) Aurélio Porto circulava entre as duas matrizes historiográficas. Porém, a partir da década de 30, prevaleceu em seu discurso a preocupação com a brasilidade gaúcha, exemplificada com a interpretação dada à Revolução Farroupilha. Avaliava que, após uma luta de dez anos, a Província se submeteu ao Império 'porque acima das instituições colocava a unidade, a grandeza, a honra da pátria comum' (...) Corria o ano de 1933, chegara o momento de 'abrasileirando o Rio de Grande do Sul, agauchar o Brasil'. (...) Era uma imagem que o Rio Grande do Sul apresentava ao Brasil, e a nação passou a compartilhar dela. Alcides Bezerra, na direção do Arquivo, aprofundava e estendia o significado nacional do movimento. A atitude do diretor do Arquivo permite afirmar que o resgate da brasilidade farroupilha deu-se em dois níveis: do Rio Grande do Sul para o Brasil e do Brasil para o Rio Grande do Sul, inserindo a Revolução na história brasileira (...)." GUTFREIND, Ieda. *Historiografia rio-grandense*. 2ª ed., Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 1998, pp. 48-52.*

A demonstração de força, que inicialmente apresentara-se, exemplificada pelo episódio da "queima das bandeiras", por tal regime ditatorial, deu lugar ao desenvolvimento de todo um processo de homogeneização da cultura brasileira, e justamente diluição das fronteiras regionais, a partir do uso das emissoras de rádio e de seu conteúdo programático. A popularização deste veículo, especialmente pelo tipo de programação voltada ao humor e à música, proporcionou a expansão da ideologia estado-novista de uma maneira bem mais sutil e suave, se comparados ao convencimento que se tentava fazer junto dos opositores de tal regime, nos porões de delegacias e presídios, pela tortura já instituída. A figura do governante, em questão, foi alvo tanto de uma abordagem fictícia, caricatural, quanto pela folclorização de suas atitudes e humores, como se pode perceber também nas construções identitárias das várias regiões brasileiras. O Getúlio Vargas que chegou como "caudilho", assumia pouco a pouco ares cariocas, instituindo-se como o mais "malandro" dos gaúchos. O jogo de cintura sempre demonstrado, apoiou-se ainda na recém instituída classe musical popular, sendo enaltecido por ela entre seus defeitos e virtudes.

A tão almejada, e polêmica, unidade nacional, pretendida por tal regime, viria a ser tratada através das canções que transbordavam das rádios, integrando-se temáticas, ritmos e gêneros musicais, projetando compositores e intérpretes. O palco de toda essa movimentação era com certeza a cidade do Rio de Janeiro enquanto capital administrativa e cultural do país. Foi um pólo tanto de expansão de idéias e movimentos estéticos e musicais, como também de atração de grupos e pessoas interessados neste processo. Do Rio Grande do Sul partiram muitos artistas naquela direção, e Lupicínio Rodrigues não foi uma exceção. No entanto, existe uma grande confusão quanto ao papel desempenhado por esta cidade, assim como pela música que assim se formou e expandiu a partir, especialmente, da Rádio Nacional. Justamente por ser a capital da República, concentrou diversas formas de investimentos nas atividades culturais e de lazer. O significativo desempenho que teve quanto a projetar o samba, a música popular nacional, ou mesmo o carnaval, foi resultado da aproximação e interação de tantas pessoas diferentes, agregadas por interesses semelhantes naquele local. É injusto falar em um samba essencialmente carioca, a medida em que se sabe da grande contribuição de compositores de diversas outras regiões em sua formação. Não se quer negar aqui a importância dos compositores e intérpretes que lá se originaram, mas possibilitar um outro reconhecimento, pouco mencionado, daqueles que para lá se dirigiram, e atuaram na construção desta nova "música nacional".

Porto Alegre, nas décadas de 30, 40 e 50, pode ser considerada também um centro importante no que se refere ao desenvolvimento musical do país, a medida em que concentrava um considerável número de casas noturnas, entre cabarés e *dancings*, que contaram com orquestras e músicos de qualidade. Neste sentido, afirmam diversos depoimentos nesta pesquisa, muitos foram os casos de músicos que migraram deste local, ainda que não tivessem nascido nele, com destino ao Rio de Janeiro. Ao longo deste trabalho, mencionaram-se diversos nomes de gaúchos responsáveis por grande parte da dinâmica que lá se instituiu; é o caso da dupla "Os Geraldos"; do parceiro "Gaúcho", da dupla "Joel e Gaúcho", também da cantora Horacina Corrêa, que atuou significativamente na cidade, junto aos irmãos; ainda, o sempre lembrado sambista Caco Velho; o flautista Dante Santoro, famoso pelo Regional que teve na Rádio Nacional, onde ficou até o fim de seus dias; o maestro e arranjador Radamés Gnattali, para sempre lembrado como um dos grandes inovadores da música brasileira, justamente por sua mediação entre o popular e o erudito; além de tantos outros, não tão famosos. Muito atuantes foram também os atores de rádio-teatro, ou presenças marcantes como as dos humoristas Walter e Emma D'Ávila. A cidade que ficava a meio caminho, no trajeto percorrido por companhias de teatro e artistas que se dirigiam para os palcos, auditórios e rádios de Buenos Aires, ou de Montevideú, acabava por assumir os ares platinos ou cariocas. Nem tão brasileira, nem tão portenha, a noite porto-alegrense contou também com cassinos e requintados espaços de lazer noturnos a partir justamente deste embate de influências, e que acabaram deixando marcadas as lembranças daqueles que os conheceram. Nomes como o de Carlos Machado, responsável pelos mega-espetáculos conhecidos dos cassinos e grandes casas do Rio de Janeiro, teria justamente partido desta cidade, de onde levou tal concepção, e que lá pôde ser financiada. Ou, o contrário que também procede, os diversos relatos que apontam para a existência das orquestras típicas nos cabarés cariocas, que tocavam tangos e boleros, coexistindo pacificamente com a expressão do samba e do sambacção no Rio de Janeiro.

O que se quer afirmar aqui, nesta demonstração da interação musical e artística existente, é que o processo de construção da identidade brasileira pela música é constante, e acontece simultaneamente em sua dimensão regional e nacional, sendo partes de um mesmo movimento. A formação de uma música brasileira, entendida aqui como acontecendo simultaneamente entre o popular e o erudito sem distinção, acontece

dentro desta tentativa de reconhecimento cultural no país.⁵ Do mesmo modo como Villa-Lobos faz uso do material folclórico, que localiza ao longo de suas viagens pelo interior do país, junto aos choros que conheceu tão de perto no Rio de Janeiro, Radamés Gnattali ocupa-se da *Prenda minha*, como tema para o desenvolvimento de peças eruditas; o mesmo tema, que Barbosa Lessa e Paixão Cortes instituiriam em seu caráter mais típico e regionalista associado ao Rio Grande do Sul. Do folclore popular urbano, tradução destes mundos tão diferentes, justapostos especialmente a partir das décadas de 20 e 30 nas mais concentradas cidades brasileiras, emergiria Lupicínio.

Um outro grande destaque a música feita por Lupicínio Rodrigues, além dos temas de que se valeu, diz respeito à permanência de sua obra, como já foi mencionado. A morte do compositor em 1974, desencadeou toda uma nova safra de gravações e regravações, sendo cada vez mais lembrado por um público diferenciado em gerações. Como declarou o cantor e compositor gaúcho Néelson Coelho de Castro, em um recente programa de televisão, Lupicínio "*atendeu a sua e as futuras gerações*", não fazendo canções apenas em resposta ao momento que vivenciava; acrescentando que se sentia "*órfão*", "*Febem de Lupicínio*", afirmando ter "*saudade do que não viveu*".⁶ Destacou o caráter "*atemporal*" de suas músicas, ao que atribuiu o quase imediato sucesso nacional que alcançaram; sendo um compositor já "*nascido pronto*" para tal amplo mercado, sem que tivesse que fazer muito esforço para isso. Quanto à maneira como construía suas canções, que Néelson chamou de "*carpintaria musical*", evidenciou a beleza das letras e construções melódicas, remetendo tais qualidades também a experiência de vida do compositor, por produzir belas melodias, ao também ouvir belas melodias.⁷ Quanto a sua boêmia existência, apresenta-a enquanto uma "*vida*

⁵ Elizabeth Travassos faz esta acertada aproximação entre as duas especificidades da música brasileira, tratando-as dentro do mesmo contexto de existência e historicidade, ao que me reporto, concordando com tal perspectiva.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 2000.

⁶ As expressões destacadas são resultado de falas de Néelson Coelho de Castro, coletadas aleatoriamente a partir do programa "Crônicas do tempo", apresentado por Kátia Sumam, na TVE/RS, no dia 19 de Agosto de 2002. Este cantor e compositor foi também um dos integrantes do grupo, associado ao COMPOOR, que realizou o "show-resgate" sobre Lupicínio Rodrigues, a que me reporto na Introdução deste trabalho. Suas impressões acabam por "abrir e fechar" esta Tese.

No programa em questão, Néelson e o produtor musical Carlos Branco comentaram o vídeo "Amigo Lupi", que integrou uma série de depoimentos de amigos e pessoas próximas de Lupicínio Rodrigues. Este "vídeo-documentário", filme de 16 mm, que inclusive concorreu junto ao festival de Gramado, nesta categoria, teve roteiro e direção de Beto Rodrigues, este que foi também um dos depoentes nesta pesquisa.

⁷ Túlio Piva fez também referência a qualidade melódica das canções de Lupicínio Rodrigues, enquanto parte de seu depoimento ao filme "Amigo Lupi", já mencionado.

Carlos Branco, no mesmo programa citado, destacou a característica de estilo coloquial, "quase falado", com que Lupicínio fazia suas canções; exemplificando tal aspecto ao declarar que presenciara uma

vagabunda", onde "*o tempo não existe*", ao evidenciá-la como uma maneira plena de viver, e também de construir canções, num ritmo pouco compreendido por nossos dias atuais, justificando assim as muitas e qualificadas músicas que fez.

A dimensão temporal está muito presente em tais comentários, tanto no que se refere a um elemento que integra as criações de Lupicínio Rodrigues, ou ao estilo boêmio de vida que levava. As expressões "atemporal" ou "o tempo não existe" remetem a um conceito de tempo desligado da rotina de trabalho, cronológica, de perda, a que nos habituamos em nosso cotidiano. O tempo da "boêmia" ou o "do poeta", diluído, profundo, mágico, reflexivo, que nos escapa todos os dias, é também o tempo da história. Partindo das imagens poético-literárias-musicais que emanam das canções, aparentemente deslocadas no tempo, é que nos compreendemos, nos imaginamos/representamos, nos identificamos. Tal compreensão não escapou a percepção de grandes autores como Paul Ricouer, ao tratar a proximidade do tempo literário na dimensão humana que atingimos, ou Paul Zumthor, quando traz a público a permanência da oralidade, como parte da sociedade tecnológica em que vivemos, ou mesmo, de Walter Benjamin ao destacar a importância da narrativa numa sociedade de poucos ouvintes e incompreendidas tentativas de comunicação.

A canção, enquanto fonte documental, abre portas e janelas ao desenvolvimento da pesquisa historiográfica. Revela outras dimensões de linguagens percebidas, conceituações de mundo, que atravessam o discurso formal, instituído por outros textos documentais, além daqueles convencionalmente trabalhados pela disciplina. A compreensão do fenômeno musical, pelo historiador, remete ainda, a necessidade de que seja incorporada, a sua análise, a dimensão emocional, subjetiva, de que são feitas as canções, e ainda enquanto parte dos efeitos provocados junto ao imaginário coletivo. Refletem, seja por seu surgimento, ou pela repercussão que apresentam, aspectos da subjetividade e de das maneiras de sentir que se encontram dispersos na sociedade de origem, constituindo-se também enquanto uma expressão de sua historicidade. A importância em conhecer, ainda que minimamente os procedimentos que cercam o fazer musical impõe-se também como condição, para que se possa perceber como são construídas as canções, integrando determinados elementos, junto aos efeitos que provocam frente ao imaginário social. Destaco, com isso, também a necessidade de

interpretação de Luiz Tatit, a partir de suas músicas, no que muito se assemelhava a sua maneira de cantar.

reconhecer a música, e nela o "objeto sonoro" em sua indefinição, como parte da estrutura do discurso proporcionado pela canção.

Despeço-me deste trabalho, tentando descrevê-lo, explicitando como compreendo o que procurei apresentar aqui. Trata-se de uma pesquisa voltada à temática musical, desenvolvida enquanto parte de uma opção metodológica pertinente a minha formação de historiadora. Neste sentido, destaco a escolha de um sujeito/personagem, através de Lupicínio Rodrigues, submetido à noção de trajetória, que atravessou este trabalho, procurando através dela explicitar os acontecimentos musicais em sua vida, integrando-os no tempo e espaço, enquanto condicionamentos históricos. Através deste procedimento, foi possível também chegar a uma forma de resgate de parte da memória musical brasileira, gaúcha e porto-alegrense, pouco conhecida de uma história formal, oficial. Apesar da limitada contribuição que possa representar, nesse sentido, situo este trabalho em meio a uma parte da pesquisa histórica que se ocupa da temática musical e cresce a cada dia, especialmente apoiada nas orientações teóricas da nova história cultural, estabelecendo-se como um campo definido de estudo. O interesse que tal temática vem despertando, revela-se presente também em outras disciplinas, e como já foi colocado, apresenta boas surpresas quanto a uma aproximação de áreas diferentes, além do surgimento de novos locais de pesquisa e acervos que aos poucos se constituem.⁸ Finalmente, acrescentaria que busquei, através da reconstituição da trajetória de Lupicínio Rodrigues, também contribuir para a construção de uma história da música no Rio Grande do Sul, acrescentando as perspectivas de músicos, cronistas e jornalistas, também o olhar do historiador.

E, não esquecendo do personagem principal, que por seu talento e contribuição a história musical de todos nós, deixo aqui a homenagem prestada a ele por Túlio Piva⁹, como eu gostaria de tê-la expressado, ao definir o amigo Lupicínio em toda a sua simples grandeza.

⁸ Por iniciativa do Governo Estadual, foi tombado o prédio onde funcionou a Casa *A Elétrica*, que abrigará o futuro Museu da Imagem e do Som/RS; uma antiga e grande reivindicação da comunidade musical porto-alegrense. Grande parte do acervo que integrará o dito Museu, encontra-se sob os cuidados do pesquisador e músico Hardy Vedana. Inclusive incluindo parte de alguns documentos mencionados nesta pesquisa, especialmente quanto ao espólio de Rubens Santos, além de material do compositor e jornalista Demosthenes Gonzalez.

⁹ Trata-se da música *Ele era assim*, que Túlio Piva cantou acompanhando-se ao violão, no depoimento dado ao filme de Beto Rodrigues. Além desta canção, também homenageara ao amigo Lupi após o seu falecimento, quando fez, em 1974, o samba *Um poeta no céu*, descrito por Kenny Braga, na sua biografia, apresentado ao final desta Tese.
BRAGA, Kenny. Túlio Piva. Coleção Lua Branca, Porto Alegre, Redactor Empreend. Edit. e Brilho Edit., 1985, p. 24-25.

Ele era assim

Sorriso na boca

Quando cantava um samba

Sua voz era quase rouca

E dizia mais no gesto e na emoção

Quem cantava era o coração

(...)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural In: COHN, Gabriel. (Org.) "Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e 'cultura de massa' nessa sociedade", São Paulo, Companhia Editora Nacional : Edit. da Universidade de São Paulo, 1971, pp. 287-95.

_____. Sobre música popular In: COHN, Gabriel (Org.) "Theodor W. Adorno - Sociologia" Coleção Grandes cientistas sociais, 2ª ed., São Paulo, Edit. Ática, 1994, pp.115-200. ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

AUMONT, Jacques. A imagem. 2ª ed., Campinas/SP, Edit. Papyrus, 1995.

AVANCINI, José Augusto. Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. Porto Alegre, Edit. Universidade / UFRGS, 1998.

_____. e LIMA E SILVA, Márcia Ivana. (Orgs.) Cadernos de Porto & Vírgula, n. 4, Porto Alegre, EU/Porto Alegre, 1993.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social In: "Los imaginarios sociales", Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, pp. 296-332.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1, 3ª ed., São Paulo, Edit. Brasiliense, 1987.

BOIA, Lucian. Pour une histoire de l'imaginaire. Paris, Les Belles Lettres, 1998.

BOLLE, W. Fisiognomia da Metrópole Moderna São Paulo, EDUSP, 1994.

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. 3ª reimpr. São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1993.

_____. Reflexões sobre a arte. São Paulo, Edit. Ática, 1985.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. In: ORTIZ, Renato (Org.). "Pierre Bourdieu", 2ª ed., Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 39, São Paulo, Edit. Ática, 1994.

_____. Coisas ditas. São Paulo, Edit. Brasiliense, 1990.

- _____. O poder simbólico. 2^a ed. , Rio de Janeiro, Edit. Bertrand Brasil, 1998.
- _____. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas/SP, Edit. Papyrus, 1996.
- _____, CHAMBOREDON, Jean-Claude, e PASSERON, Jean-Claude. La construcción del objeto In: El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos . Edit. Siglo Veintiuno, pp. 51-81.
- BOUTIER, Jean, e JULIA, Dominique . Passados recompostos: campos e canteiros da história. Rio de Janeiro, Edit. UFRJ: Edit. FGV, 1998.
- BURKE, Peter. (Org.) A Escrita da história: novas perspectivas São Paulo, Edit. da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro, Edit. Paz e Terra, 1982.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações Rio de Janeiro, Edit. Bertrand Brasil/ DIFEL, 1990.
- _____. Histoire et littérature In: "Au bor de la falause: l'histoire entre certitudes et inquietudes" Paris, Albin Michel Histoire, 1998.
- _____. O mundo como representação. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, São Paulo, USP, jan/abril, 1991.
- _____. Práticas da leitura. São Paulo, Edit. Estação Liberdade, 1996.
- COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural 19^a reimpr. São Paulo, Edit. Brasiliense, 2000.
- ELMIR, Cláudio Pereira. O crime da Última Hora: Porto Alegre na passagem dos anos cinqüenta. Dissertação de Mestrado, apresent. ao PPG em História / UFRGS, defendida em Agosto de 1996.
- FERRARA, Lucrécia D'Allessio. As máscaras da cidade In; Revista da USP, Março/Abril e Maio/1990, pp. 3-10.
- FERRARETTO, Luiz Artur. Rádio no Rio Grande do Sul (Anos 20, 30 e 40): Dos pioneiros às emissoras comerciais Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em Comunicação e Informação / Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação / UFRGS, Porto Alegre, 2000.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; e LEITE, Míriam L. Moreira (Orgs.). Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais Campinas/SP, Edit. Papyrus, 1998.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin. Os cacos da história São Paulo, Brasiliense, 1982.
- GELLNER, Ernest. El Nacionalismo y las dos formas de la cohesión en las sociedades complejas In: DELLANNOI, Gil, TAGUIEFF, Pierre-André "Teorias del Nacionalismo" , Barcelona, Edit. Paidós, 1993.
- _____. Nações e nacionalismo Edit. Gradiva.
- GERMANO, Íris Graciela. Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40 Dissertação de Mestrado, apresentada ao PPG em História / UFRGS, defendida em Dezembro de 1999.
- GINZBURG, Carlo. Montrer et citer. La verité de l'histoire In: Le Débat, Sept /Oct. 1989, n. 56, pp. 43-54.
- GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica In: Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual, Revista temática semestral, public. do PPG em Antropologia Social / UFRGS, Porto Alegre, Ano 1, n.2, 1995, pp. 125-42.
- GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional Rio de Janeiro, Edit. Paz e Terra, 1980.
- GOULART, Silvana. Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo, Edit. Marco Zero, co-edição com o Programa Nacional do Centenário da República e Bicentenário da Inconfidência Mineira - MCT / CNPq, 1990.
- GRUZINSKI, Serge. A América espanhola vista desde o Brasil dos Portugueses s/ referência.
- _____. Os mundos misturados da Monarquia católica e outras "connected histories" s/ referência.
- GURAN, Milton. A "fotografia eficiente" e as Ciências Sociais In: ACHUTTI, LUIZ Eduardo R. (Org.) "Ensaio (sobre o) Fotográfico" , Porto Alegre, Unidade Editorial, 1998.
- GUTFREIND, Ieda. Historiografia rio-grandense 2^a ed., Porto Alegre, Edit. Universidade/UFRGS, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. Comunicação, opinião pública e poder In: COHN, Gabriel. (Org.) "Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e 'cultura de massa' nessa sociedade", São Paulo, Companhia Editora Nacional : Edit. da Universidade de São Paulo, 1971, pp. 187-200.

- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo, Edit. Vértice, Revista dos Tribunais, 1990.
- HARTOG, François. A arte da narrativa histórica In: BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (Orgs.) "Passados recompostos" Rio de Janeiro, Ed. UFRJ / Ed. FGV, 1998.
- HAUSSEN, Dóris Fagundes. Rádio e política: tempos de Vargas e Peron. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Comunicações da USP, São Paulo, 1992.
- HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo, Edit. Martins Fontes, 1992.
- JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura da favelas através da obra de Hélio Oiticica Rio de Janeiro, Edit. Casa da Palavra, 2001.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas de. Esporte e mito da democracia racial no Brasil: Memórias de um *apartheid* no futebol In: "Lecturas: Educación Física y Deportes / Revista Digital", [http: www.sportquest.com/revista/](http://www.sportquest.com/revista/) , Año 4, n. 14, Buenos Aires, Junio, 1999.
- _____. O futebol da *canela preta*: o negro e a modernidade em Porto Alegre. In: Anos 90, n.11, julho de 1999, PPG em História/UFRGS, pp. 144-61.
- KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. Negros e a Modernidade Urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920) Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História / UFRGS, defendida em Abril de 1998.
- LEITE, Ilka Boaventura (Org.) Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e Territorialidade Ilha de Santa Catarina, Edit. Letras Contemporâneas, 1996.
- LENHARO, Alcir. Sacralização da política. Campinas/SP, Edit. Papyrus, 1986.
- MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A Fotografia como Documento: Uma instigação à leitura. In: Acervo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, pp. 121-32, Jan./dez. 1993.
- MOLES, Abraham A . O Rádio e a Televisão a Serviço da Promoção Sócio-Cultural In: MOLES, Abraham et ali "Linguagem da Cultura de Massas: Televisão e Canção", Petrópolis, Edit. Vozes, 1973, pp. 7-20.
- MÜLLER, Liane Susan. "As contas do meu rosário são balas de artilharia" - Irmandade, jornal e sociedades negras em Porto Alegre 1889-1920 , Dissertação de Mestrado, apresentada ao PPG em História / PUCRS, defendida em Agosto de 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980) São Paulo, Edit. Contexto, 2001 (Coleção Repensando a História).

- _____. Multidões em cena: um novo olhar sobre o varguismo e o peronismo. In: *História - Questões e Debates*, Ano 16, n. 30, Janeiro a Junho de 1999, Curitiba/PR, Editora da UFPR, pp. 255-58.
- NEIVA, Eduardo. Imagem, história e semiótica In; *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, n. 1, 1993, pp. 11-58.
- OLIVEN, Ruben George. A atualidade da questão regional In: *Revista das Ciências Sociais*, v. 2, n.1, 1988, pp. 85-92.
- _____. A cidade e a tradição In; *Ciência & Ambiente*, vol. IV, n. 7, Jul./Dez., 1993, pp. 69-78.
- _____. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação Petrópolis, Edit. Vozes, 1992.
- _____. Identidade Nacional e Etnicidade: Diversidade Étnica no Rio Grande do Sul In: COSTA, Maria Cristina S. da e PINTO, Mario Teixeira (Orgs.) "Encontros com a Antropologia I (Identidade, Migração e Memória)", Curitiba, SESC, 1993, pp. 23-38.
- _____. Nas bocas: A oralidade nos tempos modernos. In: HAUSSEN, Dóris Fagundes (Org.) "Sistemas de Comunicação e Identidades na América Latina" Porto Alegre, Edit. da PUCRS, 1993.
- _____. Recriando a tradição na cidade: Porto Alegre e o tradicionalismo gaúcho . In: PANIZZI, Wrana M. e ROVATI, João (Orgs.) "Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento" Porto Alegre, Edit. UFRGS, 1993, pp. 147-52.
- _____. Um Brasil Excêntrico: Sobre índios, portugueses, negros, alemães e italianos no Rio Grande do Sul In: ZARUR, George. "Etnia y Nación en América Latina, Washington, Organização dos Estados Americanos, 1996, vol.2.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de . Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro Rio de Janeiro, Edit. Nova Fronteira, 1991.
- PAIXÃO CÔRTEZ, João Carlos. Folias do Divino. Porto Alegre, Edit. PROLETRA, 1983.
- PESAVENTO, Sandra J. A construção da diferença: cidadania e exclusão. Texto s/ referência.
- _____. Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995, pp. 9-27.
- _____. Lugares malditos: a cidade do "outro" no sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao XX). Texto s/ referência.

- _____. O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o Imaginário Social Texto s/ referência.
- RAGO, Margareth. Prazer e Perdição: a representação da cidade nos anos vinte In: Revista Brasileira de História, São Paulo, vol. 7, n. 13, Set. 86/Fev. 87, pp. 77-102.
- RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa (tomo I e II), Campinas, Edit. Papyrus, 1994 e 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. O canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia 2^a ed., São Paulo, Edit. Brasiliense, 1985.
- _____. Paródia, paráfrase & cia 2^a ed., São Paulo, Edit. Ática, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. 11^a ed., São Paulo, Edit. Brasiliense, 1994.
- SARLO, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930 Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Uma reflexão sobre o gênero biográfico: A trajetória do militante socialista Antônio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945) Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História/UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- SEFFNER, Fernando. (Org.) Presença negra no Rio Grande do Sul Cadernos Porto & Vírgula, n. 11, Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1995.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; e, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. Tempos de Capanema. São Paulo, Edit. Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio In: "História da vida privada no Brasil", (Coord. Geral Fernando Novais; Organiz. do volume Nicolau Sevcenko), vol. 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio -, 1^a reimpr., São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1998.
- SIRINELLI, Jean-François e RIOUX, Jean-Pierre. Poor une Histoire Culturelle Paris, Editions du Seuil, 1997.
- SOLLER, Maria Angélica; e, MATOS, Maria Izilda S. (organiz.) A cidade em debate. São Paulo, Edit. Olho d'Água, 1999.
- _____. O Imaginário em debate. São Paulo, Edit. Olho d'Água, 1998.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo In: Revista de Sociologia / UFPR, n. 9, 1997, pp. 57-74.
- WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: A "literatura" medieval. São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1993.

_____. Introdução à poesia oral. São Paulo, Edit. HUCITEC, 1997.

_____. Introdução à Poesia Oral. In: Estudos; Lingüísticos e Literários, n. 7, out. 1988, Salvador, Edit. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1988.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA I

Lupicínio Rodrigues

CAMPOS, Augusto de. Lupicínio esquecido ? ; Dados para uma discografia de Lupicínio Rodrigues; Miniantologia de Lupicínio Rodrigues In: "Balanço da Bossa - Antologia crítica da moderna música popular brasileira", 5ª ed., São Paulo, Edit. Perspectiva, 1993, pp. 219-49.

CHAVES, Hamilton. Série de reportagens enfocando a biografia de Lupicínio Rodrigues, In: Revista do Globo, Porto Alegre, n. 564, 12/07/1952, pp. 29-33 e p. 73-4; n.565, 26/07/1952, pp. 52-55; n.566, 09/08/1952, pp. 59-63 e 79.

DIAS, Rosa Maria. As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo Rio de Janeiro, Edit. Leviatã, 1994.

GONZALEZ, Demosthenes. Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues - crônicas. Porto Alegre, Edit. Sulina, 1986.

GOULART, Mário. Lupicínio Rodrigues. Coleção Esses Gaúchos, 5ª ed., Porto Alegre, Tchê ! Comunicações, 1984.

Lupicínio Rodrigues - História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores -, São Paulo, Abril Cultural, 1982.

Lupicínio Rodrigues - Nova História da Música Popular Brasileira 2ª ed., São Paulo, Abril Cultural, 1976.

Lupicínio Rodrigues - Lp Riocell (Encarte que acompanha o Lp; texto de Demosthenes Gonzalez), Porto Alegre, s/ data.

CARDOSO JR. Abel . Lupicínio Rodrigues - Revivendo (Encartes que acompanham cada um dos 4 Cds lançados em conjunto), Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda, Curitiba/PR, 1995.

- MATOS, Maria Izilda S. de e FARIA, Fernando A . Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações Rio de Janeiro, Edit. Bertrand Brasil, 1996.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História/UFRGS, em Agosto de 1995.
- RODRIGUES, Lupicínio. Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas Porto Alegre, Edit. L&PM, 1995. (crônicas originalmente publicadas aos Sábados do ano de 1963, no jornal *Última hora*, na coluna assinada pelo compositor, intitulada "Roteiro de um Boêmio").
- SOUZA, Tárík de .Lupicínio Rodrigues, o passionário genial In: "O Som nosso de cada dia" Porto Alegre, Edit. L&PM, 1983, pp. 35-9 (Fascículo História da MPB - Editora Abril, 1982).

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA II

Crônicas, memórias e biografias

- AGUIAR, Jorge. Nada além: a vida de Orlando Silva. São Paulo, Edit. Globo, 1995. Antônio Maria. Pernoite (crônicas) (Coord. Do Projeto por Hermínio Bello de Carvalho; seleção de textos por Leonardo Castilho e Sônia Mota), Rio de Janeiro, Edit. Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. Radamés Gnattali; o eterno experimentador. Rio de Janeiro, Edit. FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Divisão de Música Popular, 1984.
- BORBA, Mauro. Prezados ouvintes - histórias do rádio e do Pop Rock Porto Alegre, Edit. Artes e Ofícios, 2001.
- BRAGA, Kenny. Plauto Cruz. Coleção Lua Branca, Porto Alegre, Edit. Redactor, 1985.
- _____. Tulio Piva Coleção Lua Branca, Porto Alegre, Edit. Redactor, 1985.
- CABRAL, Sérgio. No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB Rio de Janeiro, Edit. Francisco Alves, 1990.
- CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. Rio de Janeiro, Edit. 34, 1995.

- _____. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo, Edit. 34, 1997.
- CASTRO, Ruy. A onda que se ergueu no mar. São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 2001.
- _____. Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1990.
- _____. O anjo pornográfico: a vida de Néelson Rodrigues. São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1992.
- CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo, Edit. 34, 2001.
- DILLENBURG, Sérgio Roberto. Os anos dourados do rádio em Porto Alegre Porto Alegre, Estante de Literatura/ ARI CORAG, 1990.
- DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. 3^a ed., Rio de Janeiro, Edit. Record, Rosa dos Tempos, 1999.
- ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro, Edit. Jorge Zahar, 1995.
- FAOUR, Rodrigo. Cauby Peixoto: 50 anos da voz e do mito. Rio de Janeiro, Edit. Record, 2001.
- FONSECA, Heber. Caetano, esse cara Rio de Janeiro, Edit. Revan, 1993.
- GAY, Peter. Mozart Coleção Breves Biografias, Rio de Janeiro, Edit. Objetiva, 1999.
- GIRON, Luís Antônio. Mario Reis: o fino do samba. São Paulo, Edit. 34, 2001.
- GOMES, Celso Henrique Sousa. Formação e atuação de músicos de rua de Porto Alegre: Um estudo a partir dos relatos de vida. Dissertação de Mestrado apresentada ao CPG em Música / UFRGS, defendida em Novembro de 1998.
- GONZALEZ, Demosthenes . O ofício de viver: algumas memórias (autobiográfico) Porto Alegre, 1985. (versão do autor)
- GUERRA, Guido. Vicente Celestino: O hóspede das tempestades. Rio de Janeiro, Edit. Record, 1994.
- MELLO, Zuza Homem de . João Gilberto. São Paulo, Edit. Publifolha, 2001.
- MOTTA, Nelson. Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro, Edit. Objetiva, 2000.
- RANGEL, Lúcio. Sambistas e chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo, Edit. Francisco Alves, 1962.

RODRIGUES, Néelson. A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é... Néelson Rodrigues; seleção de Ruy Castro, São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1993.

_____. A vida como ela é - : O homem fiel e outros contos. Néelson Rodrigues; seleção de Ruy Castro, São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1992.

_____. O melhor do romance, contos e crônicas (seleção e apresent. Ruy Castro; doação da Folha de São Paulo) São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1993.

SCLIAR, Moacyr. Maurício: a trajetória, o cenário histórico, a dimensão humana de um pioneiro na comunicação do Brasil Porto Alegre, Edit. Sulina, 1991.

SILVA, Alberto Ribeiro da. Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78) Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Mestrado da UFF, defendida em 1993.

UCHA, Danilo. Jessé Silva. Época de Ouro. Porto Alegre, Edit. Palomas, 1988.

VEDANA, Hardy. Octavio Dutra na história da música de Porto Alegre Porto Alegre, Edit. PROLETRA, 2000.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA III

Música

ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira Belo Horizonte / Rio de Janeiro, Edit. Villa Rica, 1991.

_____. O banquete. São Paulo, Edit. Duas Cidades, 1977.

_____. Pequena história da música 9^a ed., São Paulo, Livraria Martins Edit., 1980.

AUGRAS, Monique. O Brail do samba-enredo Rio de Janeiro, Edit. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AVANCINI, Elsa Gonçalves. O Canto Orfeônico Escolar e a Formação da Identidade Nacional no Brasil (1937-1961) Tese de Doutorado apresentada ao PPG em História / UFRGS, em Dezembro de 2000.

BANGEL, Tasso. O estilo gaúcho na música brasileira. Porto Alegre, Edit. Movimento, 1989.

- BENJAMIN, Walter. O fetichismo na música e a regressão da audição In: Coleção Os Pensadores, vol. XLVIII, São Paulo, Edit. Abril Cultural, 1975, pp. 173-99.
- CALDAS, Waldenyr. Luz Neon: canção e cultura na cidade São Paulo, Edit. Studio Nobel: SESC, 1995. (Coleção cidade aberta).
- CARRETERO, Andrés M. Tango, testigo social 1ª ed., Buenos Aires, Edit. Continente, 1999.
- CARVALHO, Hermínio Bello de . A nova poética da música popular brasileira In; Revista Cultura, n1, Jan a Março de 1971, Public.Oficial do MEC, Rio de Janeiro, pp.67-73.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30 Tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1988.
- _____. Música e História In: Revista de História, USP, n. 119, Julho-Dez., 1985-1988, pp. 69-89.
- _____. Música e Interdisciplinaridade - algumas interpretações. In: Anais do XVI Simpósio da ANPUH - Rio de Janeiro, 22 a 26 de Julho de 1991, "História em debate: Problemas, Temas e Perspectivas, ANPUH: 30 anos, São Paulo, CNPq, InFour, 1991, pp.151-89.
- _____. Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo Bauru/SP, EDUSC, 1998.
- DUARTE, Colmar. Califórnia da canção nativa: marco de mudanças na capital gaúcha. Porto Alegre, Edit. Movimento, 2001.
- FEHÉR, F. Música y racionalidad In: HELLER, Ágnes , e FEHÉR, Ferenc "Políticas de la postmodernidad: ensayos de crítica cultural, Barcelona, Ed. Península, 1994, pp. 101-46.
- FERRER, Horacio. El tango: su historia y evolución. 1ª ed., Buenos Aires, Ed. Continente, 1999.
- GARCIA, Tânia da Costa. A canção popular e as representações de nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmem Miranda. In: História - Questões e Debates, Ano 16, n. 31, Julho a Dezembro de 1999, Curitiba/PR, Editora da UFPR, pp. 67-94.
- HANSLICK, Eduard. Do belo musical: uma contribuição para a revisão estética musical 2ª ed., Campinas, Edit. da UNICAMP, 1992.
- HOBSBAWM, Eric J. História social do jazz. Rio de Janeiro, Edit. Paz e Terra, 1990.

- KERBER, Alessander. O que é que a bahiana tem? Representações da Nação Brasileira nas Canções Interpretadas por Carmen Miranda na Década de 30. Dissertação de Mestrado / PPG em História / UNISINOS, defendida em 2002.
- KERMAN, Joseph. Musicologia São Paulo, Edit. Martins Fontes, 1987.
- KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. 3^a ed., Porto Alegre, Edit. Movimento, 1990.
- _____. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira 2^a ed., Porto Alegre, Edit. Movimento, Brasília, Edit. INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio - A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas,/SP, Edit. da UNICAMP, 1995.
- LUCAS, Maria Elizabeth . Classe dominante e cultural musical no RS: do amadorismo à profissionalização In: "RS: cultura e ideologia " (Org. DACANAL, Jose H.).Porto Alegre, Edit. Mercado Aberto, 1980, pp. 150-67.
- _____. Música popular, à porta ou aporta na academia? In: Em Pauta (Revista do Curso de Pós-Graduação em Música / UFRGS), Porto Alegre, v. 4, n. 6, dez., 1992.
- MANN, Henrique. A Música Popular Brasileira em Debate Porto Alegre, Edit. Alcance, 1991.
- MATOS, Cláudia Neiva de . Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio Rio de Janeiro, Edit. Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade iluminada: olhares sobre a cidade à noite destacando o território de Copacabana. In: História - Questões e Debates, Ano 16, n. 30, Janeiro a Junho de 1999, Curitiba/PR, Editora da UFPR, pp.147-66.
- _____. Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro, Edit. Bertrand Brasil, 1997.
- _____. História e música: pensando a cidade como territórios de Adoniran Barbosa. História - Questões e Debates, Ano 16, n. 31, Julho a Dezembro de 1999, Curitiba/PR, Editora da UFPR, pp.31-48.
- MESQUITA, Zilé . A pauta musical da fronteira: um convite à geografia cultural s/referência.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 20, n.39, 2000, pp.203-21.

- MORIN, Edgar. Não se conhece a canção In: MOLES, Abraham et ali "Linguagem da Cultura de Massas: Televisão e Canção", Petrópolis, Edit.Vozes, 1973, pp.143-56.
- NAPOLITANO, Marcos. História & música - história cultural da música popular Belo Horizonte, Edit. Autêntica, 2002.
- _____. O conceito de "MPB" nos anos 60. In: História - Questões e Debates, Ano 16, n. 31, Julho a Dezembro de 1999, Curitiba/PR, Editora da UFPR, pp.11-30.
- _____. Pretexto, texto e contexto na análise da canção In: SILVA, Francisco C. T. (Org.) "História e Imagem" Rio de Janeiro, Programa de História Social / UFRJ, 1998, pp. 199-206.
- _____. (Marcos Francisco Napolitano De Eugênio) "Seguindo a canção": Engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969) Tese de Doutorado apresentada ao Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em Novembro de 1998.
- _____. Tradição e modernidade: João Gilberto e a revolução musical brasileira. In: História - Questões e Debates, Ano 16, n. 31, Julho a Dezembro de 1999, Curitiba/PR, Editora da UFPR, pp. 145-51.
- _____. e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira In: Revista Brasileira de História, São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 20, n.39, 2000, pp.167-89.
- NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul: modernismo e música popular Rio de Janeiro, Edit. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NEPOMUCENO, Rosa. Música caipira: roça ao rodeio. São Paulo, Edit. 34, 1999.
- OLIVEN, Ruben George. A malandragem na música popular brasileira ; este texto constitui o 3º capítulo do livro "Violência e Cultura no Brasil"/ Edit. Vozes, do mesmo autor, e também foi apresentado no Grupo de Trabalho "Sociologia da Cultura Brasileira" no VI Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Grad. e Pesquisa em Ciências Sociais, em Outubro de 1982, em Nova Friburgo.)
- _____. Expressões públicas de sentimentos privados: O homem canta a mulher na música popular brasileira In: Revista Linguagens - Regional Sul, Associação Brasileira de Semiótica, n. 4, Porto Alegre, 1991, pp. 67-75.
- PEREIRA, Avelino Romero. A Música e a República: O Hino Nacional Brasileiro - História e Historiografia. In: Anais do XVI Simpósio da ANPUH - Rio de Janeiro, 22 a 26 de Julho de 1991, "História em debate: Problemas, Temas e Perspectivas, ANPUH: 30 anos, São Paulo, CNPq, InFour, 1991, pp.191-99.

- _____. Por uma história social da música. Trabalho apresentado no XVII Simpósio Nacional da ANPUH, São Paulo, Julho de 1992.
- RAYNOR, Henry. História social da música; da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro, Edit. Guanabara, 1986.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933 Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTA CRUZ, Maria Áurea. A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro, Edit. Rosa dos Tempos, 1992.
- SANTAELLA, Lúcia. Convergências: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo, Edit. Nobel, 1986.
- _____ et al. (Org. Lia Tomás). De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade. São Paulo, EDUC Edit., 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de . Música popular e moderna poesia brasileira Petrópolis, Edit. Vozes, 1986.
- SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante São Paulo, Edit. Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2^a ed., Rio de Janeiro, Edit. Mauad, 1998.
- SQUEFF, Enio , e WISNIK, José Miguel. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música 2^a ed., São Paulo, Edit. Brasiliense, 1983.
- STEFANI, Gino. Para entender a música. Rio de Janeiro, Edit. Globo, 1987.
- TATIT, Luiz. Critérios tipológicos para a canção popular brasileira. In: ABRALIN. Boletim da Associação Brasileira de Linguística, n. 10, Janeiro de 1990, pp.147-52.
- _____ . Musicando a semiótica: ensaios São Paulo, Edit. Annablume, 1997.
- _____ . O cancionista. São Paulo, Edit. da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____ . Semiótica da canção 2^a ed., São Paulo, Edit. Escuta, (Plethos), 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. A música popular no romance brasileiro. Vol.1, século XVIII-século XIX, Belo Horizonte, Edit. Oficina de Livros, 1992.
- _____ . Música popular: do gramofone ao rádio e Tv São Paulo, Edit. Ática, 1981.
- _____ . Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto. Petrópolis/RJ, Edit. Vozes, 1974.

- TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo, Edit. Annablume, 1999.
- VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta Rio de Janeiro, Ed. Do Graal, 1977.
- VEDANA, Hardy. Jazz em Porto Alegre Porto Alegre, L&PM, 1987.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba 2^a ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.
- WEBER, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. São Paulo, Edit. da Universidade de São Paulo, 1995.
- WISNIK, José Miguel. O som e o sentido São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1989.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes São Paulo, SESC, 2000.
- A Música de Porto Alegre (Projeto): "As Origens", "O Choro", "Erudito I"; Encartes que acompanham os Cds lançados no mesmo projeto; Coordenação de Música / SMC , Fundo Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural (FUMPAHC) / Porto Alegre, s/ ano.
- ANDRADE, Mário. Dicionário Musical Brasileiro Belo Horizonte, Edit. Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP: Edit. da USP, 1989. (Coleção reconquista do brasil).
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950). Coleção Documentos Brasileiros, Rio de Janeiro, Edit. Livraria José Olympio, 1956.
- BENARÓS, León. (edição de). Cancionero Popular Argentino Biblioteca de la Cultura Argentina, Buenos Aires, 1999.
- Dicionário de Música Rio de Janeiro, Zahar Edit., 1985.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica 3^a ed., São Paulo, Art Editora: Publifolha, 2000.

FARIA, Arthur de. Um Século de Música Porto Alegre, Projeto e Coordenação Geral: Branco Produções, CEEE, Lei de Incentivo à Cultura/ Estado do RS, Governo do RS: Secret. de Energia, Minas e Comunicações e Secret. de Estado da Cultura, 2001.

GOBELLO, José (edição de) Letras de tangos: selección (1897-1981) Biblioteca de la Cultura Argentina, Buenos Aires, Edit. Nuevo Siglo, 1997.

MANN, Henrique. CEEE / Som do Sul. (30 fascículos envolvendo personalidades e a música do RS), Porto Alegre, Edit. Alcance, 2002 (public. não comercializada).

MARIZ, Vasco. Dicionário Biográfico Musical 3^a ed., Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Villa Rica Edit., 1991.

_____. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira, 1981.

SEVERIANO, Jairo, e MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957 e vol. 2: 1958-1985, São Paulo, Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical).

SOUZA, Tárík de e outros. Brasil Musical / Muzical Brazil Rio de Janeiro, Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira. Vol. I e II, São Paulo, Edit. Martins, 1964.

FONTES PESQUISADAS

1. Fontes escritas: imprensa e outros informativos

- Agenda / SMEC / Divisão de Cultural, Ano II - Abril/1987, n. 21;
- Acorde - Informativo do Sindicato dos Músicos Profissionais do RS, Porto Alegre, Novembro/2001;
- Jornal "A Manhã", Rio de Janeiro /RJ;
- Jornal "A Notícia", Rio de Janeiro/RJ;
- Jornal "Correio da Manhã", Rio de Janeiro/RJ.
- Jornal "Correio do Povo", Porto Alegre /RS;
- "Jornal da Noite", Porto Alegre/RS;
- "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro/RJ;
- "Jornal do Comércio", Porto Alegre/RS;
- Jornal "Diário de Notícias", Porto Alegre/RS;
- Jornal "Diário de São Paulo", São Paulo/SP;
- Jornal "Folha da Tarde", Porto Alegre/RS;
- Jornal "Notícias Populares", São Paulo/SP;
- Jornal "O Dia", Rio de Janeiro/RJ;
- Jornal "O Globo", Rio de Janeiro/RJ,
- Jornal "O Povo", Ceará;
- Jornal "Tribuna da Imprensa", Rio de Janeiro/RJ;
- Jornal "Última Hora", Porto Alegre/RS;
- Jornal "Zero Hora", Porto Alegre /RS;
- Jornal "Folha de São Paulo", São Paulo /SP;
- "O Jornal", Rio de Janeiro /RJ;
- "Jornal da Universidade/UFRGS", informativo, Porto Alegre/RS;
- "Nosso Bairro", Ano II, n.3, Outubro de 1996, (informativo dos bairros Santana, Azenha, Santa Cecília e Cidade Baixa), Porto Alegre/RS;
- "Porto Alegre Terra-Gente", informativo da EPATUR, Porto Alegre/RS, Ano I, n. 6, Nov./Dez 1978, p.7;
- "Revista do Globo", Porto Alegre/RS;
- Revista "Isto é/Senhor";

- Revista "Nosso Século", Abril Cultural;
- Revista "O Cruzeiro", Rio de Janeiro/RJ;
- Revista "Veja";
- "UH Revista", Rio de Janeiro/RJ;
- "ZH Praia de Belas", Porto Alegre / RS, 25/09/1992, Ano I, n.44, pp. 2 e 3 ; e, 02/10/1992 (informativo de bairro);

2. Fontes escritas: catálogos e outros documentos

- Bibliografia da Música Brasileira 1977-1984 (Catálogo) , São Paulo, USP / ECA / Serviço de Biblioteca e Documentação/ Centro Cultural São Paulo- Divisão de pesquisas, 1988;
- Boletim da SBACEM, edições envolvendo as décadas de 50, 60 e 70;
- Catálogo Geral Collector's, Teresópolis / RJ, Collector's Editora Ltda, s/ data, (edição p/ colecionadores; descreve o acervo gravado nesta empresa, destinado a comercialização, que apresenta de gravações de época, especialmente décadas de 30, 40 e 50, entre faixas de músicas e programas de rádio e auditório);
- LAMAS, Dulce Martins. Música popular gravada na segunda década do século: acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997. (Catálogo);
- Partituras das composições de autoria de Lupicínio Rodrigues, criação única ou em parceria, em torno de 75 peças musicais, reproduzidas pelos Editores Irmãos Vitale, envolvendo arranjos p/conjuntos e orquestras ou solos individuais de acordeon ou piano; são identificadas da capa que contém diversas informações, como a referência ao disco em que foi gravada, a autoria, o título e suas variações, a foto e o nome do intérprete, especialmente cantores, que se apresentavam com tal música; localizadas junto a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional / RJ, e também na Sala Mozart Araújo / Centro Cultural Banco do Brasil / RJ;
- Programas de espetáculos e apresentações contendo a relação de músicas apresentadas (repertório);
- SANTOS, Alcino e Outros. Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964 , Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982, 5 volumes ("Catálogo Funarte");

3. Fontes sonoras: discografia

- Cd "A Música de Porto Alegre - As Origens"; remasterização de discos 78 rpm da Casa *A Elétrica*, Sony Music / PMPA; s/ ano, 107.333;
- Cd "A Música de Porto Alegre - Música Erudita - vol. 1"; Sony Music / PMPA; s/ ano, 107.551;
- Cd "A Música de Porto Alegre - O Choro"; Sony Music / PMPA; s/ ano, PA 014;
- Cd "Adoniran Barbosa" Série Raízes do Samba, EMI, 1999, 522790 2;
- Cd "As Eternas Cantoras do Rádio", Cid Digital Laser, 1991, CD 30/2;
- Cd "Almôndegas", Warner Music, 1994, 996608-2;
- Cd "Brasil em Cy - Quarteto em Cy", Grav. CID, 1996, CD 00220-2;
- Cd "Barbosa Lessa - 50 anos de música"; PMPA / CEEE/ Gov.do RS, Distrib. Barulhinho; 2001, BP 21665;
- Cd "Catulo da Paixão Cearense nas vozes de Vicente Celestino e Paulo Tapajós", Revivendo, s/ ano, RVCD-069 ADD;
- Cd "Chega de Saudade - The Best of Bossa Nova", EMI-Odeon, 1990, n.827605 2;
- Cd "Choros que marcaram época", Inter Records / Eldorado Distrib., s/ ano, R 3004;
- Cd "Clube do Choro de Porto Alegre", FUMPROARTE/ PMPA, Porto Alegre, 1998; CCPOA 001;
- Cd "Darcy Alves - Um olhar para a musicalidade", Áudio & Versos, CDV 001, s/ ano;
- Cd "18 Sucessos de Cesar Passarinho", ACIT, s/ ano, M74030890;
- Cd "Elis Regina - Minha História", remasterizado do original, Polygram, s/ ano, M 510461-2;
- Cd "Francisco Alves - Canta Brasil", remasterizado, Revivendo / Cedar, s/ ano, RVCD-100 ADD;
- Cd "Gildo de Freitas" Série 1+1/2 LPs, remasterizados do original, Phonodisc/ Warner Music, s/ ano, C063011435-2;
- Cd "Gosto que me enrosco - Mário Reis e Luiz Barbosa", RCA/EMI/ Revivendo, s/ ano, CD-036 AAD;
- Cd "Grandes Encontros - Vol. V: Ataulpho Alves e Suas Pastoras e Ciro Monteiro", Inter Records / Eldorado Distr., S/ ano, n. 21002;

- Cd "Heitor Villa-Lobos - Os Choros de Câmara", Discos Kuarup, n. 34.444/0001-62 MKCD-002;
- Cd "Inezita Barroso" Série Dois Cds/ Bis Sertanejo, EMI /Copacabana, s/ ano, n. 528004 2;
- Cd "Jair Rodrigues" Série Milenium, Mercury Discos/ Universal Music, 1999, n. 546 092-2;
- Cd "Joanna canta Lupicínio", Grav. RCA / BMG, 1994, 7432123774-2;
- Cd "João voz e violão", João Gilberto, Universal Music/Mercury, 1999, n. 73145467132;
- Cd "Juntos Francisco Petrônio / Sílvio Caldas", Grav. Continental, s/ano, n. 1-07-800-026;
- Cd "Lourdes Rodrigues - Dona Divergência", SMC / PMPA, Porto Alegre, 1999, PMPA 0022;
- Cd "Lupicínio Rodrigues canta Lupicínio Rodrigues", Sonopress/ Banco A . J. Renner, Porto Alegre, LR 0001;
- Cd "Lupicínio Rodrigues - Dor de Cotovelo", Grav. Continental, 1994, 179033-2;
- Cd "Lupinstrumental" / Homenagem SESC, Sonopress, 1996, SESCOCD 01;
- Cd "Meus Momentos - Paulo Diniz" vol. 2, EMI, s/ ano, 833125 2;
- Cd "MPB Compositores - Ary Barroso", RGE Discos / Editora Globo, parte integrante do fascículo n. 5 da Coleção MPB Compositores, 1997, 342.9006 ABEM;
- Cd "MPB Compositores - Lupicínio Rodrigues", RGE Discos / Editora Globo, parte integrante do fascículo n. 23 da Coleção MPB Compositores, 1997, 342.9024 ABEM;
- Cd "MPB Compositores - Noel Rosa", RGE Discos / Editora Globo, parte integrante do fascículo n. 3 da Coleção MPB Compositores, 1997, 342.9006 ABEM;
- Cd "Naura Elisa - quem é você?!", Sonopress / Fumproarte / PMPA, 2001, 3004-9;
- Cd "Nora Ney - Jorge Goulart", Sonopress / Inter Records / Eldorado Distrib.; s/ ano, R 21006;
- Cd "Orlando Silva" Série: Acervo Especial, RCA / BMG Ariola, 1993, V 100.025 74321178272;
- Cd "Porto Alegre é demais - Música sobre a cidade de Porto Alegre", CD+ / Companhia Zaffari, s/ ano, s/ referência;

- Cd "Radamés" : conjunto de 3 cds - "Orquestra Grande Orquestra", "Solo Câmara Concerto: O Popular e o Erudito" e "Hoje Sempre" - , Microservice / Opus 1 Eventos / Governo do Estado do RS/ CEEE, 1998: GNATT 001, GNATT 002 e GNATT 003;
- Cd "Série Inesquecível - Grandes Compositores - Ary Barroso", RGE Discos, 1990, 342.6061;
- Cd "Tango - Alma de Bohemio", Revivendo / Again / Sonopress; s/ ano, LBACD-010;
- Cd "Teixeirinha" vol. 1, Série Raízes dos Pampas, EMI/ Copacabana, s/ ano, n. 498943 2;
- Cd "Vicente Celestino" Revivendo, s/ ano, RVCD-007 ADD;
- Cd "Vitor Ramil Ramilonga - A Estética do Frio", Satolep, s/ ano, 108.653;
- Cd "Wilson Paim canta Lupi", USA Discos, 1997, 459 409;
- Cd "Zilah Machado - Passageira da nave dos sonhos", SMC/PMPA, Porto Alegre, 2000, PMPA 0031;
- Compacto duplo "Lupicínio Rodrigues na interpretação de Caetano Veloso, Elis Regina, Gal Costa e Gilberto Gil" ; 4 faixas, Gravadora Philips, n. disco 6245 040;
- Compacto duplo "Sol do Amanhã", contendo 4 faixas gravadas pelo cantor Guilherme Braga, Gravadora Chantecler, Lançamento provável em Outubro de 1962, C-33-547;
- Compacto simples "Hino do Grêmio", Gravadora CID, CS-CID 5611, lançado em 1975;
- Fita cassete "Demonsthenes Gonzalez Sucessos", JRC Gravações, obs.: reuniu gravações originais feitas entre as décadas de 60 e 70; não traz a identificação das matrizes, ou outras informações;
- Lp "A vida é um samba", gravado por Noite Ilustrada, Gravadora Phonodisc, lançado em 1987, disco n. 0.34.405.428;
- Lp "Alcides Gonçalves" Série Destaque n. 7, faixas gravadas por Alcides Gonçalves de composições próprias, Gravadora Continental, Lançamento: 1977, Disco n. 1.19-405-031;
- Lp "Alerta", gravado por Silvio Aleixo, Gravadora CBS, lançado em 1975, n. 137900;
- Lp "Almôndegas", gravado pelo grupo Os Almôndegas, lançado em 1975, 1-01-404-101;

- Lp "Antologia do Samba-Canção", gravado pelo Quarteto em Cy, Gravadora Philips, lançado em 1975, n. 6349133;
- Lp "Berê com Lupi por aí...", gravado por Berê, Gravadora RGE, lançado em 1992, n. 303.6266; (não comercializado);
- Lp "Bom para ouvir e dançar", Lucas e Sua Orquestra, s/ ano; gravado pela Rádio (?); n. 0080-GV;
- Lp "Brasil Romântico", gravado por Verônica Sabino, Gravadora Columbia, lançado em 1991, n. 28.3003;
- Lp "Brasil Samba Canção" , gravado por Tito Madi e Doris Monteiro, Gravadora Columbia, lançado em 1991, n. 283.008;
- Lp "Brasil Sertanejo", gravado por Diego e Thiago, Gravadora Columbia, lançado em 1991, n. 283013;
- Lp "Carmen Costa" , gravado por Carmen Costa, Gravadora Continental, lançado em 1980, disco n. 1. 01. 404. 215;
- Lp "Ciclo", gravado por Maria Bethania, Gravadora Philips, lançado em 1983, n. 814855;
- Lp "Cigarra", gravado por Simone, Gravadora EMI-Odeon, lançado em 1978, matriz 31 C 064, disco 421089 D;
- Lp "50 anos de humor legal", gravado por Zé Fidélis, Gravadora Chantecler, lançado em 1981, n. 2.26.411.080;
- Lp "COOMPOR Canta Lupi", gravado por vários intérpretes, Grav. Estúdio ISAEC / RCA, lançado em 1989, API4416;
- Lp "Dê uma canja", Projeto Radamés Gnattali, vários compositores e intérpretes, FUNARTE, s/ ano, PRG - 86002;
- Lp "Dor de Cotovelo", gravado por Lupicínio Rodrigues, Gravadora Phonodisc, lançado em 1983 (a edição anterior em 1978), disco n. 034.405.118;
- Lp "Elis", gravado por Elis Regina, Gravadora Philips, lançado em 1974, n. 6349121;
- Lp "Enguiço", gravado por Adriana Calcanhoto, Discos CBS, lançado em 1990, registros: 177.237 1 -464136 XSB - 3679;
- Lp "Francisco Egydio interpreta Lupicínio Rodrigues", gravado por Francisco Egydio, Gravadora EMI-Odeon / Selo Imperial, lançado em 1961, SIMP - 30.253;
- Lp "Francisco Egydio vive os sucessos de Lupicínio Rodrigues, Gravadora Odeon, s/ ano, MOFB 3263;

- Lp "Homenagem à Lupicínio Rodrigues", vários intérpretes nas faixas apresentadas, Gravadora Som Livre, 1979, Lp 403.6169;
- Lp "Índia", gravado por Gal Costa, Gravadora Philips, lançado em 1973, n. 6349.077;
- Lp "Jamelão 'O Sucesso' ", gravado por Jamelão, Gravadora Musi Color, lançado em 1968, LPK-20.153;
- Lp "Lupiciniana Zilah", Gravadora Discoteca, s/ ano, Lp 45127;
- Lp "Lupicínio Rodrigues", gravações de matrizes originais interpretadas por Lupicínio Rodrigues, Gravadora Copacabana, lançado em 1974, disco n. COELP - 40530;
- Lp "Lupicínio Rodrigues", vários intérpretes das músicas do compositor, inclusive ele; Gravadora EMI, 1989, Lp 064 793580 1 ;
- Lp "Lupicínio na voz de Rubens Santos", grav. por Rubens Santos, Gravadora CSB, lançado em 1980, n. 7.99.404.228;
- Lp "Lupicínio Rodrigues na voz de Rubens Santos" vol. 2, gravado por Rubens Santos, Grav. Discoteca Prod., s/ ano, 992 124-1;
- Lp "Mel", gravado por Maria Bethania, Gravadora Philips, lançado em 1979; n. 6349433;
- Lp "Na fossa", gravado por Valeska, com particip. de Moacir Silva e Ribamar, Gravadora Som Ind. Com. , lançado em 1974, SOLP 40461;
- Lp "Nélson de todos os tempos", gravado por Nélson Gonçalves, Gravadora RCA, lançado em 1975, n. 110.006;
- Lp "Nova História da Música Popular Brasileira / Lupicínio Rodrigues, gravado por vários intérpretes, Abril Cultural, lançado em 1976, HMPB-05;
- Lp "Nova História da Música Popular Brasileira / Wilson Batista, gravado por vários intérpretes, Abril Cultural, lançado em 1978, HMPB-34;
- Lp "Nua e Crua", gravado por Isaura Garcia, Gravadora EMI-Odeon, lançado em 1976, n. 283.008;
- Lp "O melhor da fossa", gravado por Valeska, Gravadora Copacabana Record, lançado em 1974, COLP 11948 A ;
- Lp " Os Gaudérios", gravado pelo grupo "Os Gaudérios", Gravadora RGE, lançado em 1990, n.308.6241;

- Lp "Os grandes sucessos de Waldir Azevedo", instrumental de diversos compositores por Waldir Azevedo, Gravadora EMI-Odeon, lançado em 1968, n. 034 422401;
- Lp "Porto Alegre 84, vários compositores e intérpretes, Grav. GOG / Estudios EGER, gravado em Ago/Set. 1984;
- Lp "Quando os maestros se encontram com Angela Maria", (maestros: Gabriel Migliori, Gustavo de Carvalho - "Guaraná", Léo Peracchi, Lindolpho Gaya, Lyrio Panicalli, Renato de Oliveira, Severino Araújo e Sylvio Mazzuca); Gravadora Copacabana, s/ ano, CLP 11004;
- Lp "Recantando Mágoas - Lupi, a Dor e Eu - Jamelão", Gravadora Continental, 1987, Lp 1.07. 405. 358;
- Lp "Roda de Samba" vol. 3, vários compositores e intérpretes, Gravadora Fontana, disco n. 6470613;
- Lp "Romântico demais - Jamelão", gravado por Jamelão, Gravadora Continental, 1991, n. 1.07.405.479;
- Lp "Roteiro de um Boêmio", gravado por Lupicínio Rodrigues, acompanhado de Simonetti e Orquestra, Gravadora Copacabana, CLP 3014-B;
- Lp "Som Brasil Bonito / Itapema Fm, gravado por vários intérpretes, Gravadora Som Livre, lançado em 1984, n. 407.6016;
- Lp "Trovador Tropical", gravado por Luiz Alberto del Paraná c/ Andres e Sua Orquestra, Gravadora Columbia, s/ ano, LPCB 42038;
- Lp "Vida Nova" (Novela da Rede Globo); vários autores e intérpretes, Gravadora Som Livre, 1988;
- Lp Duplo "Lupi"(Lupicínio Rodrigues / Roteiro de um Boemio), gravado por vários intérpretes, Gravadora EMI-Odeon, Produzido pela RIOCELL, s/ ano, LR-001 ;
- Lp Duplo "Música Popular do R.G.S.", vários compositores e intérpretes, produzido pela RIOCELL, LP 05 223;

4. Fontes sonoras: registro dos depoimentos em fitas cassetes

- Adelaide Dias (ex-proprietária do Adelaid's Bar) e Euclides Guedes Jr. (advogado aposentado e marido de Adelaide); registrado em 06/09/2001;
- Alberto André, jornalista, registrado em 03/08/2001;
- Ari Rego, apresentados de programa de rádio, registrado em 05/09/2001;
- Beto Rodrigues, dirigiu o filme "Amigo Lupi", registrado em 30/08/2001;
- Danilo Ucha, jornalista, registrado em 05/09/2001;
- Darcy Alves, violonista, registrado em 07/11/2000;
- Demosthenes Gonzalez, compositor e jornalista, registrado em 23/06/1994;
- Enio Rockenbach, radialista, registrado em 21/08/2001;
- Guilherme Braga, cantor, registrado em 27/09/2001;
- Hardy Vedana, pesquisador e músico, registrado em 25/01/1994;
- Jaime Lubianca, compositor, registrado em 18/01/1994;
- Johnson, cantor, registrado em 20/12/1993;
- Jorge Machado, músico, registrado em 06/01/1994;
- Lourdes Rodrigues, cantora, registrado em 12/07/1994;
- Massaretti, instrumentista e professor de violão, registrado em 03/09/2001;
- Naura Elisa, cantora, registrado em 31/10/2000;
- Paulo Sarmiento, músico amador, registrado em 02/05/1994;
- Pery Souza, compositor, registrado em 06/09/2001;
- Plauto Cruz, flautista, registrado em 07/06/1994;
- Roberto Campos, pesquisador e compositor, registrado em 26/09/2001;
- Rubens Santos, cantor e compositor, registrado em 25/08/1993;
- Zilá Machado, cantora, registrado em 03/12/1993;

4. Fontes audiovisuais e sonoras

- "A Era Vargas", reúne faixas de músicas, discursos e outras falas, reunidas relativas a temática do título, disco que complementa a exposição "O Estadista do Século", realizada em Agosto de 1998, celebrando os 45 anos da morte de Getúlio Vargas; esta 2ª edição foi patrocinada pela Fundação Darcy Ribeiro; (2 Cds)

- "Documentos Sonoros / Nosso Século"; (fita cassete)
- Filme 16 mm, "Amigo Lupi", dirig. Por Beto Rodrigues, contendo o depoimento de diversas pessoas ligadas a Lupicínio Rodrigues (aquisição: Casa de Cinema/ Porto Alegre);
- "Jingles Inesquecíveis - Seleção dos Jingles mais marcantes da história da propaganda brasileira", ESPM (fita cassete);
- "O Rádio no Brasil", material documentário sobre a história do rádio no Brasil, produzido pela BBC, Gravadora Philips/Phonogram, seqüência de 5 discos em formato de Lp; (fita cassete);
- Programa "Crônicas do tempo"/TVE-RS, apresentando um comentário sobre o filme "Amigo Lupi", sob a coordenação de Kátia Suman e as presenças de Néelson Coelho de Castro e Carlos Branco, exibido em 19/08/2002 (vídeo caseiro);
- Programa "Galpão Crioulo"/ RBS: homenagem prestada a Barbosa Lessa, reprisado por ocasião de seu falecimento, em março de 2002 (vídeo caseiro);
- Programa "In Memoriam"/ Projeto Minerva, homenagem a Alcides Gonçalves, produzido por Paulo Tapajós, realização FUNTEVE/Centro Brasileiro Rádio-Educativo Roquete Pinto, apresentado em Janeiro de 1987 (após o falecimento do homenageado); (fita cassete);
- Programa "MPB Especial" / Tv Cultura- SP, exibido originalmente em 08/08/1973, produzido por Fernando Faro, apresentando o depoimento de Lupicínio Rodrigues (vídeo caseiro);
- Programa "Vinte Gaúchos"/ RBS, sobre Lupicínio Rodrigues (vídeo caseiro, a partir da exibição na emissora, quando o compositor foi escolhido uma das vinte personalidades do Rio Grande do Sul representativas do século XX);
- Programas gravados na Rádio Nacional, com referência as músicas de Lupicínio Rodrigues; apresentadores e patrocinadores variados, ao longo das décadas de 40 e 50; localização e seleção a partir da pesquisa da Tese junto ao acervo da Rádio Nacional / RJ (2 fitas cassetes);
- "40 anos da Rádio Nacional", seqüência de dois discos, n. 6349.304 e n. 6349.309; (fita cassete)- Seleção de canções gravadas por Carmen Miranda, na década de 30, fornecida por Alessandro Kerber (fita cassete);

5. Sites consultados / Busca na Internet

<http://fbn-202.bn.br/dicionario/nova.htm> (Dicionário Cravo Albim);

<http://www.zegomes.com> (site do músico Zé Gomes);

www.cifrantiga.hpg.com.br (Cifra antiga);

www.cliquemusic.com (Clique music);

www.collectors.com.br (Collector's);

www.geocities.com/altafidelidade/index.htm (Alta fidelidade);

www.itaucultural.com.br (Itaú Cultural/Discografia);

www.lacador.com.br/biografia

www.musica.ufmg.br/anppom (ANPPOM);

www.musicasantigas.hpg.ig.com.br

www.pucrs/famecos/vozesrad/ (projeto envolvendo personalidades na história do rádio no RS)

www.riogrande.com.br

www.samba-choro.com.br (Agenda Samba-choro);

www.senhorf.com.br/sf 3 vs/rockrs/poa rock/rg 550.htm

www.sombras.com.br (Sombras);

www.thebraziliansound.com ;

Um Poeta no Céu

*Morreu um poeta
Lupicínio foi pro céu
E o lamento do povo
É o seu melhor troféu
Com os olhos cheios de glória
Ele viu o seu último poente.
E no céu canta agora
Como cantava prá gente
Se acaso você chegasse
e batucada não tivesse aí
Manda um recado prá gente
que a gente acompanha daqui*

(samba de Túlio Piva)

