

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE  
LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ARTHUR DE FARIA SILVA**

**LUPICÍNIO - uma biografia musical**

**Porto Alegre**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE  
LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA  
LITERATURA**

**ARTHUR DE FARIA SILVA**

**LUPICÍNIO - uma biografia musical**

Tese de Doutorado em Letras,  
área de Estudos de Literatura,  
apresentada como requisito para a  
obtenção do título de Doutor pelo  
Programa de Pós-graduação em Letras  
da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

**Porto Alegre  
2022**

## CIP - Catalogação na Publicação

SILVA, ARTHUR DE FARIA  
Lupicínio - Uma Biografia Musical / ARTHUR DE FARIA  
SILVA. -- 2022.  
362 f.  
Orientador: Luis Augusto Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Música Popular Brasileira. 2. Biografias. 3.  
Lupicínio Rodrigues. I. Fischer, Luis Augusto, orient.  
II. Título.

**Arthur de Faria Silva**

**LUPICÍNIO – UMA BIOGRAFIA MUSICAL**

Tese de Doutorado em Letras,  
área de Estudos de Literatura,  
apresentada como requisito para a  
obtenção do título de Doutor pelo  
Programa de Pós-graduação em Letras  
da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul.

Porto Alegre, 12 de abril de 2022

Resultado: aprovado

BANCA EXAMINADORA:

---

Carlos Gonçalves Machado Neto

Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP)

---

Daniela Vieira dos Santos

Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

---

Hermano Paes Vianna Júnior

Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo meu imenso agradecimento ao Marcello Campos e ao Zuza Homem de Mello, que não só escreveram as melhores coisas sobre o Lupicínio como foram incansáveis assessores a qualquer hora do dia.

O Marcello desde o início até, literalmente, ontem.

O Zuza, durante a redação final. Estávamos terminando juntos, ele sua bio do João Gilberto e eu, essa aqui, e nos falando o tempo todo. Até que uma noite o amado e gentil Zuza dormiu e não acordou.

Logo em seguida na ordem de agradecimentos, meu velho chapa e estimado guru Luis Augusto Fischer, orientador do doutorado que gerou esse trabalho. Mas, mais que tudo, eterno incentivador e incansável interlocutor.

Ian Alexander e Sergio Molina, generosa banca de qualificação que muito qualificou para a fase final dessa empreitada.

Meu leitor particular Vitor Ramil, que ia lendo conforme eu ia terminando cada capítulo, e me cutucando com aquele rigor que ninguém tem maior. No planeta.

Aí outro agradecimento imenso a três pessoas que me ajudaram a esclarecer toda e qualquer dúvida, em suas áreas, sem nenhum ciúme de esconder acervo ou informação, como deveria ser a regra, mas sabemos que não é:

Luiz Artur Ferrareto, o homem que sabe *tudo* do rádio no Rio Grande do Sul.

Marcos Abreu, o cara que - além de genial engenheiro de som - tem o maior arquivo de gravações já feitas aqui em Porto Alegre desde 1913.

Jairo Severiano, o pai de todos os pesquisadores brasileiros.

Por fim, à equipe do documentário sobre Lupi ainda sem título neste instante em termino essa redação. E ao acaso, que nos reuniu para que, nessa reta final, compartilhássemos todas as informações sabendo que faríamos assim um filme e um livro melhores: Márcia Paraíso e Alfredo Manevy.

E claro que a pessoa que mais viu tudo acontecer foi minha amada *conge* Áurea Baptista, com seu infinito saco de filó pras minhas obsessões. Te amo, minha princesa. Obrigado.

Arthur de Faria, 07/02/2022.

“Lygia fingers”  
 (da minha série de poemas coloridos poetamenos)  
 segue quase literalmente  
 a *klangfarbenmelodie* (sombormelodia  
 ou melodiadetimbres)  
 da parte inicial do quarteto  
 composto em 1930  
 I@ audição em 13-4-31  
 que eu, nascido nesse ano,  
 ouvi entre 52-53  
 na gravação de leibowitz  
 na mesma época em que ouvia  
 o “roteiro de um boêmio”  
 (álbum com 4 discos em 78 rotações  
 fase pré-LP)  
 de Lupicínio rodrigues  
 (...)

na voz mansa de lupi  
 um expressionismo contido  
 quase falado  
 isomórfico  
 um  
 so  
 lu  
 ço  
 cortou sua voz  
 não lhe deixou fa  
 lar  
 (...)

entrementes  
 João  
 chegou  
 (...)

la\_\_\_\_  
 pa      vra  
 quase aceitei o conselho

(trechos de João Anton GilBERTo weBERTo, de Augusto de Campos)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 315-16

**RESUMO:**

Esta tese se pretende uma biografia do compositor e intérprete Lupicínio Rodrigues, analisado no seu contexto histórico e em sua posição de brasileiro preto, periférico, boêmio, morador de Porto Alegre. E “biografia musical” porque pretende sempre que possível analisar musicalmente a obra de Lupi, mas de uma forma que possa ser entendida por qualquer pessoa, sendo ela musicista ou não. Os capítulos alternam-se entre as fases da vida do nosso biografado e capítulos outros que contextualizam variados temas: a Porto Alegre e a música de Porto Alegre dos seus anos de formação, o Brasil unificado de Vargas, a mudança no panorama da música brasileira (e mundial) nos anos 1960, a história do samba-canção etc.

Palavras-chave: Cenas Musicais. Formações Identitárias. Gêneros Musicais. Mídia. Canção. Porto Alegre. Música Popular.

**RESUMEN:**

Esta tesis se propone una biografía del compositor e intérprete Lupicínio Rodrigues, analizado en su contexto histórico y en su posición de brasileño negro, periférico, bohemio, residente en Porto Alegre. Y “biografía musical” porque pretende, siempre que sea posible, analizar musicalmente la obra de Lupi, pero de forma que pueda ser comprendida por cualquier persona, sea músico o no. Los capítulos alternan entre las fases de la vida del artista y otros que contextualizan varios temas: Porto Alegre y la música de Porto Alegre desde sus años de formación, el Brasil unificado del presidente/dictador Getúlio Vargas, el cambio en la escena musical brasileña (y mundial) en la década de 1960, la historia del samba-canção, etc.

Palabras clave: Escenas Musicales. Formaciones de identidad. Géneros musicales. Medios de comunicación. Canción. Porto Alegre. Brasil. Musica Popular.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>LUPI I: O MENINO PRETO DA ILHOTA (1914-1932).....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>A PORTO ALEGRE DA REPÚBLICA VELHA.....</b>	<b>33</b>
<b>4</b>	<b>LUPI II: O SERESTEIRO DA BOCA DO MONTE (1932-1936).....</b>	<b>48</b>
<b>5</b>	<b>O BRASIL UNIFICADO DE VARGAS.....</b>	<b>68</b>
<b>6</b>	<b>LUPI III: O DÂNDI PORTEIRO (1937 – 1945).....</b>	<b>81</b>
<b>7</b>	<b>SER COMPOSITOR EM PORTO ALEGRE, NO BRASIL DO ESTADO NOVO (E ALÉM).....</b>	<b>110</b>
<b>8</b>	<b>LUPI IV: COMPOSITOR BRASILEIRO (1946-1952).....</b>	<b>135</b>
<b>9</b>	<b>A PORTO ALEGRE DOS ANOS DOURADOS.....</b>	<b>175</b>
<b>10</b>	<b>LUPI V: A BOLA DA VEZ (1952-1959).....</b>	<b>187</b>
<b>11</b>	<b>VIVA A BOSSA (E A MPB, A JOVEM GUARDA E A TROPICÁLIA), MAS NÃO A PALHOÇA.....</b>	<b>218</b>
<b>12</b>	<b>LUPI VI: AQUELE AMIGO DO MEU PAI (1959-1969).....</b>	<b>227</b>
<b>13</b>	<b>FENOMENOLOGIA DA CORNITUDE: O GURU DA SOFRÊNCIA BOÊMIA.....</b>	<b>250</b>
<b>14</b>	<b>LUPI VII: MELHOR QUE O SILÊNCIO, SÓ JOÃO (1970-1974).....</b>	<b>266</b>
<b>15</b>	<b>O MESTRE MAIOR DO SAMBA-CANÇÃO.....</b>	<b>302</b>
<b>16</b>	<b>LUPI VIII: VIDA APÓS A MORTE. OU: EU AGRADEÇO ESSAS HOMENAGENS.....</b>	<b>319</b>
<b>17</b>	<b>CONCLUSÃO. OU: A VERGONHA É A HERANÇA MAIOR QUE MEU PAI ME DEIXOU.....</b>	<b>349</b>
<b>Anexos:</b>		
	<b>DISCOGRAFIAS, FILMOGRAFIA.....</b>	<b>328</b>
	<b>OBRA.....</b>	<b>337</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>353</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Eu sou músico. Compositor. Estudo ambas as coisas desde meus 12 anos. Também fui jornalista, com diploma e expediente de trabalho em redação de jornal. Em determinado momento da vida, resolvi estudar, e fiz mestrado e doutorado em literatura brasileira, na UFRGS, estudando canção, sempre orientado pelo Luís Augusto Fischer. Uma das principais coisas que aprendi com o Fischer, com o jornalismo e com a “nossa turma” de teóricos (Antonio Candido, Franco Moretti, Eric Hobsbawn e uns poucos outros) é que a gente deve, sempre, escrever para ser entendido pelo maior número de pessoas possível. Sempre.

Esse é um dos motes desse trabalho.

O outro é o meu quase eterno desconforto quando leio biografias de músicos. Como, em quase 100% das vezes (a exceção mais próxima é o querido Zuza Homem de Mello, que tanto me ajudou), elas não são escritas por músicos, seus enfoques variam. Se seus autores são jornalistas, vale sempre mais a vida do que a obra. Se são pesquisadores, ainda assim me ressinto de saber mais sobre a parte estritamente musical. Por outro lado, trabalhos acadêmicos de músicos nesse formato acabam sendo um tanto quanto incompreensíveis para quem não é da área.

Por isso, durante todo o tempo dessa pesquisa - que começou há boas três décadas - a coisa funcionou sempre assim: o jornalista Arthur “entrevista” o músico Arthur e tenta traduzi-lo para que qualquer pessoa possa entender o que ele explica. Por cima de ambos, o pesquisador Arthur briga por um rigor e uma precisão que seriam naturalmente alheios aos outros dois. Não é fácil. Principalmente porque a ideia é *parecer* fácil quando se lê. E isso dá trabalho.

Ah, sim: há mais de três décadas me dedico a estudar a música da minha cidade, Porto Alegre, para uma série chamada “Biografia Musical”. No total, serão sete volumes: Porto Alegre Vol 1, Radamés Gnattali, Lupicínio Rodrigues, Elis Regina, Porto Alegre Vol 2, Regionalismo, Rock.

**Elis - uma biografia musical** foi publicado em 2015 e tem me dado muitas alegrias desde então. **Porto Alegre - uma biografia musical, volume 1** está já na

editora, pronto. **Lupicínio - uma biografia musical** acabou se transformando nesse doutorado, e deve ser publicado em seguida.

O conteúdo do texto, como talvez você já tenha deduzido, alterna sempre um capítulo sobre Lupi com um - como diriam os argentinos - *vistazo* sobre algum contexto importante de ser esclarecido para que se compreenda mais amplamente a obra e seu autor. Tanto que a tese/livro virou quase um *Rayuela / Jogo da Amarelinha* do Cortázar: você pode ler como está, pode ler todos os capítulos da vida e depois os *intermezzos*, pode ler só a vida (mentira: se topou ser banca tem de ler tudo) ou pode escolher aleatoriamente (aí já não recomendo).

Por fim, como você logo perceberá, a forma tomou várias liberdades com relação ao que seriam as regras de escritura de uma tese de doutorado, sem perder em nada - achamos Fischer e eu - o rigor. A mais gritante delas possivelmente seja como eu uso as citações. No lugar do formato “correto” que, me parece, corta completamente a fluidez da leitura, optei por usar exclusivamente a nota de pé de página.

No mais, espero sinceramente que essa leitura zuna como um novo sedã. *Pero sin perder la precisión jamás.*

## 2 LUPI I: O MENINO PRETO DA ILHOTA (1914-1932)

Quarto entre espantosos 21 irmãos<sup>2</sup>, o menino nasceu sob o signo de virgem, às nove e meia da noite de 16 de setembro de 1914. Era uma quarta-feira, e o endereço era Travessa Batista, 79, bairro da Ilhota, Porto Alegre. O nome, Lupycínio (com y<sup>3</sup>), fora uma ideia do pai, Francisco Rodrigues, para homenagear um heróico general da Primeira Guerra Mundial.

Assim começam as biografias de Lupicínio Oliveira Rodrigues<sup>4</sup>.

Pois é.

Estamos ainda no primeiro parágrafo e já temos algumas das mistificações tão ao gosto do nosso biografado.

Lupicínio dedicou-se com afínco a fantasiar e burilar o personagem que criou. E isso funcionou tão bem que, por exemplo, ninguém se deu ao trabalho de conferir que *não há* nenhum Lupicínio herói – e já famoso! - numa guerra que começara dia 28 de julho de 1914, apenas um mês e meio antes do nascimento do menino.

(Há, sim, um general Lupicínio na história, mas era romano e atuou na Trácia, no século IV. Já no século V, viveu, onde hoje é a França, o monge-peregrino Lupicin, que fundou um mosteiro e acabou canonizado como Saint Lupicin.)

Uma das grandes, talvez a maior dificuldade em contar essa história é justamente esclarecer as dúvidas que chovem com relação ao que é verdade e o que é lenda.

Mas já que falamos em chuva...

Dizem que chovia torrencialmente no dia em que Lupi veio ao mundo. É uma linda fantasia retroativa, que ajuda a romantizar a chegada do messias, digo, do menino. Além disso, arma-se um paralelismo mágico, já que choveu muito no dia de sua morte, 59 anos depois.

Só que a primeira chuvarada não aconteceu.

O maior pesquisador sobre a vida e obra de Lupicínio, o jornalista Marcello Campos, fez uma coisa simples: conferiu os jornais porto-alegrenses do dia. E tanto no *Correio do Povo* quanto n' *A Federação* de 16 de setembro de 1914 a notícia é céu limpo, com

---

<sup>2</sup> Oito deles “não vingaram”, numa estatística tragicamente comum naquelas condições. Cresceriam treze: sete homens e seis mulheres. Destes, só dez chegaram à idade adulta.

<sup>3</sup> Mas nunca ninguém usou esse “y”, a começar por ele.

<sup>4</sup> Como **Roteiro de Um Boêmio**, de Demosthenes Gonzalez.

temperaturas entre 14'7 e 34 graus. Na manhã seguinte ao parto, aí sim: um tufão de pequeno porte passou por Porto Alegre, causando uma série de estragos. Ora, parece justo adiantar o toró em um mísero dia. Em troca ganha-se esse fascinante paralelo de tempestades que anunciam nascimento e morte.

Voltando à verdade, essa aborrecida, há agora que conferir o registro de nascimento. Ali diz<sup>6</sup>:

Aos dezessete dias do mês de setembro do anno<sup>7</sup> de mil novecentos e quatorze nesta cidade de Porto Alegre e cartório de registro civil de nascimentos e óbitos, compareceu Francisco Rodrigues, pardo, natural deste Estado, operário, casado civilmente nesta Capital com Abegail Rodrigues, parda, também deste Estado, de serviços domésticos e declarou: que sua esposa deu à luz uma criança de cor parda de sexo masculino filho legítimo que se chama LUPYGINIO, nascido hontem as vinte e uma e trinta horas no prédio à rua Lobo da Costa, numero cento quarenta e cinco, segundo distrito municipal onde residem os páes. Avós paternos elle ignorado e ella Caetana Leonor da Silva. Maternos: Adeodato de Oliveira e Honorina Ennes de Oliveira<sup>8</sup>.

Ué. Rua Lobo da Costa? Mas antes não se falou Travessa Batista?

Mais uma vez, a explicação é simples: desde 1911 a rua Lobo da Costa mudava de nome depois que cruzava o Arroio Dilúvio. A partir dali era rua Ilhota. Que, no seu final, abria um “T” - e a travessinha que saía dali era a Travessa Batista.

Bom.

Para terminar de montar esse preséptica cena inicial, há que se registrar a chegada dos Reis Magos... digo: de Dona Quimbá<sup>9</sup>, a parteira-benzedeira trazida de barco para atender ao parto de Dona Bêga.

Afinal, com ou sem tempestade naquela noite, a Ilhota estava – como era comum - alagada.

---

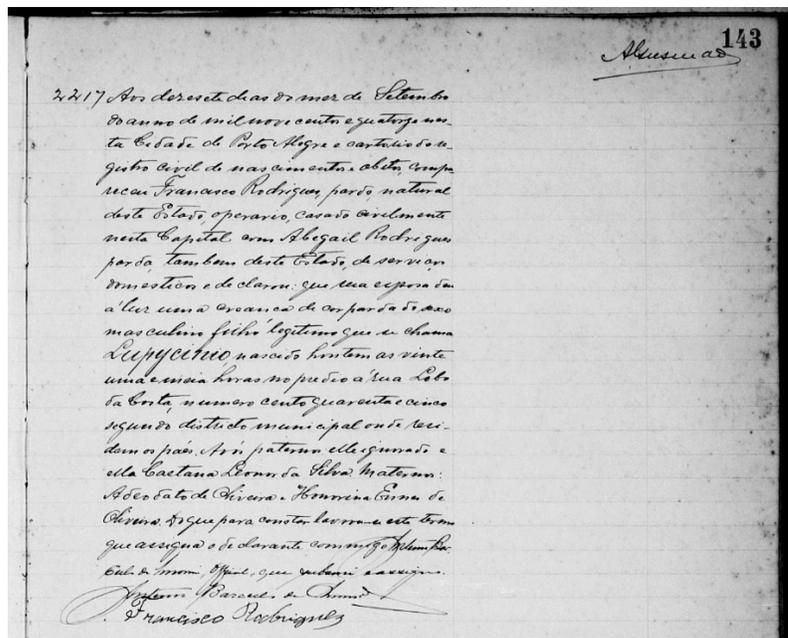
<sup>6</sup> Em todas as citações, estou optando pelo modelo mais próximo ao utilizado na “vida real” dos livros publicados, e não o modelo tradicional de tese ou dissertação - o qual, na minha opinião, mais trava a leitura do que a ajuda. Evidentemente consultei meu orientador - Prof. Dr. Luis Augusto Fischer - e tive não só apoio como incentivo na decisão.

<sup>7</sup> Estou optando por, sempre que possível, manter a grafia original de cada citação. Não é por nada, não. É que acho um charme.

<sup>8</sup> 4a. Zona da cidade de Porto Alegre, folha 143, Livro A-96, número 2.217.

<sup>9</sup> Nome oficial: Júlia Garcia

Figura 1 - Registro de nascimento de Lupicínio



Fonte: Acervo do Autor

Figuras 2 e 3 - A casa onde nasceu Lupi. Ele e Hamilton Chaves em 1952, em matéria para a Revista do Globo. Foto: Pedro Flores





Fonte: Acervo Ricardo Chaves

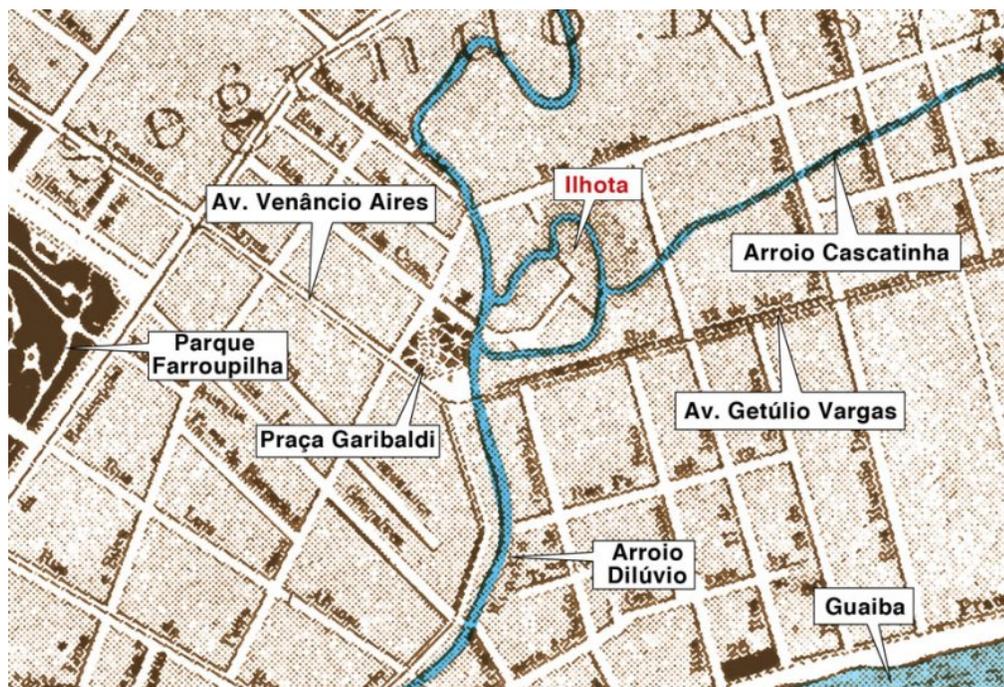
\* \* \*

A hoje desaparecida ilha-bairro batizada de Ilhota surgiu em 1905, entre os bairros do Menino Deus, Azenha e Cidade Baixa. Digo “surgiu” porque foi isso mesmo: a ilha, de cerca de quatro hectares, apareceu quando o intendente José Montaury mandou redesenhar as voltas de dois arroios. Um era o Cascatinha. Já o outro transbordava tanto que, originalmente chamado Riacho ou Riachinho, acabou rebatizado de arroio Dilúvio<sup>10</sup>. Os dois novos trechos foram ligados por um canal, e aí aquele pedaço da cidade tornou-se terra cercada de água por todos os lados (no traçado atual, seria mais ou menos a área localizada entre a Avenida Getúlio Vargas, a Avenida Ipiranga, a rua Lima e Silva e a Praça Garibaldi).

---

<sup>10</sup> Este, mais tarde, seria redirecionado na linha quase reta por onde trafega hoje, ladeado pelas duas vias da Avenida Ipiranga.

Figura 4 - Mapa da Ilhota nos tempos da infância de Lupi



Fonte: Porto Alegre – Guia Histórico / Reprodução

Era uma zona insalubre o suficiente para que os ricos não pensassem em ali morar, mas perto o suficiente do centro para que os pobres vissem muita vantagem no local. Logo estavam ali vivendo um contingente significativo de carpinteiros, sapateiros, cozinheiros, bancários, funcionários públicos, costureiras, alfaiates – destes, só numa rua haviam 14. E, claro, lavadeiras, já que havia riachos de água limpa no fundo do quintal de todo mundo.

Todo mundo: basicamente famílias de trabalhadoras e trabalhadores que necessitavam de proximidade física da elite porto-alegrense. Majoritariamente negros.

Ainda assim, sucessivos prefeitos anunciaram a remoção do bairro, que definiam como uma “chaga urbana”, usando um termo mais higienista impossível.

Chaga urbana? Para boa parte da cidade, a Ilhota não era isso. Mas sim um mundo de música, animação carnavalesca e belas mulheres – majoritariamente as então chamadas “mulatas”.

Para estes, uma melhor definição é a descrita por Marcello Campos em seu *Almanaque do Lupi*. Segundo ele, a vida ali era

humilde e marginalizada mas também religiosa, musical e festeira, com seus trabalhadores, malandros, seresteiros e boêmios pisando sobre tábuas.<sup>11</sup>

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1968, Na seu mais famoso morador lembrava assim do bairro de sua infância. Com alguma fantasia, claro:

Dos bairros mais alegres da cidade, era onde reuniam-se todos os músicos brasileiros. Porque naquela época a novidade, o prazer de todos os músicos, era conhecer Porto Alegre - pelo seu nome e pela quantidade de centros de diversão que tinha. E nessa Ilhota reuniam-se todos os músicos que viajavam nesses navios, que carregavam orquestras. Eram orquestras que viajavam gratuitamente, unicamente pelo dinheiro que arrecadavam dos passageiros e pra conhecerem o Brasil. E lá era o ponto de reunião de todo o artista que ia a Porto Alegre: o lugar onde eu nasci. E a influência musical que eu tenho e que eu tive talvez fosse partida dessa coisa assim de conviver desde criança no meio dos músicos, dos melhores músicos do Brasil<sup>12</sup>.

Em sua homenagem, escreveu duas canções: *Ilhota e Centro de Lavadeiras (Bairro de Pobre)*.

A primeira, de 1937, fala do bairro em si.

Ilhota, minha favela moderna onde a vida na taberna é das melhores que há.<sup>13</sup>  
 Ilhota, arrebalde 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 que 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 - pra não serem obrigados a intervir em questões do amor<sup>14</sup>.

Já a segunda canção, segundo o biógrafo Mário Goulart, foi escrita para uma lavadeira moradora do bairro chamada Isabel. Dizem que tão bonita quanto boa de briga. E essa Lupicínio escreveu de memória, já que, aparentemente, a canção é de 1961 - quando a Ilhota já não tinha lavadeiras:

---

<sup>11</sup> CAMPOS, Marcello. **Almanaque do Lupi: vida, obra e curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho**. Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014. P. 15

<sup>12</sup> Depoimento ao MIS, em 21/02/1968. Acervo pessoal.

<sup>13</sup> Sempre que fizer sentido, e acho que quase sempre faz, transcreverei as letras em formato de crônica, e não o tradicionalmente adotado para letras de música. A ideia, evidentemente, é ressaltar o quanto há de crônica e de coloquial na poética lupicínica.

<sup>14</sup> *Ilhota* (Lupicínio Rodrigues). E sim, “questões de amor” certamente envolviam o que hoje se chama de violência doméstica - e então era visto como “em briga de marido e mulher não se mete a colher”. Azar da mulher.

Foi num bairro de pobreza, aonde se afasta a tristeza comentando o que se faz. Num centro de lavadeiras uma das mais faladeiras trouxe o teu nome em cartaz. Enquanto algumas meninas corriam enchendo as tinas para a mãezinha lavar foi que saiu a conversa, e eras a mais perversa mulher daquele lugar. Disseram-me até que eras a mais horrível das feras que um homem pode encontrar, que atraías as amizades pra dar infelicidade a quem lhe quisesse amar. A minha curiosidade levou-me à realidade e vim a te conhecer, ficando preso em teus braços, sabendo ser um dos palhaços que às lavadeiras vão ter...<sup>15</sup>

Figura 5 - Arroio Dilúvio separando a Ilhota da cidade



Fonte: Acervo Marcello Campos

Em 1943 o Plano de Urbanização da cidade concluiu as obras iniciadas em 1939, que canalizaram e retificaram o traçado do Arroio Dilúvio. Com isso, a Ilhota secou. Não havia mais inundações - afinal, não havia mais seu principal riacho. Só que, sem ele, as lavadeiras ficaram sem trabalho e começaram a mudar-se dali. Logo as novas condições do local passaram a despertar a cobiça imobiliária. Um decreto municipal de 7/7/1946 desapropriou então 76 imóveis da região, situados nas suas duas únicas ruas: a rua Ilhota e a Travessa Batista. Das 15 casas da Travessa, 14 foram demolidas no mesmo dia. Só sobrou a da família de Lupi, que era a melhor delas - o que talvez tenha justificado sua sobrevivência.

Lupinho, o filho de Lupi, lembra bem da casa do avô:

---

<sup>15</sup> *Centro de Lavadeiras (Bairro de Pobre)* (Lupicínio Rodrigues).

Todo mundo se criou ali.(...) Dava muita enchente. Nessa época de junho, julho, agosto, setembro, ali você não atravessava mais. Tinha uma pontezinha pra você atravessar pra Ilhota, e a casa do vô, nesta época de cheia, ia todo mundo pro segundo andar. (...) Porque o térreo da casa ficava parte da Ilhota<sup>16</sup>. Então pra gente entrar e sair da casa do vô nessas épocas de cheias tinha duas formas: numa você embarcava num barco e tinha de arrumar alguém que remasse pra levar você até a casa do vô. Todo mundo já sabia disso, e tinha um lugar onde o vô fez um ancoradouro, um lugar na porta de casa que você chegava lá, atravessava e desembarcava dentro da casa, pegava a escada e ia lá pra cima. (...) E a casa, na parte superior, tinha cômodos tal qual tinha lá embaixo: cama pras crianças, a cozinha...<sup>17</sup>

Cozinheira e lavadeira aposentada, então com 85 anos, Dona Isaura nasceu na Colônia Africana - atual bairro Rio Branco, do qual ainda falaremos. Mas morava então na Ilhota desde 1940. E, em 2010, deu o seguinte depoimento para o livro *Colonos e Quilombolas*:

A Ilhota que eu conheci era um correr de casas, ou seja: uma casa ao lado da outra, e a mais bonita pertencia à família do Lupicínio Rodrigues, situada com destaque nas imediações de onde é hoje o Ginásio de Esportes Tesourinha, bem próximo da Praça Garibaldi<sup>18</sup>.

Todas as casas antigas tinham sua parte fronteira de alvenaria, uma porta e uma janela.

Uma vez demolidas, em cima da terra arrasada logo uma nova população pobre começou a construir ali, ilegalmente, seus barracões – suas malocas. Diferente das casas bem estruturadas de antes, agora era do jeito que desse.

Figura 6 - Vista aérea da Ilhota em 1966. Foto: Santos Vidarte



Fonte: Acervo Marcello Campos

<sup>16</sup> Ele quer dizer que se tornava parte da ilha, que estava totalmente alagada, como a casa.

<sup>17</sup> Depoimento em 08/11/2020, para o documentário ainda sem título citado ao final deste trabalho.

<sup>18</sup> SANTOS, Irene. **Colonos e Quilombolas: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre**. Porto Alegre: [s.n.], 2010. P. 35 e 36.

Um prato cheio para despertar a ira de cidadãos de bem como Walter Spalding, que escreveu em 1967, na sua *Pequena História de Porto Alegre*:

Gracas a Deus, nos dias que correm, a higiene em Pôrto Alegre, principalmente neste setor, está sanada.

Mas falta-lhe um setor muito importante a ser sanado, apesar de se tratar de “coisa” que existe universalmente e ninguém, ainda, conseguiu extirpar: as malocas.

São os pontos mais anti-higiênicos que se possa imaginar! E existem por tôda a cidade, do centro aos subúrbios. Mas o pior é que, as malocas foram, sempre, incentivadas pela demagogia política que nelas sempre teve forte apoio para suas manobras. Mas o pior de tudo era que, êsses tais políticos “autorizavam”, sem mais nem menos, e incentivavam as construções de pocilgas de madeira ou de latas velhas em terrenos alheios, num flagrante desrespeito à propriedade que é um direito sagrado, garantido pela própria Constituição Brasileira, e pelo Direito Internacional, salvo o russo e o chinês comunistas.

Essas malocas, falsamente denominadas «vilas populares», são o maior foco não só de falta de higiene, como da malandragem em geral.

Salvante essa parte, Pôrto Alegre é, hoje, uma cidade praticamente higienizada, que se pode apresentar aos turistas, embora ainda algo lhe falte quanto à limpeza pública. Mas há cidades, mesmo em outros países, bem mais sujas do que a nossa...<sup>19</sup>

Não era esse o cenário da “segunda” Ilhota de que se lembrava Dona Isaura:

Os jornais escreviam isso, mas não é verdade. Quem morou na Ilhota sabe que não era assim. Éramos pobres, negros, mas não éramos bandidos. Ali só moravam pessoas de bem, havia segurança até demais... porque muitas casas pertenciam aos soldados do quartel da Brigada Militar, distante três quadras dali.<sup>20</sup>

No meio disso, a memória de Lupi, quando garoto fascinado pela esperteza de uma parte de seus vizinhos. Os que Spalding chamaria de “malandros”, mas ele preferia classificar como “vigaristas”:

Aquele lugar era o ponto predileto dos vigaristas. Naquela época, os vigaristas eram o fino, e não ladrões vulgares. Eram artistas, (...) gente que inventou o conto do pacote, o conto do violino, o conto da mula e tantas outras modalidades de golpes. Eram tão respeitados que até o Chefes de

---

<sup>19</sup> SPALDING, Walter. **Pequena história de Pôrto Alegre**. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1967. P. 147

<sup>20</sup> Id, Ib, P. 37

Polícia, em vez de prendê-los, os convidavam a ir até a chefatura para dar explicações sobre a maneira como tinham engrupido os otários.<sup>21</sup>

Seu fascínio por essa turma seguiria pela vida adulta, tanto quanto a amizade com vários deles. Que o diga *Ladrão Conselheiro*, samba gravado por Moreira da Silva em 1937, e que tinha sido encomendado a Lupi pelo pessoal:

Seu guarda, faça o favor de me soltar o braço e me dizer que mal eu faço a esta hora morta? Estou aqui a forçar esta porta, olha, eu estou me defendendo... E o senhor me prendendo só leva prejuízo comigo, porque amanhã Seu Delegado me solta e o senhor é que topa com mais um inimigo... Seja mais camarada, fique na outra calçada e finja que não vê que eu levo o meu, e de você. É muito mais bonito do que o senhor vir com grito aqui querer me prender. Se o senhor arranjasse com esse procedimento 500 mil réis mais para os seus vencimentos isto era justo e nada eu podia dizer, porque o senhor me dava cana para se defender. E não sendo assim, não pode ser.

Como contraponto interessante, há o poema de Athos Damasceno Ferreira escrito em 1944. O poeta branco, de classe média, via tudo assim:

Ilhota  
 Esta é a ponte que desemboca nos quilombos.  
 O riacho barrento, roçando os barrancos,  
                   enlaça nos braços molengos e longos  
 a ilha crivada de becos  
                   bibocas  
                                   baiúcas de barro batido...  
 Veneza? ... Pois sim! ...  
 Caíques, fingindo de gôndola, atados aos frades de pedra flutuam ...

Decerto ninguém vai falar de pandeiros,  
                                   de flautas,  
   violões,  
   cavaquinhos...

(...)

A cidade não sabe que tem uma ilha,  
 uma ilha que o riacho barrento e amoroso separa da terra...

O fato é que em meados dos anos 1950 os últimos Rodrigues ainda moradores do casarão acabaram mudando-se para outros bairros. A ampla casa virou cortiço, até ser demolida na década de 1970. É que aí, em plena ditadura militar, a administração do prefeito

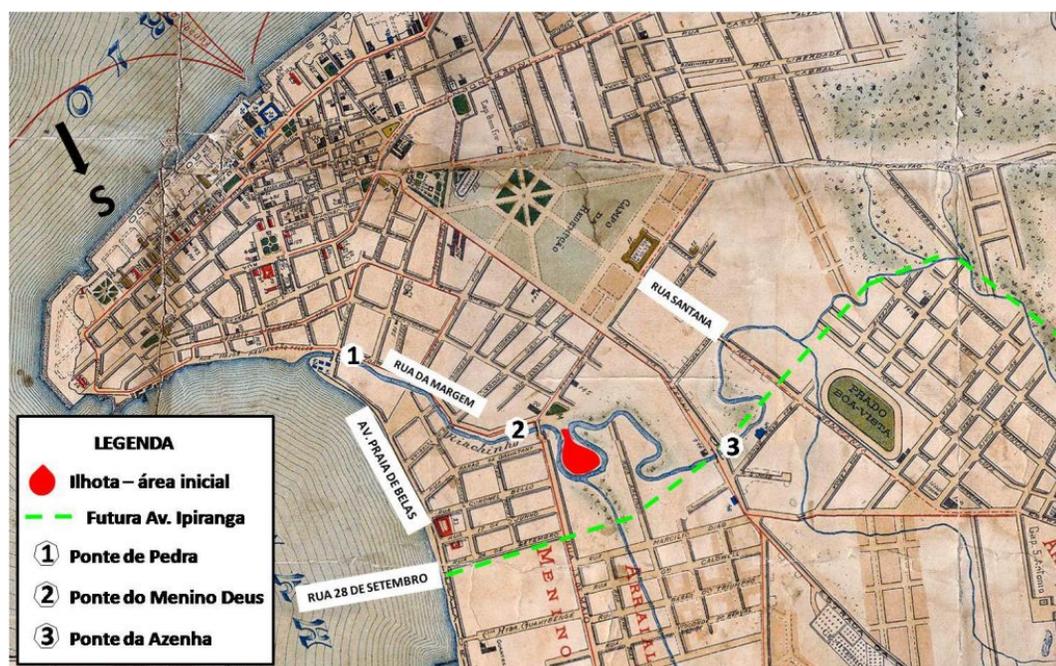
---

<sup>21</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Vigaristas da Ilhota”, p. 117. Detalhe para a citação (involuntária) de Gardel e Le Pera: *te engrupieran los otários...*

Guilherme Socias Villela resolveu o “problema” da Ilhota: criou o bairro da Restinga – a 25 quilômetros, e mais de uma hora de distância de ônibus do centro de Porto Alegre. E para lá, certamente para gáudio dos Walters Spaldings, transferiram-se as famílias pobres que ali moravam<sup>22</sup> – mais uma vez demolindo tudo e remodelando a região.

Hoje, ironicamente, estão sediados no terreno da antiga Ilhota o Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues e o Ginásio Tesourinha - que homenageia o jogador de mesmo nome, outro morador ilustre do bairro posto abaixo (e de quem ainda falaremos).

Figura 7 - Recorte do mapa de Porto Alegre de 1906, elaborado por Daniele Machado Vieira



Fonte: CD Cartografia Virtual Histórica-Urbana de Porto Alegre: século XIX e Início do XX.

\* \* \*

Francisco Rodrigues, nascido em Canguçu em 1880<sup>23</sup> e Abegail Oliveira, porto-alegrense dez anos mais nova<sup>24</sup>, mudaram-se para a Ilhota quando casaram, em 19 de

<sup>22</sup> Incluindo a família de Inah, outra de quem logo falaremos. A experiência, segundo depoimento de seu filho Armandinho, foi péssima, pela distância de tudo - incluindo o trabalho da mãe.

<sup>23</sup> Francisco Rodrigues, Canguçu, RS, 1880 – Porto Alegre, RS, 1949.

<sup>24</sup> Abegail Oliveira, Porto Alegre, RS, 1890 - 1940.

novembro de 1908<sup>25</sup>. A cerimônia foi na Igreja do Rosário, a igreja dos pretos da cidade<sup>26</sup>. E tudo ia bem: a casa onde criariam os filhos era simples mas ampla, de alvenaria, com direito a sótão, galpão e uma imensa parreira no fundo do quintal que acabava no arroio Dilúvio, onde uma canoa ficava amarrada. Ali, constantemente, recebiam amigos e vizinhos em festas que duravam tardes, noites e madrugadas.

A Ilhota, vale lembrar, tinha então apenas três anos de existência.

Voltemos à noite do parto: se naquele momento alguém ali dissesse que o recém-nascido daria para a música, teria a concordância geral. *Todos* ali davam. Seu Francisco cantava e tocava violão (há quem diga viola), assim como quase todos os tios e tias do molequinho.

Mas nem a melhor adivinha sonharia profetizar que, dali a 40 anos, esse menino negro, periférico na cidade e no País, vindo da classe média baixa, seria um dos nomes mais relevantes da história da música brasileira.

Os anos 1910 eram os anos em que nomes como Radamés Gnattali<sup>27</sup> e Dante Santoro<sup>28</sup> começavam a despontar como meninos-prodígio no cenário porto-alegrense. Anos em que o nome mais importante da música da cidade era o compositor, professor, carnavalesco, teatrólogo e multi-instrumentista Octavio Dutra<sup>29</sup>, negro como Lupi.

---

<sup>25</sup> Márcia de Oliveira, na sua dissertação, registra a fonte: Livro de Registros de Casamento da Igreja do Rosário, folha 87, data: 19/Novembro/ 1908; apresenta junto a filiação do casal. Localizado no Arquivo da Cúria Metropolitana.

<sup>26</sup> Igreja que fora construída pelos próprios negros, livres ou escravizados (estes, em suas poucas horas vagas), entre 1818 e 1829. Eram a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Que, poucos anos depois do casamento de Francisco e Abegail, seria fortemente perseguida pelo arcebispo de Porto Alegre, Dom João Becker. Como conta nosso amigo Walter Spalding, na sua **Pequena história de Pôrto Alegre**, p. 253: “Por volta de 1920, S. Excia. Revma. Dom João Becker resolveu que também a Igreja do Rosário ficasse pertencendo não à Irmandade, mas à Cúria Metropolitana. Os pretos se opuseram e o culto metropolita (sic) incentivou o ingresso de brancos na Irmandade. E, um belo dia, lá por 1925, o número de brancos excedia o de pretos. E contra o voto dêstes, a Igreja passou a pertencer à Cúria. E foi demolida, contra o parecer de muita gente, sendo construída em seu lugar a moderna e feíssima igreja que hoje ocupa o lugar da antiga e histórica Igreja dos Pretos de Nossa Senhora do Rosário”.

<sup>27</sup> Porto Alegre, 27/01/1906 – Rio de Janeiro, 13/02/1988. Compositor, arranjador, pianista, atuou tanto na música de concerto como na música popular, sendo um dos pais do moderno arranjo brasileiro e respeitadíssimo como o principal maestro da Rádio Nacional desde a sua fundação até os anos 1960. Falaremos muito dele, que já era uma celebridade mirim local aos 9 anos, regendo uma orquestrinha arranjada por ele.

<sup>28</sup> Porto Alegre, 18/06/1904 – Rio de Janeiro, 12/08/1969. Flautista, compositor, diretor do regional da Rádio Nacional. Aos 15 anos já era famoso em Porto Alegre.

<sup>29</sup> Porto Alegre, 03/12/1884 – Porto Alegre, 09/07/1937. Compositor, multi-instrumentista, professor, carnavalesco. Várias vezes citado pelo próprio Lupi em suas crônicas, será muitíssimo citado daqui por diante.

Mas todos esses aí eram gente não necessariamente endinheirada, mas “de bem” - incluindo Octavio, que tinha pai branco e desembargador.

Orbitavam num cenário muito distante do cotidiano dos Rodrigues<sup>31</sup>.

\* \* \*

Figura 8 - Lupi é o menino vestido de marinheiro, na foto de 1918.



SEU PAI chamava-se Francisco Rodrigues e foi por muitos anos funcionário da Faculdade de Direito de Porto Alegre.

Os Rodrigues viviam com relativo conforto e segurança nessa época, quando Lupe tinha quatro anos e andava de marinheiro.

Fonte: Revista do Globo, 09/08/1952, p. 31.

Como era de se esperar naquele contexto, desde muito cedo o menino ajudou em casa. Vendia pastéis e balas na frente dos cinemas, foi “mandalete” - o boy da época - na fábrica de parafusos Micheletto, entregador da Livraria do Globo e operário.

Nada disso – contava - atrapalhara uma infância feliz: “Por ser o primeiro filho homem, me criei como a criança mais mimada da família<sup>32</sup>”.

<sup>31</sup> Do mesmo mundo dos Rodrigues era outra criança prodígio, que seria muito menos famosa, mas faria história entre os músicos da cidade: o saxofonista negro Marino dos Santos.

<sup>32</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 66

Abegail, a Dona Bêga, como grande parte das mulheres da Ilhota lavava roupa *pra fora*. Seu Francisco trabalhava na portaria da Escola de Comércio. Fôra criado como “agregado” do desembargador André da Rocha, um dos fundadores da Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre – futura Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. André não só pagou os estudos de Francisco como lhe conseguiu esse emprego, na Escola que era um anexo da Faculdade onde ele era professor.

Segundo o amigão biógrafo de Lupi, Demosthenes Gonzalez<sup>33</sup>, Seu Francisco “possuía boa instrução (...), lia bastante e era muito querido e admirado na Faculdade de Comércio<sup>34</sup>”.

Há quem diga que a relação de Francisco com André teria laços sanguíneos, sendo ele filho não reconhecido de André. Numa matéria de Demosthenes Gonzalez para a *Revista do Rádio* publicada em 1958, o autor nem vacila: “Neto de um desembargador (André da Rocha), mas filho de pai pobre, muito cedo o pequeno Lupi começou a trabalhar.”<sup>35</sup>

No registro de nascimento de Lupi, como vimos, consta avô paterno *desconhecido*, o que reforça a suspeita. Na última reportagem de sua vida - para a revista *O Cruzeiro* – ele fala de sua avó paterna, Caetana: “Minha avó por parte de pai era africana. Na festa dos brancos que se realizava em Canguçu, município de Pelotas, ela era chamada para recitar poesias de sua autoria”.<sup>36</sup>

Nada sobre o avô.

---

<sup>33</sup> Demosthenes Gonzalez (Porto Alegre, 25/08/1914 - 29/07/2000) fez de tudo um pouco: jornalista, compositor, escritor, boêmio, militante político etc. Será assunto e fonte muitas vezes aqui.

<sup>34</sup> *Revista do Rádio*, ano 1958, edição 483, p. 57. Faculdade de Comércio nascida dentro do curso de direito e que acabou se transformando na faculdade de economia da UFRGS.

<sup>35</sup> *Revista do Rádio*, ano 1958, edição 483, p. 57

<sup>36</sup> *Revista Cruzeiro*, ano 1974, edição 35, p. 30

Figura 9 - Busto do Manuel André da Rocha que hoje mora no saguão da Faculdade de Direito da UFRGS, onde dá nome ao seu centro acadêmico. Nascido no Rio Grande do Norte e formado pela escola de direito do Recife, ele chegou ao estado em 1890 e morreu em Porto Alegre em 1942 - depois de ter sido chefe de polícia, catedrático, procurador-geral e presidente do superior tribunal, além de nome de destaque na maçonaria local.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel\\_Andr%C3%A9\\_da\\_Rocha](https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Andr%C3%A9_da_Rocha). Acesso em 22/02/2022

Só que é difícil – mas não impossível - fechar essa conta.

Francisco nascera em Canguçu, então pertencente a Pelotas, zona sul do Estado, em 1880. André da Rocha veio ao mundo, em Natal, Rio Grande do Norte, em 1860. Sabemos que, em 1890, foi nomeado juiz da comarca de Lagoa Vermelha, no extremo norte do Rio Grande do Sul. Mas nada impede que em algum momento entre seu nascimento e os 30 anos de idade, morasse em Canguçu<sup>37</sup>.

O irmão caçula de Lupicínio, Francisco, contou para o jornalista Jones Lopes da Silva que seu pai teria descoberto que era, sim, filho de André. Sua mãe, Caetana, - avó de Lupi - trabalhava para a família da Rocha como doméstica, e teria engravidado do rapaz de 20 anos. Casou-se então com outro homem – de quem Seu Francisco jamais falava - e abafou o assunto<sup>38</sup>.

(Também há quem diga que Dona Bêga é que seria filha de André. Mas essa conta é mais difícil: ela nasceu em 1890, quando ele ainda vivia em Lagoa Vermelha. Poderia, em

<sup>37</sup> Lembrando que o trajeto era feito de navio, que para chegar em Porto Alegre, entrava na Lagos do Patos por Rio Grande, perto de Pelotas e Canguçu.

<sup>38</sup> SILVA, Jones Lopes da. **No último minuto – a história de Escurinho: futebol, violão e fantasia**. Porto Alegre: Signi Estratégias de Responsabilidade Social, 2011, p. 28 e 29.

alguma ida a Porto Alegre, ter feito uma filha? Poderia... Mas se sabe pela certidão de nascimento que, por parte de mãe, Lupicínio era neto de Adeodato de Oliveira e de Honorina Ennes de Oliveira.)

O que importa disso tudo é que a experiência paterna com a importância da educação fez diferença. Ao contrário da maioria de seus vizinhos, desde menino Lupi não só estudou, como o fez em bons colégios.

\* \* \*

As versões sobre essa parte de sua vida também variam muito.

Na *Revista do Globo*, em 1961, matéria de Ney Fonseca, está assim:

Seu pai, Francisco Rodrigues, o levou para o Liceu Pôrto-Alegrense. Lupi tinha apenas cinco anos. Tempos depois o diretor do Liceu batia na porta do velho Chico, dizendo: “Trouxe de volta porque êle até agora não tomou conhecimento das aulas. A única coisa que sabe fazer é cantar e bater com os dedos na classe”.<sup>39</sup>

Anote: Liceu Porto-Alegrense.

Dois anos depois, a versão dele é essa, na crônica *Como Me Tornei Compositor*.<sup>40</sup>

Aos seis anos meu pai me pôs em um colégio chamado Complementar, que era o melhor que existia naquela época. Meses depois, o Velho foi chamado pela Diretoria, que lhe pediu: “Seu Francisco, leve o menino para casa, porque ele ainda é muito novinho e fica atrapalhando os outros com as suas cantigas, pois já senta na classe cantando”. Meu pai achou que aquilo não era verdade, e me pôs em outro colégio chamado Ganzo, onde não demorou a vir a mesma reclamação. Ele teve de me levar para casa e esperar mais um ano, até eu criar juízo.

Vejam, meus amigos, que desde pequeno eu trazia no sangue o “micróbio do Samba”.

Anote: Colégio Complementar. Depois Colégio Ganzo.

Por fim, em 1986 Demosthenes Gonzalez conta mais uma variação deste estória... passada no Colégio Marista Dom Sebastião.

<sup>39</sup> *Revista do Globo* ed. 797, 24/06/1961, p. 58

<sup>40</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas.** Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 65

O que há de certo é que, aos sete, Lupi estava, sem dúvida, matriculado no Dom Sebastião, onde concluiu o curso primário, aos 12 anos de idade<sup>41</sup>. O colégio, também conhecido como Externato Dom Sebastião, era um anexo da escola Nossa Senhora do Rosário destinado a alunos de famílias mais pobres. O que garantia humilhações e batalhas entre as turmas dos dois colégios, mas também lhe tornava habitué de lugares frequentados pelas elites da cidade, como

a Catedral Metropolitana. Muita gente há de duvidar que eu, um negrinho nascido na Ilhota, freqüentasse a Catedral. Mas é verdade, eu me batizei na Igreja do Rosário e fiz a primeira comunhão na Catedral, e vou explicar o porquê. Meu pai fazia parte da Irmandade do Rosário. Por isso, todos os seus filhos foram batizados ali, e quando criança fiz o curso primário no Colégio Dom Sebastião, que era um anexo do Colégio do Rosário. O colégio era na Rua do Arvoredo e era ligado com o Colégio do Rosário e a Catedral, onde residiam os padres e os irmãos maristas, que eram nossos professores. Apesar de serem dois colégios irmãos, havia entre nós grande rivalidade, porque o Dom Sebastião era gratuito e frequentado por meninos pobres e o Rosário era o colégio dos meninos “bem”. Já naquela época existia o primo pobre e o primo rico. Sempre que nos encontrávamos para uma disputa esportiva qualquer, os vencedores eram os Primos Pobres e depois do jogo ocorriam desafios e íamos para um lugar que chamávamos de “Morrinho”, que depois das escavações passou a ser Av. Borges de Medeiros. Fazíamos boas briguinhas e como sempre os primos pobres ganhavam no jogo e ganhavam no pau. Só num lugar nós nos portávamos como irmãos. Era na hora da missa na Catedral, porque éramos obrigados a assistir juntos todos os domingos para não perdermos pontos nos exames<sup>42</sup>.

Quanto mais matérias, depoimentos e entrevistas de Lupicínio se lê<sup>43</sup>, mais a gente se dá conta do quanto, como bom gaúcho, ele adorava dar uma “floreada” na sua biografia. Quanto mais distante no tempo a entrevista ou matéria está dos fatos que conta, mais aumentam as contradições. Pierre Bordieu<sup>44</sup>, em *A Ilusão Biográfica*, explicaria isso de maneira bem mais elegante:

Temos o direito de supor que a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar razão (...) de estabelecer relações inteligíveis (...) como etapas de um desenvolvimento necessário. (...) Essa inclinação a se tornar ideólogo de sua própria vida,

<sup>41</sup> Na entrevista ao *Pasquim* diz que chegou até o ginásio.

<sup>42</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “A Páscoa”, p. 50

<sup>43</sup> Minha principal fonte foi material de quando ele era vivo, recolhido de jornais e revistas da época.

<sup>44</sup> BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, Papirus, 1996. p. 74-82.

selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões que possam justificar sua existência e atribuir-lhes coerência (...) como causa ou, com mais frequência, como fim, encontra a cumplicidade natural do biógrafo para quem tudo (...) leva a aceitar essa criação artificial de sentido.

Difícil não embarcar nessa. Mas tentemos até o fim

\* \* \*

Aos 12 anos, quando sai da escola, o pai o coloca num curso profissionalizante de mecânico da Escola Parobé, de onde sai para estagiar como aprendiz nas oficinas de bondes da empresa de transporte Carris. Sua função? Empurrador de roda de bonde, seja lá o que isso efetivamente significasse.

Lupi, para o MIS:

Muito castigo levei toda vez que meu pai me via sentado do lado de um violão. Me punha pra dentro aos gritos e perguntava se eu queria ser vagabundo. Mal pensaria ele mais tarde o que a música ia ser pra mim. Porque de todas as coisas que ele desejou, eu fui sair compositor, justamente uma coisa que ele não esperava<sup>45</sup>.

O problema é que, se acreditarmos em depoimentos seus e de seus contemporâneos, aos 13 ele já era bom de bola, de copo e de samba (também exageram suas conquistas amorosas adolescentes). E circulava com desenvoltura e popularidade entre a boemia da Ilhota, do Areal da Baronesa<sup>47</sup> e da Cidade Baixa, jogando futebol no campo do Porto FC, na rua Arlindo - defendendo as cores do Lagarto e outros times de várzea. E enturmado entre chorões e seresteiros muito mais velhos do que ele.

---

<sup>45</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

<sup>47</sup> Originalmente uma chácara, próxima ao centro da cidade, pertencente a Maria Emília Pereira, a Baronesa do Gravataí. A chácara tinha um vasto matagal que sediou um quilombo. Foi loteada em 1879, quando a mansão da Baronesa pegou fogo e, falida, ela viu na venda das terras sua única saída. Abandonada pela administração municipal, eventualmente alagada, a área seguiu sendo habitada por populações de baixa renda, basicamente escravizados libertos e imigrantes italianos, até que a mesma canalização que resolveu os problemas de enchentes da Ilhota resolveu os dali. O resultado foi o mesmo: os preços subiram e a população foi mudando. Mas há até hoje no local o Quilombo do Areal.

Figura 10 - Recorte do mapa de Porto Alegre de 1906, elaborado por Daniele Machado Vieira.

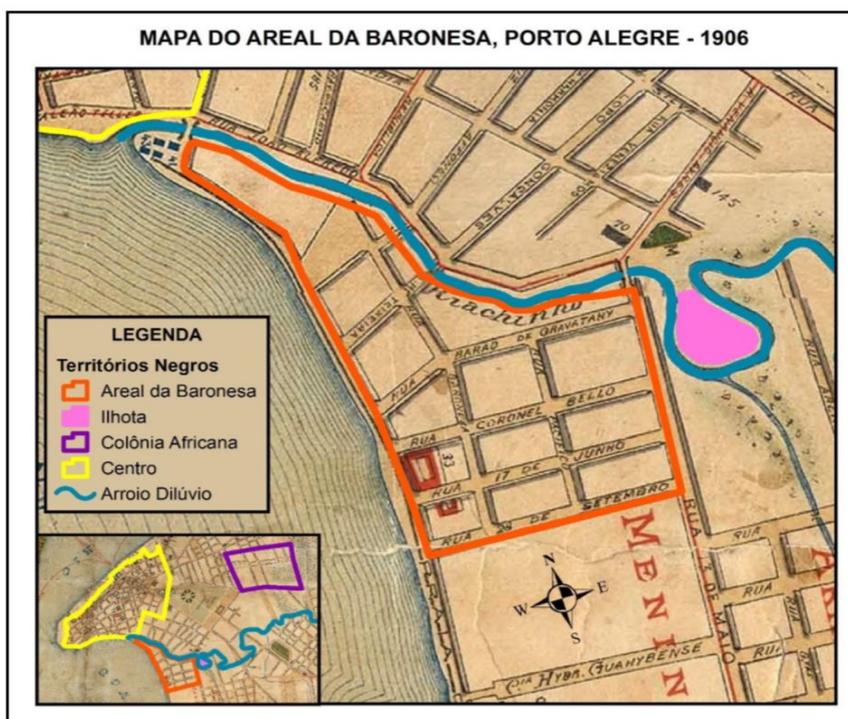


Figura 35: Mapa do Areal da Baronesa, Porto Alegre – 1906

Fonte: Elaboração de Daniele Machado Vieira sobre Mapa de Porto Alegre – 1906 (IHGRGS, 2005)

Fonte: CD Cartografia Virtual Histórica-Urbana de Porto Alegre: século XIX e Início do XX.

Minha vida não era só isso, andar com ferramentas na mão. (...) De noite é que vinha o gostoso. Pôrto Alegre daquele tempo não mais se iguala ao de hoje. Era o tempo das serenatas onde a gente se esquecia da vida e só se lembrava quando o sol despontava. Então é que me acordava e não tinha jeito senão o de marchar para o serviço<sup>48</sup>.

Contrariando quem, décadas mais tarde, achava que ele não tinha nenhum talento para isso (nem falar na sua falsíssima modéstia), já cantava. Bem.

Quando eu tinha mais ou menos 12 anos, no meu bairro tinha uma bandinha tão ruim que era chamada pelos moradores da zona pelo nome de “Furiosa”. Eu era o cantor, aliás, acho que por isso até hoje eu canto tão mal. Os demais componentes (...) eram todos coroas de mais de 40 anos. A bandinha cresceu e criou fama. Com o tempo transformou-se no conjunto oficial da zona. Nos carnavais, formávamos um cordão carnavalesco com o nome de “Moleza”.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> *Revista do Globo*, 24/06/1961, p. 58

<sup>49</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Hoje vou falar de mim”, p. 83

Pois perto dos festejos momescos de 1928 o Moleza decide que precisa de uma música-tema. E é assim que, aos 14 anos, estreia o *compositor* Lupicínio Rodrigues. A marchinha se chama, ora veja, *Carnaval*. E é cantada por todo o bairro que era referência de animação, num carnaval que envolvia todo mundo - bem diferente do espetáculo contido que se apresentava em desfiles no centro da cidade.

Em mais uma prova de que sempre teve sua bossa como intérprete, seus dotes vocais lhe levaram a ser chamado para assumir como *crooner* do Conjunto Catão, bem mais prestigiado que a Furiosa.

Foi aí que o pai sentiu que a coisa era séria. Sua primeira e desesperada medida para tirá-lo dessa vida – antes que fosse tarde – seria alterar sua data de nascimento. De 15, Lupicínio pulou direto para os 18 anos de idade, sendo imediatamente enfiado como “voluntário” no 7º Regimento de Infantaria do Exército<sup>50</sup>.

A partir daí começa mais uma confusão entre os que se dispuseram a contar sua vida. Todos discordam em algum ponto dos próximos cinco anos. Tentemos montar um quebra-cabeça de datas e fatos, juntando peças, eliminando contradições.

Só que, antes, é bom entender um pouco melhor o que era a Porto Alegre dos primeiros anos do século XX.

---

<sup>50</sup> Id. Ib. Crônica “Onde acordaram meu coração”, p. 85.

### 3 A PORTO ALEGRE DA REPÚBLICA VELHA

Quando Lupicínio nasceu, José Montauray estava no meio da sua administração como intendente municipal. Havia vencido a primeira eleição para o cargo em 1896. Detalhe: como candidato único: 2393 votos a favor, quatro contra. Engenheiro nascido em Niterói, Rio de Janeiro, era homem de confiança de Julio de Castilhos, presidente do um estado possuído pelo positivismo do PRR – Partido Republicano Rio-Grandense.

Montauray seria reeleito nada menos que seis vezes, sempre como candidato único. Era assim que a coisa funcionava quando não havia nem voto secreto nem limite para reeleição.

Porto Alegre só teria um outro prefeito em 1924.

O ano de nascimento de Lupi – 1914 - é o mesmo do Plano Geral de Melhoramentos da Cidade, criado pelo engenheiro e arquiteto da Diretoria de Obras da Intendência João Moreira Maciel. O plano, que só seria adotado dez anos depois - por Otávio Rocha -, tinha inspiração nitidamente parisiense/carioca. Parisiense da Paris do prefeito e barão Georges-Eugène Haussmann, que botou abaixo boa parte do centro da capital francesa entre 1850 e 1870 para criar o conceito do que, a partir de então, seria sinônimo de cidade moderna: avenidas largas que são, a um tempo, necessidade, monumento e espetáculo. Uma reforma regida pelo trinômio sanear, transportar, equipar.

O reflexo disso chega ao Brasil no século seguinte, na capital federal, o Rio da prefeitura do engenheiro Francisco Pereira Passos<sup>51</sup>, com seu famoso *bota abaixo* realizado entre 1903 e 1906. Os primeiros marcos são a inauguração da Avenida Central e a lei da Vacina Obrigatória. O ponto de chegada seria a destruição, entre 1920 e 22, do Morro do Castelo.

Situado bem no centro do Rio, o morro representava uma parte importante da história da cidade. Sediara a luta de Estácio de Sá contra os franceses, e ali estavam a matriz, a capela e o mosteiro de São Sebastião, padroeiro do Rio. Só que o Morro do Castelo sofria do mesmo mal da Ilhota: estar então habitado por pobres, e se situar perto do centro. No caso carioca, mais perto ainda, já que os pobres eram visíveis a olho nu desde a moderníssima vitrine que era a Avenida Central.

---

<sup>51</sup> 30 de dezembro de 1902 a 16 de novembro de 1906

Como muito mais tarde seria feito com o bairro porto-alegrense onde nasceu Lupicínio, o Morro do Castelo foi então simplesmente eliminado, inteiro. E transformado na planície que receberia alguns dos pavilhões da grande exposição comemorativa aos 100 anos da independência, em 1922<sup>52</sup>.

O historiador Nicolau Sevcenko dá um bom retrato daquele momento carioca que então também chegava a Porto Alegre. Essa metamorfose das cidades que se pretendiam modernas, amparada em quatro pilares:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional;  
a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante;  
uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, (...);  
e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.<sup>53</sup>

Era exatamente esse o clima higienista-positivista com que Porto Alegre seria modernizada a toque de caixa. Tudo eufemisticamente chamado de “remodelação do espaço urbano”. A cara da (parte rica e central da) cidade mudava, célere.

Em 1900 mais de 30 trapiches adentravam o Guaíba na região central. Em 1911 começaram as obras dos 1652 metros de cais, que incluíram 10 armazéns e 22 guindastes elétricos gritando modernidade, desembocando em um pórtico que está lá até hoje. Descendo do barco ou navio que o trouxera, o visitante adentrava a cidade por uma alameda de prédios belle époque rumo à Praça da Alfândega (prédios que são hoje o MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul - e o Memorial do RS).

Mas não é só ali. Por toda a área central há um constante *crescendo* da modernidade de fachada positivista. “De fachada” tanto no sentido literal – prédios grandiloquentes no estilo arquitetônico definido como “ecclético” –, quanto alegórico: os pobres iam sendo sistematicamente empurrados para longe. Afinal, atrapalhavam a ilusão cosmopolita da cidade que se achava cada vez mais europeia.

---

<sup>52</sup> Que, por sua vez, inspirou em 1935 a também grandiloquente exposição comemorativa à independência decretada pelos gaúchos em 1836.

<sup>53</sup> SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ª. Ed – São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 43.

Por trás das medidas alardeadamente higienistas, mal se disfarçava o preconceito. Sem falar que, para muitos, mandar os pobres para longe do centro da cidade era pouco.

Jornal *O Independente*, 20 de março de 1910:

Vagabundos e meretrizes estão pedindo um freio: o Acre está despovoado; ali faltam mulheres; meretrizes descaradas para lá, onde talvez se corrijam. Matto Grosso precisa de homens; vagabundos exportados!<sup>54</sup>

Ecoava o jornal *A Gazetinha*:

Os arrabaldes estão aí e devem ser habitados pelos proletários. Na cidade propriamente dita, só devem residir os que podem se sujeitar às regras e preceitos da burguesia.<sup>55</sup>

Pois então.

O período que vai de 1910 até o ano de nascimento de Lupicínio – 1914 - seria conhecido como “o quadriênio glorioso” da arquitetura da cidade. Nesse momento havia 520 construções em andamento, grande parte delas de prédios monumentais como o Banco da Província, o Palácio do Governo, a Confeitaria Rocco, o Banco Alemão, o prédio dos Correios e Telégrafos e a Cervejaria Bopp. Tudo construído sob a supervisão dos mais de 300 arquitetos que, nas primeiras duas décadas do século, tinham vindo de diferentes pontos da Europa para trabalhar em Porto Alegre. A grande estrela era o alemão Theodor Alexander Josef Wiederspahn,<sup>56</sup> tão inseparável da cara da cidade que hoje é tratado na intimidade como Theo.

Para quem conhece a capital dos gaúchos, os feitos de Theo são impressionantes. São dele os prédios do Hotel Majestic (hoje Casa de Cultura Mário Quintana), da Secretaria da Fazenda, do Edifício Ely (hoje loja da Tumelero), da Faculdade de Medicina e os citados Correios e Telégrafos (Memorial do Rio Grande do Sul) e Cervejaria Bopp (Shopping Total). Nascido em Wiesbaden em 1878, chegou na cidade aos 30 anos e morreu nela, amargurado, em 1952. Amargurado porque, a partir do momento em que o Brasil se decidiu pelos aliados na Segunda Guerra Mundial, Theo passou a ser perseguido pelo simples fato de ser alemão.

---

<sup>54</sup> Jornal *O Independente*, 20/03/1910, p. 1

<sup>55</sup> **História ilustrada de Porto Alegre**. Pesquisa de Caco Schmitt e Ricardo da Fonseca, redação de Ademar de Freitas e Divino Fonseca. Porto Alegre: Já Editores, 1997, p. 117.

<sup>56</sup> Id, Ib, p. 118.

Em 1910, Porto Alegre tinha 130.227 habitantes – quase o dobro de 10 anos antes. Desses, 16% eram estrangeiros, na sua maior parte portugueses, italianos e alemães. A taxa de alfabetização era alta para a época e o País: 60%, o que justificava a existência de sete jornais diários. Sete! Um número bastante superior ao de 100 anos depois.

Enquanto isso, a indústria crescia. As 126 fábricas recenseadas em 1907 seriam 190 quando em 1924 Lupi completa dez anos de idade. A cidade já tinha então 205 mil habitantes. E havia, como todo o planeta, passado pelo trauma da Gripe Espanhola, que se espalhou com o final da Primeira Guerra Mundial e os soldados voltando para suas casas. Não há como se ter números confiáveis da quantidade de mortes na cidade – no mínimo, cerca de cinco mil pessoas, numa população de 192 mil, mas certamente muitíssimo mais.

Só que, naquele momento, Porto Alegre levou a sério o que hoje seria chamado de *lockdown*.

A cidade tem, durante o dia, um aspecto doloroso e à noite este aumenta, tornando-se fúnebre (...), as casas de diversões fechadas, os cafês, os bares, tudo escuro, dando à capital a forma de uma cidade morta, sem vida (...), raro é o transeunte que anda (...), o êxodo das famílias já é notável, apresentando o centro da capital desolador aspecto<sup>57</sup>.

(...) pena que esta epidemia tenha suspenso o footing, que horror ter a gente de ficar em casa o dia todo! Aborreço-me tanto... O piano já me entedia, e estou sem nenhum livro. (...) Quando acabará isto, santo Deus?!<sup>58</sup>

Graças ao esforço conjunto de todo mundo que se trancou em casa, em poucos meses, a epidemia tinha passado.

E aí o pessoal voltou com infinita sede aos bailes, saraus, piqueniques, cinemas. E cafês.

Há que se falar dos cafês e confeitarias com música ao vivo, então popularíssimos. Porto Alegre tinha mais de trinta, cada um com sua orquestrinha e sua típica de tango. Não custa lembrar: cenário distante do cotidiano dos Rodrigues. E brilhantemente retratado *in loco* pelo cronista Achylles Porto Alegre, em 1920:

O “café” moderno é o ponto de reunião dos intelectuais, dos jornalistas, dos artistas e dos políticos. Ahi, entre uma fumaça e um gole de café, se combinam os mais arrojados planos litterarios, artisticos e administrativos.

<sup>57</sup> Jornal *O Independente*, 01/11/1918, p. 5

<sup>58</sup> Revista *Mascara*, 09/11/1918 (s.p.)

Ahi se concebem num relance, deante da chavena ou do calice inspirador, o poema, o romance, o artigo de fundo, a chronica, o quadro, a eleição do presidente da Republica ou a organização de um ministerio. Ahi se planejam revoluções e deposições de governo. Ahi se guinda o indivíduo ao Capitolio<sup>59</sup> ou se o arremessa da Rocha Tarpea<sup>60</sup>. Ahi, o escriptor naturalista ou realista vai estudar, surpreender e apanhar os typos vivos de seus contos, de suas novellas e romances. (...) É, por assim dizer, o “pivot” da vida contemporanea<sup>61</sup>.

Além disso, há o mundo dos cabarés, as casas noturnas de um tempo bastante anterior à possibilidade de mulheres “decentes” saírem por aí com seus namorados, maridos, noivos; e mais anterior ainda à possibilidade de saírem sozinhas ou com suas amigas, namoradas, esposas, noivas.

Carlos Machado, o futuro “Rei da Noite” do Rio dos anos 1950 e 1960, é um interessantíssimo paralelo a Lupicínio. Nascera no que ele chamava de “berço de ouro”, e fora criado pela avó riquíssima, num palacete na rua Duque de Caxias. Porto-alegrense como Lupi, era apenas seis anos mais velho. Mas, lendo suas memórias, não pareciam os dois morar na mesma cidade. Mesmo sendo ambos dedicadíssimos boêmios porto-alegrenses dos anos 1920.

Tão perto, tão longe, conta ele nas suas sinceríssimas *Memórias Sem Maquiagem*, de 1978:

A cidade calma e tranqüila durante o dia sofria radical transformação com a chegada da noite. O (Clube dos) Caçadores era o maior clube noturno de sua época em toda a América Latina (...). Os cabarés, as casas de jogo – o carteadado, bacarás, roletas, os bilhares onde o dinheiro corria solto em grandes apostas -, cafés que sempre terminavam num pano verde, a prostituição, os prostíbulo, o meretrício quase oficializado e grande comércio de tóxicos faziam de Porto Alegre um dos mais importantes centros de depravação (sic) do Brasil.

(...)

A partir das cinco horas eram abertas ao consumidor as importantes pensões de mulheres, (...) ponto de reunião de fazendeiros, políticos e militares. Eram casas que conheciam profundamente a história política e financeira de Porto Alegre.

Para os menos aquinhoados, funcionava nas ruas do Caminho Novo e da Ponte, na Travessa do Itapiru, nos becos do Jacques, do Poço, do Rosário e do Espírito Santo o meretrício de porta e janela.

<sup>59</sup> Na Roma antiga, era o templo dedicado a Jupiter, o poderoso chefe dos deuses.

<sup>60</sup> Na mesma Roma antiga, era de onde se arremessavam os condenados à morte.

<sup>61</sup> PORTO ALEGRE, Achylles. **História popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1940, p. 65

(...)

Era esta a nossa vida na cidade de duas personalidades, a Porto Alegre dos dias bem comportados e aquela outra que começava a ser livre depois das oito da noite<sup>62</sup>.

Registre-se: o boêmio adolescente Lupicínio não participava nem ao menos desse círculo dos “menos aquinhoados”.

\* \* \*

E então a cidade vira um canteiro de obras da burguesia.

Os intendentos municipais Otávio Rocha (1924-1928) e Alberto Bins (1928-1937) vão passando a patrula: de 1924 a 1937, só para a abertura da Avenida Julio de Castilhos são derrubados 24 armazéns e uma infinidade de casas. Para abrir a Avenida Borges de Medeiros mais 81 prédios são postos abaixo.

Quem era a maioria dos antigos moradores?

Trabalhadores de classe baixa ou média baixa, majoritariamente negros, muitas vezes vivendo em antigas casas de cômodos, cortiços e pensões.

Tudo estava efetivamente remodelado quando, em 1928, Antonio Augusto Borges de Medeiros finalmente deixou o poder - depois de 25 anos como presidente do estado pelo mesmo Partido Republicano Riograndense de José Montaury. Sim, depois que entrava, o pessoal do PRR gostava de nunca mais sair – Getúlio Vargas, não por acaso, veio daí.

“Tudo” remodelado significava muitas melhorias no Centro, Independência e Bom Fim, abrindo caminho para os mais de três mil automóveis que faziam de Porto Alegre a segunda cidade mais motorizada do País, só perdendo para São Paulo<sup>63</sup>.

E a Ilhota ali, do ladinho. Voltemos um pouquinho à ela, agora de uma outra perspectiva.

\* \* \*

---

<sup>62</sup> MACHADO, Carlos e PINHO, Paulo de Faria. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978, p. 16-17

<sup>63</sup> Segundo matéria do *Diário de Notícias* de 1927, citada **História ilustrada de Porto Alegre**. Pesquisa de Caco Schmitt e Ricardo da Fonseca, redação de Ademair de Freitas e Divino Fonseca. Porto Alegre: Já Editores, 1997, p. 131.

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

(...)

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

(...)

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

A maneira como a cidade de Porto Alegre referia-se a esta zona limítrofe, enquanto "baixa" cidade exprime de certa forma uma idéia pré-concebida deste espaço e de seus habitantes<sup>64</sup>.

Afinal, ascender da parte (cidade) baixa para a parte alta da cidade era o anseio de boa parte de quem ali vivia. Em *Caminhos Cruzados*, Erico Verissimo descreve o casarão na Duque de Caxias (centro), do mais rico de seus personagens:

Falava da prosperidade dos Montanhas que, graças à sua pertinácia e ao negócio de cereais por atacado, haviam conseguido subir da cidade baixa para a alta, mudando também de categoria social.<sup>65</sup>

Athos Damasceno Ferreira, escrevendo sobre o passado em 1940, corrobora, num texto de desfecho hoje chocante:

---

<sup>64</sup> GLOCK, Clarinha: *Zero Hora* (Suplemento especial em comemoração ao aniversário de Porto Alegre), 20/3/94, p.34.

<sup>65</sup> VERISSIMO, Erico. **O resto é silêncio**. 21. Ed. – São Paulo: Globo, 1995, p. 80

Acaso nunca vos contaram alguma coisa sobre os “Bagadús” e os “Tinteiros”?

Pois quem morava no 1º distrito<sup>66</sup> – o “Tinteiro”- odiava de morte a quem residia no 2º<sup>67</sup> - o “Bagadú”.

“Tinteiro” era a aristocracia.

“Bagadú” – a bagagem.

Um não atravessava a zona do outro.

(...)

Um dia, rompeu fogo numa casa do 1º distrito. Moita. Ninguém do 2º distrito se apresentou para ajudar a extinguir as chamas.

O prédio ficou reduzido a um montão de cinzas.

Os bagadús exultaram:

- Bem feito! Foi pena que o incêndio não tivesse acabado com todos os Tinteiros!

Êsse o desejo do rebotalho. E, sobretudo, dos negros que formavam a parte desprezível da sociedade e viviam acotovelando-se nos porões, nas cozinhas e nos lugares escusos da cidade<sup>68</sup>.

\* \* \*

Uma política oficial de esquecimento fez com que parte significativa da população brasileira fingisse “esquecer” o fato do Brasil ter sido o último país das Américas a abolir a escravidão. Na Argentina, por exemplo, o fato ocorreu em 1813; no Uruguai, em 1842. Em 1930, o escritor e jornalista portenho Roberto Arlt morou alguns meses no Rio de Janeiro. Foi para a cidade escrever crônicas sobre o Brasil para seu jornal, mais tarde reunidas num livro chamado *Aguafuertes Cariocas*. A páginas tantas, ele se estarrece quando finalmente dá-se conta de uma obviedade:

- Qualquer negro de cinquenta anos que você encontre hoje pelas ruas foi escravo até os oito anos de idade; o negro de 60 anos, escravo até os 18 anos.

- Então, essas velhas negras...?

- Foram escravas.

- Mas não é possível! Você deve estar equivocado.

(...)

- Mas homem – me diz um com toda naturalidade -, meu pai foi feitor de escravos...

Fiquei gelado e branco.

- Se quiser uns dados...

Olho para esse homem como olharia para o filho do carrasco da prisão de Sing-Sing...

(...)

<sup>66</sup> O Centro.

<sup>67</sup> A Cidade Baixa.

<sup>68</sup> DAMASCENO FERREIRA, Athos. **Imagens sentimentais da cidade**, p. 88-89.

- Aqui no Rio de Janeiro o mercado de escravos ficava na rua 1º de Março, em frente a farmácia da Granada.

Eu escuto como se estivesse sonhando.

- E é verdade que os castigavam?

- Sim, quando não obedeciam. Com um chicote. Agora... tinha fazendas onde maltratavam os escravos, mas eram poucas.

(“Castigar com chicote” e “maltratar” são coisas muito diferentes. Quer dizer: dar 20 ou 30 chicoteadas num escravo não era maltratá-lo, mas apenas castigá-lo)

(...)

- Quer dizer que esses velhos brancos, de aspecto respeitável que a gente vê nos seus automóveis particulares...

- Foram donos de escravos. Leia o que escreveram...

- Sim, eu fui a livrarias, e me disseram que não havia livros sobre a escravidão.

- É natural...<sup>69</sup>

\* \* \*

Figura 11 - Lista das gravações feitas para a Casa Hartlieb, dos Discos Rio-Grandenses

88  
Colec. C. Prusso.  
Gravações para a Casa Hartlieb de São Paulo 18 Julho de 1913

10713	Novelto Cassal Bayo	18710	Stelha	Sim	Abel Barras		
20	A progressão de St. J. de St. J.				Edel. Santos		
21	Gravado Plurimodal	759					
22	Albino	12913			Reginaldo Amor		
23	Notas do Campesão	791			Edel. Santos		
24	Gravado de M. M.	12918			Otávio Dutra		
25	Gravado de M. M.	12915			Otávio Dutra		
10726	Separação	12915	Stelha	Sim	Otávio Dutra		
26	Alha o Pat!	754	Stelha				
27	Alha o Pat!	12919	Stelha				
28	Alha o Pat!	12919	Stelha				
29	Alha o Pat!	12919	Stelha				
30	Alha o Pat!	12919	Stelha				
31	Alha o Pat!	12919	Stelha				
32	Alha o Pat!	12919	Stelha				
33	Alha o Pat!	12919	Stelha				
34	Alha o Pat!	12919	Stelha				
35	Alha o Pat!	12919	Stelha				
36	Alha o Pat!	12919	Stelha				
37	Alha o Pat!	12919	Stelha				
38	Alha o Pat!	12919	Stelha				
39	Alha o Pat!	12919	Stelha				
40	Alha o Pat!	12919	Stelha				
41	Alha o Pat!	12919	Stelha				
42	Alha o Pat!	12919	Stelha				
43	Alha o Pat!	12919	Stelha				
44	Alha o Pat!	12919	Stelha				
45	Alha o Pat!	12919	Stelha				
46	Alha o Pat!	12919	Stelha				
47	Alha o Pat!	12919	Stelha				
48	Alha o Pat!	12919	Stelha				
49	Alha o Pat!	12919	Stelha				
50	Alha o Pat!	12919	Stelha				
51	Alha o Pat!	12919	Stelha				
52	Alha o Pat!	12919	Stelha				
53	Alha o Pat!	12919	Stelha				
54	Alha o Pat!	12919	Stelha				
55	Alha o Pat!	12919	Stelha				
56	Alha o Pat!	12919	Stelha				
57	Alha o Pat!	12919	Stelha				
58	Alha o Pat!	12919	Stelha				
59	Alha o Pat!	12919	Stelha				
60	Alha o Pat!	12919	Stelha				
61	Alha o Pat!	12919	Stelha				
62	Alha o Pat!	12919	Stelha				
63	Alha o Pat!	12919	Stelha				
64	Alha o Pat!	12919	Stelha				
65	Alha o Pat!	12919	Stelha				
66	Alha o Pat!	12919	Stelha				
67	Alha o Pat!	12919	Stelha				
68	Alha o Pat!	12919	Stelha				
69	Alha o Pat!	12919	Stelha				
70	Alha o Pat!	12919	Stelha				
71	Alha o Pat!	12919	Stelha				
72	Alha o Pat!	12919	Stelha				
73	Alha o Pat!	12919	Stelha				
74	Alha o Pat!	12919	Stelha				
75	Alha o Pat!	12919	Stelha				
76	Alha o Pat!	12919	Stelha				
77	Alha o Pat!	12919	Stelha				
78	Alha o Pat!	12919	Stelha				
79	Alha o Pat!	12919	Stelha				
80	Alha o Pat!	12919	Stelha				
81	Alha o Pat!	12919	Stelha				
82	Alha o Pat!	12919	Stelha				
83	Alha o Pat!	12919	Stelha				
84	Alha o Pat!	12919	Stelha				
85	Alha o Pat!	12919	Stelha				
86	Alha o Pat!	12919	Stelha				
87	Alha o Pat!	12919	Stelha				
88	Alha o Pat!	12919	Stelha				

Fonte: Acervo Marcos Abreu.

Voltemos a falar de música, nem que seja para aliviar o horror.

<sup>69</sup> ARLT, Roberto. **Aguafuertes cariocas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019, p. 166 a 169. Tradução minha.

Qual era a música de Porto Alegre das décadas de 1910 e 1920, os anos de formação de Lupicínio?

Temos como rico material um milhar de gravações feitas na cidade nos anos 1910 pela gravadora Casa A Electrica, a que se podem somar as 102 feitas para o *Discos Rio-Grandense* da Casa Hartlieb na mesma época. Nos 78rpm o pessoal gravou muita polca, choro, valsas e modinhas. Seguidos de longe por uns poucos sambas<sup>70</sup>, maxixes ou batucadas.

Pegemos a lista dos discos *Gaúcho*, lançados por Savério Leonetti na Electrica. Eliminemos os vários relançamentos de uma mesma gravação. Em seguida, cortemos gravações já existentes, relançadas anonimamente sob nomes fantasia, como *Banda da Casa*. Para completar, retiremos da lista gravações feitas na Argentina, São Paulo ou Rio de Janeiro lançadas pela Electrica. O que restam são 620 músicas. Todas registradas entre 1913 e 1916 (por que Leonetti só gravou durante esses três anos é um mistério, já que a fábrica só fechou em 1923<sup>71</sup>).

Aí tem-se um mapa bem interessante dos gêneros mais populares na Porto Alegre dos anos 1910.

A valsa reina soberana, com 129 registros. Empatadas em segundo, equânimes 69 polkas e 69 modinhas<sup>72</sup>. Aí vêm 53 schottischs, 47 mazurkas e 40 tangos brasileiros/tanguinhos. Detalhe importante: o que se chamava nesses anos 1910 de tango, tanguinho e polca hoje é escutável como “choro” – nome que só vai se institucionalizar nos anos 1920. São, portanto, grosso modo, 109 “choros”. Mais duas gravações com esse nome mesmo, *choro*, e chegamos a 111 “choros”.

Depois, além de 22 gravações de ritmo não-identificado, há 31 discursos ou cenas humorísticas, 21 dobrados, 20 fados, 18 canções, 16 cançonetas, quatro duetos, três hinos, três romanzas, duas barcarolas, duas canções natalinas e uma serenatella. Sambas e sambas carnavalescos somam apenas 16 gravações (a maior parte da dupla Os Geraldos). Além de cinco lundus, cinco serenatas, três marchas e dois maxixes. Há menos ainda das regionalistas havaneiras (11), canções gaúchas (9), chulas (5), trovas/desafios (3) ou rancheiras (2).

Na parte internacional, além de dois tangos argentinos gravados em Porto Alegre por Francisco Canaro, *El Rey del Tango*, há também um fox-trot, um one-step e um two-step.

<sup>70</sup> Todos gravados antes do primeiro sucesso do gênero, *Pelo Telefone*, de 1917.

<sup>71</sup> Mas é fato: depois de 1916, há apenas três registros com o grupo O Terror dos Facões

<sup>72</sup> Importante lembrar que quase qualquer música lenta brasileira cantada era então chamada de modinha.

Agora comparemos esses dados com o registro de gravações feitas na mesma década de 1910 pela pesquisadora carioca Dulce Lamas. Ela catalogou 469 discos da coleção recolhida na Biblioteca Nacional pelo prof. Luiz Heitor. A lista está no seu livro *Música Popular Gravada na Segunda Metade do Século* e inclui os *Discos Rio-grandense*, mas - ora, veja só! - ignora os *Discos Gaúcho*.

A valsa ganha novamente, com 206 registros, confirmando sua então soberania nacional na futura terra do samba. Logo em seguida, 186 polcas. Em terceiro, como na coleção de Leonetti, os schottischs (173). Ou seja: a produção musical porto-alegrense, até aqui, espelha a nacional.

Mas aí as particularidades:

Enquanto que na capital gaúcha as modinhas empatam no segundo lugar com as polcas, nacionalmente elas são apenas o sétimo gênero mais gravado. Já em Porto Alegre, o tango brasileiro ou tanguinho (que, lembremos, não é tango argentino) é o sétimo na lista de prioridades. Nacionalmente, é o quarto.

Mas ok, mesmo nas particularidades, não há nada *tão* diferente do panorama nacional.

A conclusão é óbvia: musicalmente, na década de 1910 Porto Alegre soava bastante integrada ao conceito nacional de *música brasileira*. O que é no mínimo espantoso, num país desse tamanho, tão centralizado administrativamente e com uma indústria cultural que minimamente se esboçava. E mais espantoso ainda se consideramos que a música brasileira tinha se definido há pouco mais do que 30 anos.

Só que há duas importantes ressalvas a fazer: ninguém da cena periférica e negra de onde saiu Lupicínio foi registrado em disco nessas gravações porto-alegrenses. O mais perto disso era a dupla gaúcha Os Geraldos, que já haviam levado ao disco – em Porto Alegre e no Rio - alguns sambas e maxixes. Mas eles moravam então na capital federal, e podem ter aprendido os novos ritmos lá.

Ou seja: não há como saber concretamente o quanto se fazia de samba e maxixe na Porto Alegre de 1914<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Há o registro de uma partitura de uma canção de Domingos de Campo Moreira Porto, o popular Mingotão, de 1883, chamada *Ah! Que vai!*, sucesso no carnaval ano seguinte. O gênero, segundo o que está impresso na partitura é... *samba*. Mas, como sabemos, o quanto haveria aí da musicalidade do samba como o entendemos hoje só tocando a partitura para se descobrir. Mas não consegui localizar nenhum exemplar.

Mas o mesmo deveria ocorrer com as gravações cariocas. É evidente que *Pelo Telefone* no terreiro de Tia Ciata era algo muito diferente das gravações de *Pelo Telefone*, mesmo dessa época. E também no Rio certamente haveria um recorte de classe entre quem poderia gravar ou não.

O que se tem de concreto é uma nota à qual voltaremos, no jornal local *Folha da Tarde*, em 1936, falando da novidade que Lupicínio representava naquele momento e dizendo com todas as letras: “nós ainda não temos sambistas”.<sup>74</sup> Demosthenes Gonzalez, na sua autobiografia, lembra que, antes da chegada do microfone – portanto até 1927, pelo menos – o que Alcides Gonçalves cantava com seu megafone de alumínio, eram “valsas e canções de amor, desesperados tangos”<sup>75</sup>

Até então, ao que parece, maxixes, lundus e, logo depois, os primeiros sambas, eram *coisa de negros*. Até a explosão local do gênero, em 1936, quem comprava discos não comprava esses discos. A maioria deles, as fábricas cariocas nem mandavam para as lojas do sul.

Só que, apesar de não pegar nada bem, já se dançava maxixe em Porto Alegre desde pelo menos 1899<sup>76</sup> - quando o ritmo tinha apenas duas décadas de vida, e quase ao mesmo tempo em que as primeiras partituras de músicas definidas como maxixe estavam sendo impressas no Rio de Janeiro<sup>77</sup>.

Está lá, n’*A Federação*, o registro do escândalo que é o primeiro registro do gênero sendo dançado na rua, no carnaval de 1900:

Cumprindo a triste faina de não deixar morrer o Carnaval, algumas sociedades estacionavam junto aos coretos na rua dos Andradas e, ao som da música, entregavam-se ao maxixe desenfreado, em requebros exagerados e obscenos, com grande escândalo do burguez honesto que não leva a família ao teatro para não apreciar taes scenas a troco de dinheiro.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> *Folha da Tarde*, 23/06/1936, coluna “A voz do ouvinte”, p. 10.

<sup>75</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Ofício de viver**. Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 22.

<sup>76</sup> A primeira citação localizada foi na edição do jornal *A Federação* de 18 de julho de 1899, na página 2 dá notícia do sucesso que fazem os números de maxixe no teatro *Polytheama*, no que marcam como o maior sucesso teatral dos últimos 15 anos. Incrivelmente, só esqueceram é de dizer qual o nome do espetáculo, que estava naquele dia na sua última função antes de seguir para temporada em Pelotas. Mas ainda eram atores, bailarinos e/ou cantores que dançavam.

<sup>77</sup> SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 82.

<sup>78</sup> *Jornal A Federação*, 28/02/1900, p. 2

E, pelo jeito, não era só no Carnaval. Meses depois, na *Seção Judiciária* do mesmo *A Federação*, registra-se a seguinte nota:

Emma Arlindo de Souza, moradora à rua Duque de Caxias n. 281, queixou-se no 1º posto policial que ontem às 11 horas da noite no Restaurant Monteiro foi insultada por Manoela de tal, moradora à travessa 2 de fevereiro n. 14, e que mais tarde a mesma Manoela, no corredor do prédio onde funciona o restaurant, armada de navalha, quis agredir a queixosa, o que não levou a efeito devido à intervenção das pessoas presentes.

Restaurant figura aqui como um eufemismo, pois a casa onde se deram as cenas que motivaram a queixa de Emma Souza é um bordel de ínfima especie, no qual homens mulheres e até menores, ao som de uma orchestra, na altura dos convivas, entregam-se ao mais debragado maxixe, com ruidosa exibição de requebros e termos obscenos, exalando miasmas da prostituição e do vício.<sup>79</sup>

No mesmo *A Federação*, apenas seis anos depois, o pessoal já pegava leve:

O maxixe é tudo que há de mais puro brasileiro. É a nossa dansa popular. Está bem claro que não é dansado nos salões da melhor roda social; não é uma dansa distincta. Mas é sempre dansada nos cafés-concertos, sociedades de rapazes e em todas as festas populares<sup>80</sup>.

Já Athos Damasceno Ferreira dá uma descrição não exatamente amável do carnaval negro do passado (escrevendo em 1940):

Os pretos dansavam em trinta e oito – pasmem! – sociedades recreativas que tinham a “Floresta Aurora”<sup>81</sup> por coroa!

Para a cafajestada, era o “maxixe”. Em barracões e em prédios desocupados, no centro e nos arrabaldes, os bailes públicos formigavam.

Quando a cerveja barbante misturada com cachaça começava a fermentar, os maxixeiros estravam firmes na dansa do “balão caído”. Os maxixeiros e a polícia porque o chanfalho da autoridade não podia nada contra aquela loucura de atrações e de gritos<sup>82</sup>.

Ou seja: a população consumia essa música. Mas ela não era feita por compositores locais. Basta focarmos em Octavio Dutra. O principal compositor dos primeiros 30 anos da música de Porto Alegre compôs (que se saiba) 482 músicas. Destas, míseras 16 eram sambas. Outras duas, sambas-canção, mais dois maxixes.<sup>83</sup>

<sup>79</sup> Jornal *A Federação*, 04/10/1900, p. 2.

<sup>80</sup> Jornal *A Federação*, 27/03/1906, p. 1.

<sup>81</sup> Clube exclusivo para negros na cidade, do qual falaremos em seguida.

<sup>82</sup> DAMASCENO FERREIRA, Athos. **Imagens sentimentais da cidade**, p. 184.

<sup>83</sup> Está tudo enumerado na sua biografia escrita por Hardy Vedana.

A outra ressalva, que desacredita um pouco a representatividade do detalhado recorte que fizemos acima, é que, nele, há apenas dois tangos argentinos gravados. E o tango argentino era muitíssimo tocado pela cidade. Pelo país. Pelo mundo<sup>84</sup>.

E também há que se ouvir estas gravações para se constatar um detalhe importante e não facilmente definível em conceitos fechados, só perceptível quando se olha de longe, no futuro: já havia, em muitos desses “choros”, schottischs, habaneras, valsas e polkas um notável sotaque gaúcho<sup>85</sup>.

\* \* \*

Do tango, que entrava forte nesse momento, falaremos mais tarde. Mas não dá para terminar de desenhar esse cenário dos anos 1910/1920 sem falar na avassaladora febre regionalista que se espalhou pelo Brasil nos primeiros anos do século XX e pegou forte na gauchada. Em todas as áreas, a começar pela literatura<sup>86</sup>.

Na música porto-alegrense, havia uma pequena onda local de música regional gaúcha cuja grande figura era o gaiteiro<sup>87</sup> Moysés Mondadori, o Cavaleiro Moysé, que gravou bastante para os *Discos Gaúcho*<sup>88</sup>. Mas chegou também com força o regionalismo nordestino, através dos *Turunas Pernambucanos*, grupo que havia descido desde o Recife para encantar o público gaúcho em 1924. A onda pegou tão forte que até Octavio Dutra escreveu uma canção sertaneja - chamada justamente *Sertaneja*, e que fez sucesso no carnaval.<sup>89</sup>

Não é espantoso que os chorões de Porto Alegre se deixassem influenciar pelos pernambucanos. No Rio, os *Turunas Pernambucanos* inspiraram o surgimento dos *Turunas*

---

<sup>84</sup> Em **A correspondência de uma estação de cura**, o carioca João do Rio descreve uma cena passada em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1918. Mostrando que, ao menos entre as elites, a globalização já era uma realidade em importante medida: *Em cima, a orquestra toca os mesmos tangos e maxixes que temos a angústia de ouvir, há pelo menos cinco anos, em Paris, em Londres, em Odessa, no Rio, em Buenos Aires, em toda a parte onde se tem a idéia da civilização. (...) De modo que não há cidadinha com dívidas sobre a sua civilização desde que possua quatro violinistas a tocar num chá a Paraguayita ou El Negrito?*

<sup>85</sup> Como se pode notar em muitas gravações aqui reunidas: <https://soundcloud.com/musicadeportoalegre>

<sup>86</sup> No Rio Grande do Sul, é o momento em que o revolucionário Simões Lopes Neto está escrevendo suas coisas. “Contos Gauchescos” é de 1912, por exemplo.

<sup>87</sup> Acordeonista. Mas que tocava o que os gaúchos chamam de gaita-ponto, que é o acordeom de botões, com oito baixos. A “oito-baixos” ou “pé de bode” nordestina.

<sup>88</sup> E era chefe de prensagem da Casa A Electrica.

<sup>89</sup> Ele aproveitou a passagem dos *Turunas* para compor em parceria com o saxofonista Ratinho, uma das estrelas do grupo que tinha também o violonista Jararaca, com quem Ratinho formaria depois a dupla Jararaca & Ratinho.

*da Mauriceia*. Que, por sua vez, motivariam o surgimento do *Bando de Tangarás* – o grupo de Noel Rosa, Almirante e João de Barro. Só que, na raiz de tudo, quem havia influenciado o surgimento do grupo pernambucano original? Os cariocas *Oito Batutas*, de Donga e Pixinguinha, que haviam passado por Pernambuco em 1922. Oito Batutas que, por sua vez, faziam choro, mas também muita música nordestina, por inspiração no *Grupo de Caxangá*, liderado pelo violonista pernambucano João Pernambuco. E vocês aí achando que é só a música do século XXI que assimila e reprocessa muito rapidamente suas influências.

#### 4 LUPI II: O SERESTEIRO DA BOCA DO MONTE (1932-1936)

O novo capítulo da vida do nosso personagem começa dia 29 de abril de 1932. No meio de uma plateia em smokings e vestidos de gala, um rapazote com uniforme de soldado assiste maravilhado ao primeiro show da turnê dos Azes do Samba, no Cine Theatro Imperial, Rua da Praia, centro de Porto Alegre. Com ele, também de farda, um amigo catarinense, colega de quartel, chamado Reinoldo Corrêa de Oliveira – o futuro Nuno Roland.

Dezoito anos mais tarde, já cantor famoso no Rio de Janeiro, Nuno lembraria com carinho desses anos porto-alegrenses em uma matéria assinada por Demosthenes Gonzalez para a *Revista do Rádio*:

Eu era cabo do 7º Batalhão de Caçadores sediado em Pôrto Alegre e nesse batalhão havia um “jazz-band”. O cantor oficial do jazz era o hoje famoso compositor Lupicínio Rodrigues, naquele tempo meu colega de caserna. Um dia, Lupicínio me ouviu cantar e deu um grito: “Eureka, achei o cantor!” E desde então passei a ser o “crooner” do jazz. Lupicínio compunha e eu cantava. Oh, como tenho saudades daquele tempo!

O maior galardão que possuo é este: fui cabo do brioso 7º B. C., e fui um dos primeiros a cantar as composições de Lupicínio Rodrigues, esse que é hoje um dos maiores compositores populares do Brasil.<sup>90</sup>

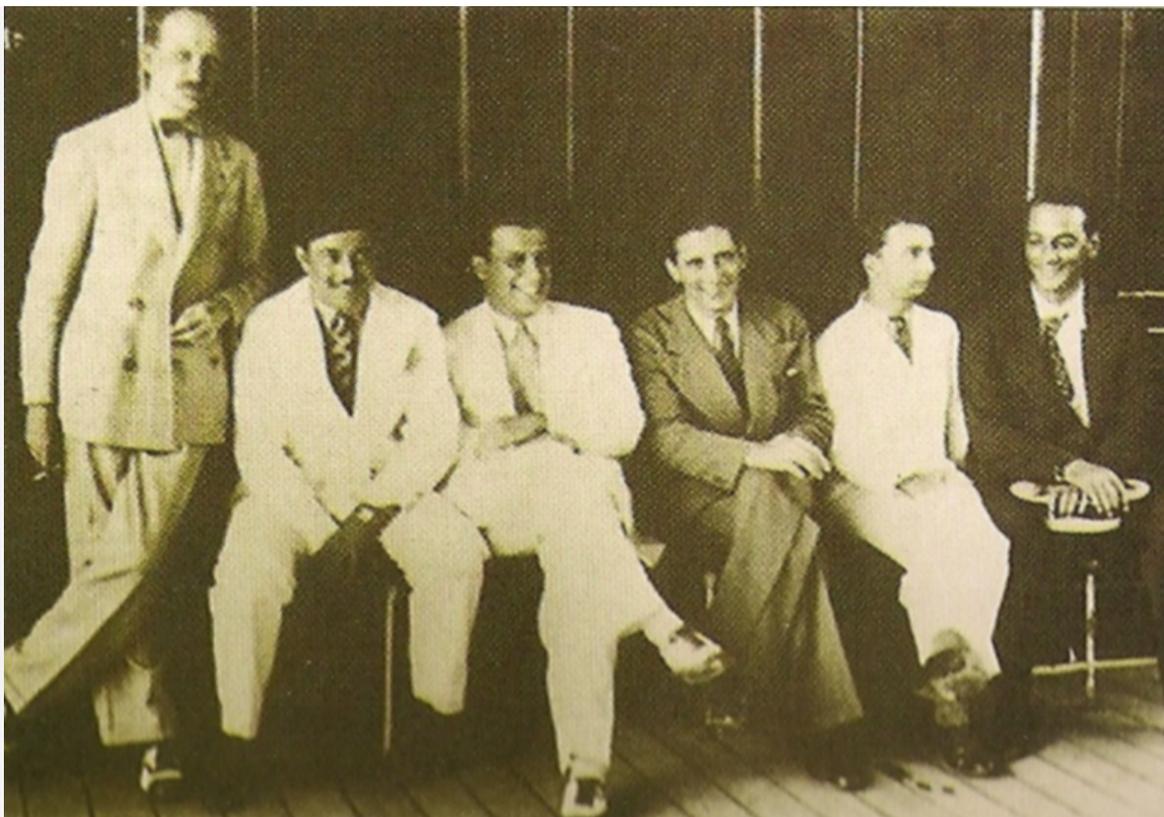
Mas retornemos à plateia do Imperial. Quem eram os tais Azes do Samba a que os dois amigos assistiam embasbacados? Ninguém menos que Noel Rosa, Francisco Alves, Mário Reis, o pianista Nonô e o bandolinista gaúcho Pery Cunha<sup>91</sup>, reunidos especialmente para uma excursão ao Sul.

---

<sup>90</sup> *Revista do Rádio*, ano 1950, ed 62, p. 24

<sup>91</sup> Nascido Eraldim Foutoura Cunha em 24 de agosto de 1902, na fronteira Santana do Livramento, Pery (ou Peri) acompanhou meio mundo nos anos 1930 e 1940, no Rio de Janeiro.

Figura 12 - Em 15 de maio de 1932, os Azes do Samba no navio Itaquera, rumo ao sul: Pery Cunha, Mário Reis, Francisco Alves, Noel Rosa e Nonô. O sujeito de pé não se sabe quem é.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Alves](https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Alves). Acesso em 22/02/2022

Lupi e Nuno não têm coragem de ir puxar conversa ou pegar autógrafos dos famosos depois do espetáculo. Mas o destino é um bicho curioso. Correm as horas. Os dois estão então no Zona U, boteco da Cidade Baixa na esquina da rua João Alfredo com a Venâncio Aires, bem em frente à Praça Garibaldi - ao lado de onde por décadas se situou o Restaurante Copacabana. Estavam ali fazendo música com o pessoal do Conjunto Catão, mais os amigos Johnson e Caco Velho quando quem entra porta adentro? Isso mesmo: os Azes do Samba.

Eles tinham saído do espetáculo direto a uma jornada noite adentro: começaram pelo baixo meretrício do Beco do Oitavo e seguiram por alguns botecos e restaurantes (como Noel e Chico Viola levaram junto o lorde Mário Reis é uma boa pergunta: e o fato de que essa foi a única noite em que saíram todos juntos pode ser a resposta)<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> DIDIER, Carlos e MÁXIMO, João. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora da UnB, 1990, p. 222.

Acabam se enturmado, e Lupicínio canta algumas daquelas canções que Nuno interpretava no *jazz* do batalhão – quais, exatamente, não se sabe. O fato é que causou excelente impressão. E um dos *Azes*, só quatro anos mais velho que ele, mas infinitamente mais famoso e prestigiado, decreta: “Esse garoto é bom, esse garoto vai longe!”

Quem era? Noel Rosa.

Até que ponto isso aconteceu exatamente assim é impossível saber. Muita gente contou e recontou essa história<sup>93</sup>.

Uma das versões mais rocambolescas está numa matéria feita com Lupi em 1951 para a *Revista do Rádio*, assinada por Ricardo Galeno:

*Após a revolução de 1930, o saudoso compositor Noel Rosa visitou Pôrto Alegre, onde foi apresentado ao jovem Lupe – a esperança do Sul – cujas composições começavam a fazer sucesso nos meios artísticos gaúchos<sup>94</sup>. Ao primeiro contato, Noel sentiu que Lupicínio viria a ser o continuador de sua poesia posta a serviço dos sentimentos populares, cantando suas alegrias ou suas mágoas, dando esse sentido altamente humano, que impregna as canções dos dois compositores.*

*Desde aquele memorável encontro em que ambos os artistas sentiram a identidade que tinham suas canções, perfeitamente interpretativas da alma popular, mestre Lupe mostrou o quanto a sua sensibilidade poderia produzir para o desenvolvimento de nossa música<sup>95</sup>.*

Como eu disse, jamais saberemos o que é verdade nesse encontro Noel - Lupicínio<sup>96</sup>.

Mas, seja lá como tenha acontecido, está de bom tamanho.

Cada um a seu modo, as três estrelas dos *Azes* do Samba seriam importantíssimas na vida de Lupicínio. Noel, como influência do compositor – como Noel o era de todos os compositores de seu tempo. Mário, como sua maior referência vocal (*eu copiava, quando era garoto, o Mário Reis*<sup>97</sup>). E Francisco Alves, na década seguinte, é quem o consagraria como compositor.

---

<sup>93</sup> QUASE tão boa quanto a de que Astor Piazzolla menino foi moleque de recados de Carlos Gardel em Nova York e só escapou de morrer no avião que explodiu em Medellín porque seu pai não deixou ele viajar com Gardel.

<sup>94</sup> Essa parte é total delírio do relator. Ninguém fora da turma conhecia as composições de Lupicínio neste momento.

<sup>95</sup> *Revista do Rádio*, Ano 1951, Edição 112, p. 23.

<sup>96</sup> DIDIER, Carlos e MÁXIMO, João. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora da UnB, 1990.

<sup>97</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

Esse encontro, como vimos, deu-se em final de abril de 1932. Em julho, em São Paulo, arrebenta a Revolução Constitucionalista contra o governo de Getúlio Vargas. E lá se foi para a linha de frente o ex-soldado Rodrigues, agora promovido a cabo padioleiro.

Não chega a participar de nenhum combate, já que a Revolução acaba antes de sua chegada na linha de frente. Mas tem tempo para fazer um samba reclamando da péssima qualidade da comida dada às tropas estacionadas em Porto União, Santa Catarina.

\* \* \*

Intervalo.

\* \* \*

As cortinas se reabrem com o encontro de nosso protagonista com sua musa inaugural: a santa-mariense Inah, que seguirá para sempre no topo do pódio dos amores e desamores lupicínicos.

Mas como é que um aplicado boêmio porto-alegrense foi parar na interiorana e recatada Santa Maria da Boca do Monte, a quase 300 quilômetros de distância?!?!

Novamente, há muitas versões para o ocorrido.

Figura 13 - Santa Maria, 1926



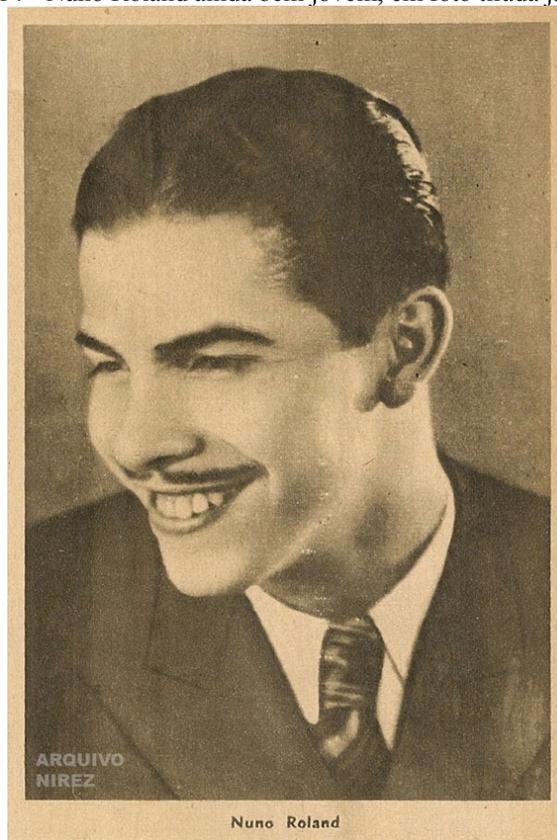
Fonte: <https://claudemirpereira.com.br/2020/06/artigo-ricardo-ritzel-superagitados-anos-20-conturbacao-nacional-e-a-batalha-de-santa-maria/>. Acesso em 22/02/2022

Versão 1, que me parece a mais lógica:

Ainda servindo no 7º Regimento de Infantaria, o soldado Rodrigues, nº 417, vencera a edição de 1933 do Concurso Oficial de Carnaval promovido pela prefeitura de Porto Alegre. Ganhara justamente com aquela sua primeira composição, feita aos 14 anos: a marchinha *Carnaval*<sup>98</sup>, agora defendida pelo cordão Os Predilectos, onde ele era, além de cantor, diretor.

No meio da comemoração, terça-feira gorda já com o sol a pino, Lupicínio passa na frente do quartel na seguinte situação: bêbado, fantasiado, abraçado no amigo e colega Nuno Roland. Detalhe: estava, teoricamente, de serviço.

Figura 14 - Nuno Roland ainda bem jovem, em foto tirada já no Rio em 1936.



Fonte: acervo Miguel Nirez

<sup>98</sup> Alguns anos mais tarde, a mesma marchinha ganharia outro concurso de carnaval, defendida pelo Rancho Suco, em Santa Maria. E em 1943, mais um fato curioso, que diz muito da personalidade de seu autor, lembrado por ele mesmo numa das crônicas escritas para a *Última Hora*: “Fazia parte de uma comissão que julgava músicas carnavalescas, me apareceu novamente a marchinha, desta vez cantada pelo grupo *Democratas* e como sendo de autoria de outros dois compositores. Eu não falei nada aos outros membros da comissão e a música novamente venceu. Deixei os meninos receberem o prêmio e até convidei-os para tomarem uma cerveja comigo.” RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Hoje vou falar de amor”, p. 83-84

Não era a primeira vez que isso acontecia. Estão lá, anotadas na caderneta militar do soldado (uma espécie de boletim), várias prisões com justificativas como essa:

Foi público que o soldado 417 faltou à instrução e foi encontrado dormindo, no alojamento de outra unidade, na manhã do dia 8. Fica por isto detido por 10 dias, de acordo com o RDE (regulamento)<sup>99</sup>.

Só que desta vez foi a gota d'água. Quando saiu da cadeia, recebeu uma punição das piores possíveis para um boêmio porto-alegrense de 19 anos: transferência para Santa Maria.

Essa é a versão contada por Lupicínio pouco depois, em 1936, na primeira reportagem importante feita sobre ele. Lupi diz que, já cabo, fora transferido para Santa Maria em 1934<sup>100</sup>. Numa das crônicas que escreveu para a edição gaúcha do jornal Última Hora em 1963 afirma o mesmo, mas erra a idade (quando isso aconteceu ele tinha 19 anos, não 15): “Antes de completar 16 anos fui promovido a cabo e transferido para Santa Maria, onde conheci meu primeiro amor”<sup>101</sup>.

Versão 2:

A transferência não teria nada a ver com a história da prisão, e acontecera logo depois da volta do batalhão que saíra para guerrear, mas ficara acampado em Santa Catarina. É a versão que está na grande reportagem escrita pelo futuro parceiro Hamilton Chaves<sup>102</sup> para a *Revista do Globo* em 1952<sup>103</sup>.

Só que as datas não fecham: o concurso carnavalesco vencido por Lupi quando ele ainda morava em Porto Alegre aconteceu em 1933, e a Revolução Constitucionalista acabou em outubro de 1932.

De tudo isso, o que é indiscutível é a força com que se abateu sobre ele, em Santa Maria, seu primeiro amor.

Se a cidadezinha era uma punição dada por algum superior para que o rapaz se “emendasse”, deu errado. E, aos 19 anos, num baile do Clube União Familiar, o cabo

<sup>99</sup> Conforme está transcrito na matéria da *Revista do Globo* de 12.07.1952, p. 32

<sup>100</sup> *Folha da Tarde*, 26/06/1936, p10 e seguintes.

<sup>101</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Onde acordaram meu aoração”, p. 85

<sup>102</sup> Hamilton Chaves (Lagoa Vermelha, 17/05/1925 - Porto Alegre 17/05/1985) foi jornalista, compositor, político, braço direito de Brizola na Legalidade e um dos amigos mais fiéis de Lupi ao longo da vida.

<sup>103</sup> *Revista do Globo*, 12.07.1952, p. 33

Lupicínio falou pela primeira vez com uma menina de 13 anos chamada Inah que ele já espiava quando ela ia pegar água em um poço perto de onde morava:

Eu morava num lugar chamado Vila Brasil. (...) Em frente à nossa maloca havia um poço coletivo, onde todos os moradores daquela rua buscavam água e entre esses uma mulatinha, que mais tarde veio a ser minha noiva. Com um vestido marrom muito curto, diariamente ela ia buscar água no poço. Não raro a turma já a esperava para dirigir-lhe gracejos. Ela percebeu então que estava ficando mocinha, e que os rapazes a contemplavam quando ela se curvava para apanhar a água, e mandou pôr uma barra amarela no vestido, o que a deixou mais preciosa ainda<sup>104</sup>.

Sim. Um depoimento desse hoje nos arrepia os cabelos. E não é de encantamento.

\* \* \*

Figura 15 - Cabo Lupi



QUANDO ERA CABO do 7.º Batalhão de Caçadores, em 1934, ele compôs o "Schottisch da Felicidade" que seria gravado quinze anos depois pelas Quintanilhas Serenaders.

Fonte: Fonte: Revista do Globo, 09/08/1952, p. 33.

<sup>104</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica "Onde acordaram meu coração", p. 85

Esfumaça-se a tela e esvoaçam anos de amor entre Inah e seu incorrigível boêmio - seja lá o que fosse a boemia na Santa Maria dos anos 1930. Lupicínio era agora o *crooner* do jazz do batalhão, já tinha ganho dois concursos musicais – com as marchas *Na Beira de Um Rio* e, novamente, *Carnaval* - e não queria outra vida. Já Inah, sim, queria: a de esposa. Estamos em 1935, ano em que a distante Porto Alegre fervia com as gigantescas comemorações do centenário da Revolução Farroupilha.

E aí o cabo Lupicínio, míseros 21 anos, com curso preparatório para sargento já feito e tudo... não resiste ao apelo da fervente Porto Alegre. E volta para a Capital.

A sua turma boêmia o recebe de pernas e braços abertos. Reencontra as saudosas companheiras da noite e os velhos amigos do Conjunto Catão, onde reassume seu posto de *crooner*, com aquele estilo de *dizer* o samba que lhe dá agora o apelido de “Mário Reis”. Ataca também no Jazz Silencioso, do maestro Décio Pereira.

Vence mais três concursos.

O primeiro, de um gênero hoje abandonado na música brasileira, mas então fortíssimo: as músicas de São João. Feitas para serem lançadas na época das festas juninas, elas ajudavam a dividir o ano musical: havia as músicas de Carnaval (sambas alegres e marchinhas), as músicas de meio-do-ano (sambas mais lentos e canções românticas de todos os gêneros) e as músicas de São João (sambas, marchinhas, quadrilhas etc).

Esse concurso ele vence com o samba *Feiticeira*<sup>105</sup>, interpretado pelo carioca João Petra de Barros, importado do Rio para o certame porto-alegrense.

O terceiro foi um concurso da Rádio Gaúcha para o carnaval de 1936. Venceu com a marcha *Quando Eu For Bem Velhinho*, que teve uma ajuda de Octavio Dutra na sua harmonização e foi interpretada pelo amigo Johnson<sup>106</sup>. Quatro carnavais mais tarde, seria

<sup>105</sup> Que só seria gravada em 1952, depois da explosão de *Vingança*, por Homero Marques, em disco Elite Especial - N-1081-A. E “transformada” em mais uma parceria com Felisberto Martins.

<sup>106</sup> *A Voz Morena da Cidade*, ou ainda o *Boxeur-Cantor*. Nascido Orlando Silva, em Porto Alegre, dia 24 de outubro de 1910 (na Travessa Cauduro), Johnson começou sua carreira em 1930, como cantor do Jazz Cruzeiro - que reunia outros craques como Ernani Oliveira no trompete e Pedro Raymundo no acordeom. O nome artístico, adotado aos 17 anos, foi uma homenagem ao mesmo Jack Johnson pugilista negro estadunidense que Miles Davis homenagearia em um disco. Nosso Orlando também era *boxeur*, quando Jack Johnson morreu largou o boxe a pedido de sua mãe e não, não mudou de nome para não concorrer com o cantor das multidões como se lê por aí – afinal o Orlando Silva carioca tinha 12 anos em 1927. Johnson, que todos os que conheceram reputavam como uma figura doce e encantadora, foi contratado da Rádio Gaúcha nos anos 1930 e, de 1936 até a morte de Lupi, ocupou o posto de melhor amigo, quase um irmão. Conheciam-se de vista, mas ficaram amigos quando Lupi trabalhava na Faculdade de Direito e ele na Secretaria de Educação. Eram chamados “a corda e a caçamba”. Gravou apenas uma faixa em um LP coletivo, em 1973,

gravada no Rio por um Newton Teixeira<sup>107</sup> estreando em disco. Como aconteceria com as estreias fonográficas de Cyro Monteiro e Elza Soares, ambas com canções de Lupi, esta também foi um sucesso.

Mas ué, parece que pulamos o segundo dos três concursos vencidos por ele.

É que este foi o mais importante para a sua vida e merece mais atenção. Promovido pela Prefeitura de Porto Alegre como parte dos festejos dos 100 anos da Revolução Farroupilha, ele oferecia aos vencedores a poderosa quantia de dois contos de réis<sup>108</sup>! Veio gente de todo o Brasil para tentar levar o prêmio.

Numa entrevista, Lupicínio conta:

Tinha músico de toda parte. E eu cheguei com a calça emprestada... Não tinha roupa, arrumei uma calça emprestada pra entrar no concurso. E quando eu cheguei lá, os meus cantores não apareceram. Os cantores ficaram tudo com medo de cantar, porque tavam cantores do Rio, cantor de São Paulo, tava Petra de Barros, só gente boa. Os cantores do Rio Grande do Sul tudo dispararam, não quiseram cantar. Aí eu fui obrigado a cantar eu mesmo a minha música...

(...)

Aí cantei. Cheguei lá com uma turma de neguinho, lá com cavaquinho, cantei a música, ganhei o concurso, aí não quiseram me pagar. Acharam que eu não podia receber o dinheiro. (...) O (...) presidente da comissão disse: não, vocês têm de pagar o rapaz. (...) Levaram dois meses. (...) O júri não me conhecia, não sabia quem eu era. Julgaram a música, não sabiam quem era o autor. Quando souberam que o autor era um neguinho, não queriam! Queriam anular o concurso...<sup>109</sup>

A canção vencedora é *Triste História*, feita nas regras da arte do samba carioca anos 1930:

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...

---

chamado *Porto do Sol*, onde cantou Lupicínio, claro: *Meu Barraco* (Lupi / Leduvy de Pina). Morreu em 13 de junho de 1995.

<sup>107</sup> Newton Teixeira acompanhado pelos Bohemios da Cidade - na verdade o Regional de Benedito Lacerda -, Odeon 11822-A, gravada em novembro de 1939 e lançada em janeiro de 1940.

<sup>108</sup> Cerca de 250 mil reais, em valores atuais. Fonte: <https://www.diniznumismatica.com/2015/11/conversao-hipotetica-dos-reis-para-o.html>

<sup>109</sup> Entrevista para o programa *Noturno Rádio Jornal do Brasil*, em 1973, data mais precisa não identificada. Acervo Marcello Campos.

...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 seu penar<sup>110</sup>.

Por que essa canção é importante?

Mais do que tudo, por ser - junto com *Pergunta a Meus Tamancos* - a semente do encontro de Lupi com alguém com quem ele terá uma relação das mais atribuladas até o final de sua vida: o cantor, compositor, pianista e violonista Alcides Gonçalves<sup>111</sup>.

Em janeiro de 1936, quando dá-se esse encontro, Alcides era uma estrela local, enquanto Lupicínio mal começava a ser citado. E apenas em *um* jornal.

O jornal era a Folha da Tarde, que havia nascido há pouco, com um forte interesse em música popular. Nela, Lupi já era chamado de “o *az* (sic) dos nossos sambistas” e “indiscutivelmente o maior”<sup>112</sup>. Isso ajudou para que, no dia 21 daquele mês, promovesse uma “Festa do Samba” no Cine-Teatro Baltimore, Avenida Osvaldo Aranha, Bom Fim. Nela, apresentaram-se “todos os grandes nomes que cultivam a musica popular no radio”<sup>113</sup>, cantando, basicamente, canções de Lupi.

---

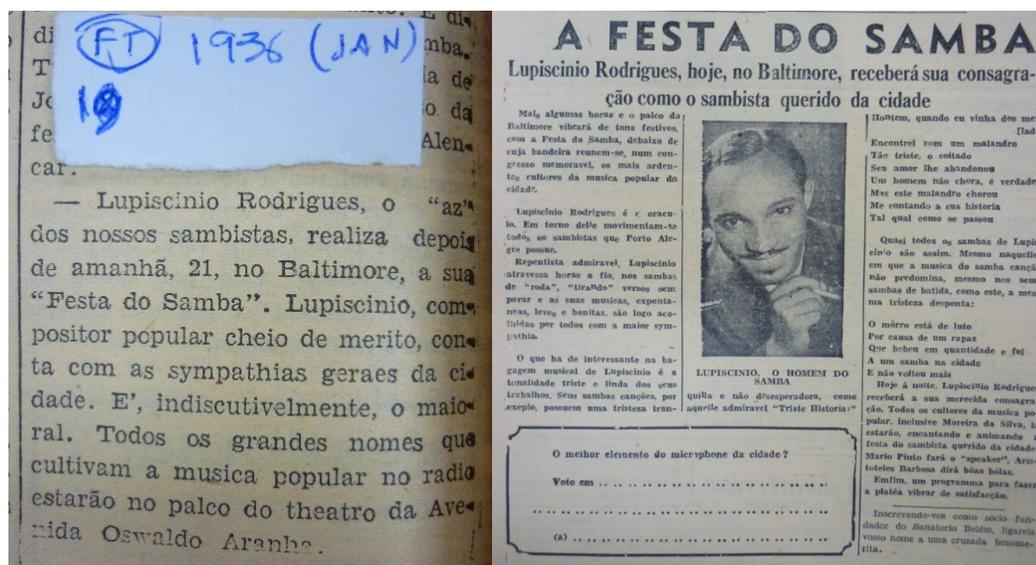
<sup>110</sup> *Triste História* (Lupicínio Rodrigues/ Alcides Gonçalves). Disco Victor 34.089-B. Setembro de 1936 (A impressionante coloquialidade da dicção *lupicínica* - e quão próxima ela é da prosa. Logo nos aprofundaremos nisso).

<sup>111</sup> Alcides Gonçalves, Porto Alegre, RS, 01/10/1908 - Porto Alegre, RS 09/1/1987. Falaremos muito nele.

<sup>112</sup> *Folha da Tarde*, 19/01/1936. Página não identificada.

<sup>113</sup> Até Moreira da Silva veio do Rio para isso. *Folha da Tarde*, 21/01/1936.

Figura 16 - Folha da Tarde, 19 e 21 de Janeiro de 1936



Fonte: acervo Marcello Campos

Ele começava a formar ali um trio de amigos que seguiria, entre tapas e beijos<sup>114</sup>, junto por toda a vida: Lupi, Johnson e Alcides. Reuniam-se então entre a Ilhota e o Menino Deus, em bares como o Café Dalila, que ficava na esquina da Rua da Azenha com a Marcílio Dias. E enfrentavam bravamente o delegado Henrique de Freitas Lima, que assumira a 2º Delegacia de Polícia de Porto Alegre com uma meta: perseguir boêmios e seresteiros. A turma foi em cana pelo menos uma vez, pegos em flagrante serenata na Ilhota, equilibrando-se numa canoa feita palco em pleno arroio dilúvio.

Como dissemos, Alcides era uma estrela e, com esse atributo, frequentava variadas classes sociais da cidade. Mas não misturava as turmas. *Essa*, a da Ilhota e Cidade Baixa, era a dos boêmios, músicos amadores. A outra, à qual ele também era muito ligado, era a dos músicos boêmios – e profissionais: o cantor Sady Nolasco<sup>115</sup>, o pianista Paulo Coelho<sup>116</sup>, o saxofonista Marino dos Santos<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> No caso de Lupi e Alcides. Lupi e Johnson eram só amor.

<sup>115</sup> Sady e Lupicínio chegam a criar a primeira Escola de Samba de Porto Alegre, em 1937. Ensaiam na sede do Sindicato dos Músicos mas a ideia não vai adiante e só se materializará efetivamente em 1960, com a Academia de Samba Praiana, criada nos moldes das escolas de samba cariocas.

<sup>116</sup> Paulo de Almeida Coelho (Porto Alegre, 11/02/1910 – 21/09/1941), outro menino prodógio, foi o maior pianista porto-alegrense da primeira metade do século XX. Além de compositor, band-leader e celebridade local.

<sup>117</sup> Marino dos Santos (Porto Alegre, 26/04/1908 - ??/1980) foi um dos maiores saxofonistas de Porto Alegre, ao longo do século XX. Brilhou principalmente nos anos em que tocou ao lado de Paulo Coelho e, mais tarde, na Orquestra de Karl Faust, já nos anos 1950/60.

Figura 17 - Sente a turma A de Alcides em 1935, na inauguração da Rádio Farroupilha: Ele é do chão, à esquerda. A seu lado, o gorducho de óculos, Paulo Coelho. E aí quem? Carmen Miranda. Achou pouco? Na ponta direita, ao alto, cara de poucos amigos, Mário Reis. E atrás de Carmen, com cara de "filma eu, tio!", o saxofonista Marino dos Santos. Os outros são integrantes da orquestra all-star de Paulo



Fonte: Acervo Marcello Campos.

Com crescente popularidade, Lupi é chamado para apresentar-se na nova e potente Rádio Farroupilha – sim, o nome é mais uma homenagem à revolução perdida pelos gaúchos. Ali, não se sabe se com ou sem contrato, será – pela única vez na vida – líder de um grupo: o Regional do Lupicínio Rodrigues. Ele era o cantor e diretor, a que se somavam Rui Valiatti na flauta, Alcebiades Machado no cavaquinho, Edgar e João Madame nos violões e Baião no

pandeiro.<sup>118</sup> Sua primeira vez diante de um microfone – essa novidade que chegara quase ao mesmo tempo que o rádio - acontece dia 31 de maio. E é muito elogiada:

Espírito espontaneamente ligado à melodia nacional, de quem se fez cultor por determinante natural do seu temperamento, Lupiscínio teve oportunidade, hontem, de collocar-se em condições de preencher, vantajosamente, uma lacuna existente nos nossos “studios”. (...) Voz perfeitamente phonogenica, interpretação fiel da melodia, desembaraço e uma dicção claríssima.<sup>119</sup>

Com tudo isso acontecendo, Inah e ele seguiam o noivado a trancos e barrancos. Neste mesmo 1936, agora com um emprego de carteira assinada, Lupi consegue trazer a família da noiva para a capital: a sogra Leocádia, as cunhadas Cleia e Nair, o sogro – que se chamava Francisco, como seu pai. Vão todos morar na rua José do Patrocínio, Cidade Baixa, bem perto da Ilhota.<sup>120</sup>

Mas calma aí! Como assim emprego com carteira assinada?

É que Seu Francisco Rodrigues, sempre preocupado com o futuro do filho boêmio, tinha mais uma vez pedido socorro a quem não lhe negava apoio: André da Rocha. O advogado já era então reitor da Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre, e ali arrumou um emprego para o rapaz: desde o dia três de abril de 1936 Lupicínio Rodrigues era o bedel – algo entre inspetor e porteiro – da Faculdade. A esperança de Seu Francisco era de que o filho repetisse sua vida: Chico era funcionário público<sup>121</sup> durante o dia. Nas horas vagas, músico amador, membro de time de futebol, secretário da Sociedade Dançante e Beneficente Floresta Aurora e integrante do Grupo Ariopa de teatro.

Deu certo. Essa dupla jornada de funcionário e boêmio nunca mais sairia da vida do filho.

Estaria tudo certo para casar. Mas havia um grande problema - como conta, cheio de floreios, Hamilton Chaves, na série de matérias que fez para a Revista do Globo, 15 anos mais tarde:

---

<sup>118</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p 152 e 153.

<sup>119</sup> *Folha da Tarde*, 01/06/1936. Resta saber se a lacuna era de sambista – pode ser, ainda que Alcides cantasse samba – ou de cantor de voz pequena e suingada, no estilo do então imensamente popular Mario Reis.

<sup>120</sup> DIAS, Rosa Maria. **As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994, p. 71.

<sup>121</sup> Você lembra: porteiro da Escola de Comércio.

A única coisa que o afastava da amada, quando noivo, era o samba. Naquela fase, Lupe recusava todos os convites, menos um. Jamais pôde resistir à atração da música. Dividia seu amor entre a noiva e a música. Para um temperamento lírico como o seu, para ir da música à boêmia era um passo curto. E Lupicínio era então um poeta lírico apaixonado pela noiva; mas sem êle próprio notar, estava se apaixonando irresistivelmente pela boêmia. Atrás da magia da Lua perdia o contato das horas. As vezes, sem dormir, atravessava a madrugada e ia direto para o emprêgo. Abria os pesados portões da Faculdade e insone deixava escorrer o expediente. Quando novamente anoitecia, o poeta reiniciava a ronda dos seus amôres. Em primeiro lugar a visita habitual à casa da noiva. Depois, novamente a magia escravizante da Lua.<sup>122</sup>

O rotina aí descrita, confessemos, não parece lá muito promissora para um futuro casal. Mas até que durou: só em 1937, aos 23 anos e já compositor com disco gravado, foi que Lupicínio teve coragem de dizer para Inah que não pretendia se casar.

Figura 18 - Lupicínio em versão Clark Gable, na Folha da Tarde de 05/01/1937.



Fonte: Acervo Marcello Campos

Ela, ofendidíssima, decide que vai casar *sim*. Com ou sem ele.

Armandinho<sup>123</sup>, filho de Inah, em depoimento para o documentário que estava sendo finalizado junto com este livro<sup>124</sup>, conta assim a versão que a mãe lhe narra:

<sup>122</sup> *Revista do Globo*, 26.07.1952, p. 53

<sup>123</sup> Armando Batista Dias.

<sup>124</sup> Entrevistado em 10/10/2021. Ver filmografia, ao final.

A mãe botou quente:

- E aí véio, vamo ou vamo não vamo casar?

- Pois é, não vamo, não sei quê, pá - enrolou - pois é, vamo ver, quem sabe, de repente...

- Então, tchau pra ti!

Aí, acho que pra fazer desfeita pro Lupicínio, casou assim - rápido assim - com meu pai. Conheceu, pá, pá, já casaram.<sup>125</sup>

O novo noivo não podia ser mais diferente do anterior: um responsável funcionário da Secretaria de Obras do Município, chamado Assis Silveira Torres.

Na mesma série de matérias de Hamilton para a Revista do Globo, ele fantasia uma despedida totalmente hollywoodiana, que subentende que Inah, desiludida, teria voltado para Santa Maria – o que não aconteceu. Inah e sua família seguiram vivendo em Porto Alegre:

Serenata... violão... boêmia...

A noiva, porém, não podia suportar tanto tempo aquela maneira de Lupi encarar a vida. Ele se renovava em promessas que em verdade não cumpria. Ela realmente gostava dele, mas sua razão vivia brigando com o coração. Apesar do poeta sonhar com um lar tranquilo, a Lua vampiresca continuava a escravizá-lo (sic) cada vez mais. Inexplicavelmente Lupe não se decidia no rumo de uma vida pacata. As brigas e as promessas se repetiam. Uma tarde alguém avisou Lupicínio que a noiva iria viajar. Ela ia embarcar de trem e faltavam apenas alguns minutos para a partida. Eles estavam brigados. Lupicínio imediatamente esqueceu tudo e tomou um auto. Nervoso furou a multidão na gare da Viação Férrea e encontrou-a. Faltam segundos para o trem partir. Com a voz embargada de comoção Lupe iniciou o diálogo: Ela sabia que ele a amava! Ela teria que acreditar! Fôsse como fosse ele não a deixaria partir! Nesse instante o trem apitou e a sineta da estação deu o sinal de partida!<sup>126</sup>

(...)

Os noivos trocaram um aperto de mão formal, como se fosse uma apresentação e nunca um adeus de quem se ama. Nenhum dos dois resistiria uma despedida diferente. O trem partiu e Lupe foi saindo da gare a passo indeciso. Depois, sem rumo, vagou pelas ruas de Pôrto Alegre<sup>127</sup>.

O que pode ter acontecido é que Inah tivesse resolvido passar uns tempos longe de Lupi, num clima “o que os olhos não vêem o coração não sente”. Porque há, numa outra matéria para a mesma Revista do Globo, mas de 1961, a transcrição de um trecho de letra de

<sup>125</sup> Depoimento de Armandinho - Armando Batista Dias - para o documentário ainda sem título, citado ao final, na filmografia.

<sup>126</sup> *Revista do Globo*, 26.07.1952, p. 54.

<sup>127</sup> Id, Ib.

um samba não identificado de Lupicínio, que diz: “Ela já foi prá muito além, e eu a maldizer o trem. Fiquei soluçando, porém esperando que ela um dia sofra também”<sup>128</sup>.

Mas voltemos ao texto de Hamilton:

Pelo resto de sua vida o poeta, na inspirada beleza das letras de suas canções, lembraria a noiva, o adeus, o amor que sentiu e perdeu. Essa gama infindável de motivos aproveitados pela sua sensibilidade lhe trariam um dia – em troca talvez do que perdera – a fama e o sucesso.

(...)

No rolar dos anos, outros amôres passaram pela vida do poeta. Alguns até mereceram uma página de música. Mas conforme o próprio Lupe diz na letra de um samba: “Amor é só um que a gente tem...”. E a prova disso, é que, decorridos dez anos de separação, quando êle viu a ex-noiva, agora casada com outro, passar por êle na rua, seu coração ainda palpitou por ela. E de sua inspiração sem limites surgiu como uma revolta aquêle sucesso que todo o Brasil cantou:

Você sabe o que é ter um amor  
Meu senhor?  
Ter loucuras por uma mulher  
E depois encontrar esse amor  
Meu senhor  
Ao lado de um tipo qualquer...<sup>129</sup>

Em 1984, para marcar 10 anos da morte de Lupi, o jornalista gaúcho Juarez Fonseca fez uma longa entrevista com, entre outros, dois dos três maiores amigos do falecido: Johnson e Hamilton Chaves (o terceiro seria Rubens Santos, que não estava no encontro).

Hamilton responde assim à pergunta “Quem é essa Iná”?

É uma enfermeira, que foi um amor lendário que ele manteve por toda a vida. Eu mesmo o testemunhei chorando de saudades da Iná. Mesmo muitos e muitos anos depois ele não conseguia cantar essa canção (a canção é “Iná”<sup>130</sup>), se emocionava<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> *Revista do Globo*, 24.06.1961, p. 60.

<sup>129</sup> *Revista do Globo*, 09.08.1952, p. 59-60.

<sup>130</sup> *Cada vez que lembro que a amo, sempre que recordo que adoro e a ambição ferveu seu coração, eu choro. Você, Inah, é feliz assim. Mas sempre há de pensar em mim. Aqui no meu desterro, pra esquecer seu erro eu canto. Eu vivo a beber, que é pra não sofrer tanto. Você, Inah, é o céu pra mim.* Detalhe: a canção é de 1941, quatro anos depois! Segundo uma matéria da revista *O Rouxinol*, de 1949 (data não localizada, é um recorte do acervo do autor), *Inah* era cantada pelas ruas antes mesmo de ser gravada. E teria nascido “numa noite de saudades, quando o autor perambulava pelas ruas da cidade com um grupo de companheiros: a saudade instigava a inspiração; os amigos, em cômico, iam cantando a letra que aos poucos haviam decorado. E pronta a valsa, definitivos os versos... choravam todos...” Outro detalhe: a música é um fox, não uma valsa.

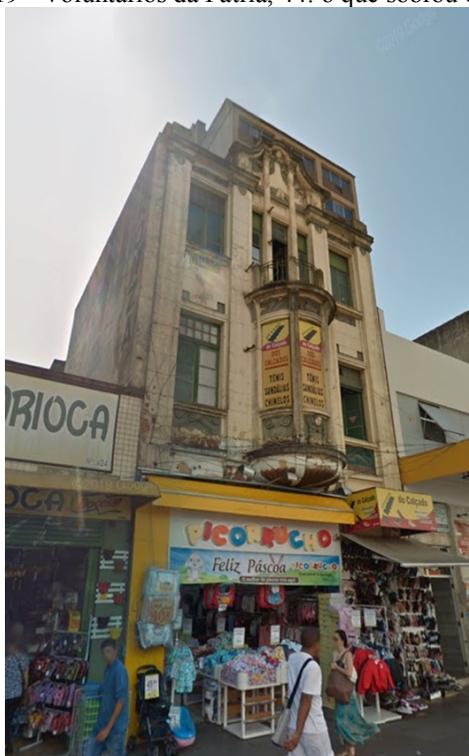
<sup>131</sup> Entrevista a Juarez Fonseca, em Zero Hora, dia 26/08/1984. Acervo do autor.

E aí Johnson emenda, em mais uma variação biográfica (desta vez mudando o endereço e o dando um perfil diferente para o marido de Inah):

Ele só teve uma paixão na vida. Uma, real: Iná! Mais ninguém! (...) Ele a amava muito. Era uma enfermeira. Ela morava na esquina da Rua da Praia com a Ladeira, e naquele edifício era cheio de casas de jogo, cheio de carteados. Um dia apareceu um camarada numa dessas casas, e começou a dar em cima da Iná, ia casar com ela. Bom, tempos depois, numa festa dos Navegantes, alguém disse para o Lupi dar uma olhada numa barraca. Ele foi e viu a Iná sentada com o cara<sup>132</sup>.

Completa outro amigo, o empresário Abraham Lerrer: “Ele me contou essa história. Disse que saiu da festa, pela Rua Voluntários da Pátria; parando de bar em bar e em cada um bebendo uma birita. Quando chegou na altura do Maipú, tinha acabado de compor Nervos de Aço”<sup>133</sup>.

Figura 19 - Voluntários da Pátria, 44: o que sobrou do Maipú



Fonte: <https://www.google.com.br/maps/place/R.+Volunt%C3%A1rios+da+P%C3%A1tria,+44+-+Centro+Hist%C3%B3rico,+Porto+Alegre+-+RS,+90030-000/@-30.0274718,-51.2349416,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x951979092e758495:0x64d1e3ca6e9ed03a!8m2!3d-30.0274721!4d-51.2262083>. Acesso: 22 fev. 2021

<sup>132</sup> Idem, ibidem.

<sup>133</sup> Id, Ib.

De novo Johnson, levantando uma outra teoria sobre o porquê de Lupicínio não ter casado com Inah, e empurrando o desfecho da história para anos depois:

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

Ele não tinha assim tantos amores, não tinha. Eu não testemunhei nenhum!<sup>134</sup>

Inspiradora de várias canções que seu ex-amor escreveria ao longo da vida, Inah, já casada, seguiu amiga das ex-cunhadas - principalmente de Erotildes, a Tia Chinesa, que adorava Armandinho, o seu filho. Em função disso, volta e meia encontravam-se sem querer, ela e Lupi, sempre num clima de total constrangimento<sup>135</sup>.

Além disso, Inah morava na rua José do Patrocínio, Cidade Baixa, ao lado da Ilhota, e trabalhava no serviço de radiologia do Posto de Saúde Modelo da rua Jerônimo de Ornelas, perto dali.

Armandinho lembra bem:

Naquela época, Porto Alegre era uma província. Nós morávamos numa avenida. (...) na avenida tinha um tanque comunitário onde todo o pessoal que morava na avenida ia lá lavar suas roupas. Eu lembro, quando criança, que a mãe ia lá lavar suas roupas cantando música do Lupicínio.

(...)

Um dia passeando com a mãe e o pai (...) na Rua da Praia - na época era moda passear na Rua da Praia, toda estilosa -, em frente a Masson<sup>136</sup> (...) passou... eu acho que era o Lupi. Porque eu cheguei em casa e disse pra mãe:

- Mãe, a mãe olhou praquela senhor assim, a mãe olhou, e ele olhou.

E ela pegou e me beliscou:

- Armandinho, não me responde mais isso! Não vi nada, eu não sei nada!

Bem assim... (risos), me cortando, né?<sup>137</sup>

A ironia maior é que, no final das contas, Inah havia trocado seis por meia-dúzia. O tal marido funcionário comportado era alcóolatra e, quem o poderia culpar?, tremendamente

---

<sup>134</sup> Id, ib.

<sup>135</sup> Segundo o já citado depoimento de Armandinho.

<sup>136</sup> Relojoaria e Loja famosa da época.

<sup>137</sup> Ver filmografia, ao final.

ciumento de Lupicínio. O casamento não deve ter sido muito fácil. Mas pelo menos lhe deu Armandinho, que na verdade era um sobrinho de seu marido, e foi adotado pelos dois.

E que segue aqui nas suas lembranças:

Na minha vivência de adolescência e infância o pai, pra se vingar nela, ele começou a judiar dela. Pegava as jóias dela e penhorava tudo na Caixa Federal, deixava a mãe assim, sem eira nem beira. E ele tomava umas que outras, pegava uma cinta com a fivela e vinha pra dar em mim. A mãe se botava na frente e levava a cintada, a fivelada por mim.

(...)

A mãe não teve como gostar dele.

(...)

Acho que o pai se ligou, né? O pai: - Peraí, pô? Acho que (...) o coração (...) deve ser daquele outro ali. Aí o véio começou a entrar numas (faz o gesto de quem está bebendo), se atirar. (...) Acho que ela casou comigo pra fazer desfeita com outro. Aí ele começou a azucrinar a mãe, né?<sup>138</sup>

Armandinho conclui assim o seu depoimento: *“Eu tenho um sentimento amoroso pela mãe e pelo Lupi porque é uma história... um love story bacana que aconteceu, né? Mas foi interrompido devido à... às... (se emociona) ...não sei...”*<sup>139</sup>

Inah morreu em 2006, aos 85 anos, em Canoas, cidade da Grande Porto Alegre.

(E para que se tenha ideia do nível de delírio e mistificação com que já se contou a história de Lupicínio – aliado à imensa “liberdade poética” do jornalismo da época -, vale ler esse trecho de uma reportagem de 1952:

O primeiro amor de Lupi foi certa menina, ainda escolar. Devia ter uns doze anos e êle 18. Passava todos os dias pelo “Bar Zona U”, quando ia para o colégio. Gostava de Lupi e esgueirava o pescoço para vê-lo tamborilando um samba nas mesas. Lupi, tímido, mandava oferecer-lhe, vez ou outra, um pacote de balas. A menina agradecia e saía sem falar com nosso amigo. A menina morava na “Ilhota” (...). Os anos passaram e a menina cresceu. Lupi passou a frequentar a casa. A menina ficou órfã de pai e a mãe, vivia em dificuldades. Lupi, secretamente, passou a ajudar a família. Entretando, continuava o eterno boêmio que ainda é. Passava tempos sem procurá-la. Um belo dia, um velho jornalista do “Jornal da Manhã” pediu-a e com ela se casou em pouco mais de um mês. A “guria” passou a ser a granfina.<sup>140</sup>)

---

<sup>138</sup> Id, ib.

<sup>139</sup> Id, ib.

<sup>140</sup> *A Carioca*, edição 939, p. 17.

Agora, antes de seguir, afastemos as lentes e tentemos, como diriam os argentinos, dar um *vistazo* sobre o que acontecera enquanto isso com o Brasil – e Porto Alegre – desde a Revolução de 1930.

## 5 O BRASIL UNIFICADO DE VARGAS

Desde seus tempos como deputado estadual no Rio Grande do Sul, ainda nos anos 1910, Getúlio Vargas sabia da importância de ter artistas e intelectuais a seu lado.

Lupicínio, um futuro batalhador do tema, nem sonhava que existia uma coisa chamada direito autoral quando, em 16 de julho de 1926, o deputado federal Getúlio conseguiu aprova seu decreto legislativo 5492. Decreto que mudaria a vida dos compositores brasileiros, passando a determinar o pagamento de direitos autorais por “todas as empresas que lidassem com música”<sup>141</sup>.

Nos dois anos seguintes, Getúlio foi, na sequência, ministro da fazenda de Washington Luís e, eleito como candidato único, presidente do Rio Grande do Sul. Sempre interessado em cultura. Seu futuro ministro da educação e tremendo puxa-saco Gustavo Capanema um dia deliraria que ele era “um mecenas comparável a Cosme de Médici”<sup>142</sup>.

Presidente do estado, apadrinhou o nascimento da *Revista do Globo*. Que, editada quinzenalmente pela Editora Globo<sup>143</sup> por quatro décadas, se tornaria uma das publicações mais importantes do País, sempre dando atenção para as artes e a cultura. Lupicínio e tantos outros músicos locais seriam muitas vezes alvo de longas e detalhadas reportagens da revista. Várias delas são citadas nesta biografia.<sup>144</sup>

Quando, via Revolução de 30, Getúlio chegou ao governo federal, com tanta coisa para resolver uma de suas primeiras atitudes foi receber uma comissão de músicos no Palácio do Catete. Enquanto os representantes se reuniam com ele, outras centenas esperavam no jardim. Tinham chegado numa passeata animada por quatro bandas militares e encabeçada por Pixinguinha e Donga.<sup>145</sup> A comissão recebida por Getúlio lhe entregou um memorial que, basicamente, dizia que era a primeira vez que os músicos tinham uma esperança de serem

<sup>141</sup> MATOS, Claudia. **Acertei no milhar – samba e malandragem nos tempos de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 88

<sup>142</sup> NETO, Lira. **Getúlio: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 244.

<sup>143</sup> Editora Globo de Porto Alegre, da Livraria do Globo, não a das Organizações Globo, carioca.

<sup>144</sup> PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1960, p. 40. Alzira, filha e auxiliar de gabinete de Getúlio, lembra como aconteceu: “Ele gostava de caminhar a pé sozinho pelas ruas de sua juventude ou ir conversar com os amigos à porta da Livraria do Globo, quartel-general dos intelectuais gaúchos. (...) E foi lá que um dia perguntou a José Bertaso, o dono da casa que os acolhia sempre: “Por que vocês não fazem uma revista semanal? Pôrto Alegre já comporta uma.” Oswaldo Aranha, secretário do Interior, o secundou com entusiasmo. E a *Revista do Globo* nasceu”.

<sup>145</sup> CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**. 4 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p. 155 e seguintes.

ouvidos por algum governante. E que o viam como um aliado. Agradeciam a lei do direito autoral, que batizaram informalmente de *Lei Getúlio*, e pediam ajuda, num momento de desemprego em massa causado pelo surgimento do cinema falado.<sup>146</sup>

(Hoje ninguém pensa nisso, mas, em todo o Brasil, 30 mil músicos altamente especializados em fazer, ao vivo, a trilha dos filmes mudos, perderam seu emprego em dois ou três anos quando, na virada dos anos 1920 para os 1930, as fitas de cinema passaram a emitir sua própria música.)

Getúlio os escutou atentamente e prometeu seguir fazendo o seu melhor.

Por essas e outras, seria cantado e recantado, com variadas doses de oportunismo e amor sincero, por dezenas de músicos e compositores. Lamartine Babo, já em janeiro de 1931, lançou a marchinha *Gê-Gê (Seu Getúlio)*, gravada por Almirante com o Bando dos Tangarás. E até sua morte, em 1954, apareceriam outras 41 composições elogiosas ao presidente e ditador<sup>147</sup> – incluindo uma de Lupicínio, *Papai Getúlio*<sup>148</sup>. Tente pensar em outro chefe da nação com esse trunfo.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**, pp. 156, 157. A Revolução aconteceu em outubro. Esse encontro foi já no dia 8 de dezembro. O memorial entregue diz, entre outras coisas: “A classe musical do Rio de Janeiro pede vênias para expor a Vossa Excelência a situação angustiosa em que vem debatendo de longa data, já por diversos fatores em detrimento da sua atividade, já pelo completo abandono em que o governo deposto deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem regular o trabalho dos músicos nacionais, entregues à sua própria sorte desde o dia em que o filme falado e musicado invadiu nosso país, acrescentando a circunstância antipatriótica da preferência dada sempre pelas nossas autoridades então aos músicos estrangeiros (...) V. Ex.a, (...) tanto já fez pelo direito de propriedade artístico-literária e pela classe dos artistas do Brasil, quando no exercício do seu mandato de deputado federal. (...) 1. Atendendo a que, na maioria, os músicos brasileiros são também compositores, a obrigatoriedade da inclusão de dois terços de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversões, com uma cabal execução da grande lei número 18.527, de 10 de dezembro de 1928, chamada Lei Getúlio Vargas, impelindo ao pagamento de direitos todas as sociedades de rádio, cafês e outros estabelecimentos que possuam vitrola”.

<sup>147</sup> Foi Jairo Severiano quem contou, e me disse, num telefonema em 22/04/2008.

<sup>148</sup> Na matéria para a revista *Cruzeiro* de junho de 1952. Edição 43, p. 30, Lupicínio disse que “não é político, mas é getulista”.

<sup>149</sup> E nem falamos no “queremismo”, o movimento pela volta do ditador deposto em 1945. Ali explodiram as vendas de um bonequinho de João-bobo com o rosto de Getúlio. Nessa época, esses bonecos eram chamados de “João Paulino”. E Ademilde Fonseca lançou a marchinha *João Paulino*, de Alberto Ribeiro e José Maria de Abreu: *Me diga o que é que é / Que vai de cá pra lá / De lá pra cá e fica em pé / Gorduchinho, pequenino, quase calvo / Desta vez eu acertei o alvo: / João Paulino que balança, / Mas não cai. / Eu sou pobre, pobre, / E ele é o meu papai*. Na mesma onda, e também de José Maria de Abreu, tem esta outra - desta vez com o maior parceiro de Alberto Ribeiro, Braguinha, e gravada por Jorge Goulart: *Ai, Gegê / Ai, Gegê / Ai, Gegê / Que saudade que nós temos de você...* Chama, claro, *Ai, Gegê*, virou até jingle da futura campanha que o pôs de volta na presidência em 1951. Juntou-se ao coro das multidões que cantavam com Francisco Alves a marchinha *Retrato do Velho*, de Haroldo Lobo e Marino Pinto: *Bota o retrato do velho outra vez, / Bota no mesmo lugar. / O sorriso do velhinho / Faz a gente trabalhar*.

Outra coisa que lhe interessava muito era o rádio. Tanto que a primeira medida tomada com relação ao novo veículo é no sentido de poder controlá-lo melhor: a partir de 1931, para ser dono de uma emissora de rádio, era preciso ganhar uma concessão aprovada e renovada constantemente pelo governo. Em troca dela concessão, as emissoras deviam cumprir certas obrigações e submeter-se ao DOP, Departamento Oficial de Propaganda.

Com isso, sabia que teria o rádio pela coleira. Aí, no ano seguinte<sup>150</sup>, ele faz o veículo explodir no País, liberando a venda de espaço publicitário nas transmissões. A partir daí, o número de ouvintes passa a fazer diferença. Quanto mais ouvintes, maior a possibilidade de interessar um anunciante. O resultado imediato é que as emissoras já existentes vão mudando gradualmente sua programação, que até então tinha muita música erudita, palestras e discursos educativos. Quem ganha terreno com isso é a música popular. As novas empresas surgidas a partir de então já vêm focadas em música popular – como será o caso da Rádio Farroupilha que, como vimos, nasceu em Porto Alegre em 1935.

Esse ano de 1932 é chave no projeto populista de Vargas, que passará a incluir músicos tanto nas comitivas oficiais de suas viagens quanto nas recepções no Palácio do Catete. Mário Reis, Carmen Miranda e o Bando da Lua serão figurinhas constantes. Assim como Heitor Villa-Lobos, que já então regia coros de 15 mil crianças nas festividades oficiais<sup>151</sup>.

Villa, que pouco tempo antes havia pensado em abandonar o país por falta de perspectivas, era agora o diretor da recém-criada Superintendência de Educação Musical e Artística. Dali, coordenava um grande plano nacional de educação artística *e cívica*, que, a partir de 1934, incluirá a obrigatoriedade do ensino do canto (o “canto orfeônico”) nas escolas de todo o Brasil. Seus professores, ao serem contratados, farão o seguinte juramento: “prometo de coração servir à arte, para que o Brasil possa, *na disciplina*, trabalhar cantando”.

Villa-Lobos estava completamente à vontade nesse papel. Afinal, em 1929, escrevera numa coluna para o jornal *O Globo*: “O artista é indispensável às coletividades e eu penso

---

<sup>150</sup> Mesmo ano em que lança uma série de programas de desenvolvimento social e econômico, assina a lei que limita em oito horas a jornada diária de trabalho, reprime com violência a Revolução Constitucionalista de São Paulo, prende, tortura e persegue opositores.

<sup>151</sup> O número chegou a 20 mil crianças acompanhadas por uma orquestra de 1200 músicos, em 1935.

que o que se devia fazer em toda parte do mundo era o que determinou Mussolini, na Itália: aproveitar o músico de qualquer maneira.”<sup>152</sup>

Mas era preciso atacar por todas as frentes. Valia canto orfeônico e valia carnaval.

O interventor da capital federal, Pedro Ernesto, nomeado por Getúlio, faz com os festejos carnavalescos o mesmo que seu chefe havia feito com o rádio. Sua primeira iniciativa é oficializar os desfiles das nascentes escolas de samba e dos veteranos blocos e ranchos, oferecendo-lhes em troca uma subvenção em dinheiro. A única coisa que eles precisariam fazer era preencher um inocente registro na polícia. Só que, nesse registro, comprometiam-se a não estimular qualquer espécie de vadiagem ou malandragem<sup>153</sup>. Além de concordar que os temas dos desfiles seriam, obrigatoriamente, inspirados na história do Brasil<sup>154</sup>.

Blocos e escolas já eram um importante ponto de encontro e fortalecimento das comunidades. E comunidades fortes se tornavam uma ameaça crescente aos governos desde que as greves organizadas por comunistas e anarquistas começaram a explodir, na década anterior.

Logo, por iniciativa das próprias escolas, seria criada a Associação das Escolas de Samba. Fica mais simples: a Associação recebe o dinheiro e o reparte. Mas, claro, quem paga estabelece as regras. Curiosamente, qual foi o enredo do primeiro desfile da pioneira escola de samba *Deixa Falar* depois disso tudo? *A Primavera e a Revolução de Outubro* – outubro de 1930, claro, não de 1917.

O ator e compositor Mário Lago no seu livro de memórias *Na Rolança do Tempo* lembra bem da diferença que isso fez:

Começaram as subvenções para aqui, para ali. As grandes sociedades não precisavam mais ficar correndo o livro-de-ouro para fazer seus préstitos. Eram pagas para alegrar o povo. Mas isso tinha um preço. Os carros de crítica (...) foram minguando<sup>155</sup>.

E lá se ia Getúlio construindo sua imagem de (talvez sincero) amante das artes.

---

<sup>152</sup> *O Globo*, 20/07/1929, citado em SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 150

<sup>153</sup> FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar no Estácio - 1928 a 1931**. Rio de Janeiro: IMS, 2010, p. 137. Para obtenção desses registros, logo surgiram imposições, tais como não falar em malandragem ou estimular vadiagem.

<sup>154</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>155</sup> LAGO, Mario. **Na rolança do tempo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p. 148.

Um tão pateta quanto interessante retrato dessa época é *O Ditador e a Música*, texto escrito em 1933 por Mário de Andrade e incluído no seu livro *Música, doce Música*:

No geral é muito raro o homem público que gosta de música. Principalmente no Brasil. Os nossos homens de governo só se preocupam em mandar, são por isso excessivamente individualistas. É portanto muito lógico que não se interessem pela música, que de todas as artes é certamente a que mais unanima, mais socializa o povo, mais transforma o indivíduo num ser realmente republicano. Ora o que pouca gente sabe é que o sr. Getúlio Vargas é fortemente musical. (...) Vive, por assim dizer, assombrado pela música. A música o obseca. Nos momentos mais agudos da sua existência, a doce música o envolve, o prende nas suas malhas consoladoras<sup>156</sup>.

Em 1934, por solicitação da SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - Getúlio mandou aumentar de 90 para 500 mil réis o valor pago pelas emissoras de rádio para cada música que fosse tocada. Deu até greve dos patrões, mas não adiantou: tiveram de pagar o novo valor<sup>157</sup>.

No ano seguinte, é criado o Programa Nacional, elaborado pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural para ser transmitido por todas as emissoras de rádio do País. Fator de unidade nacional, ele transmite notícias do governo, serviços de utilidade pública e, ora vejam só, música popular brasileira<sup>158</sup>. O departamento, sintonizado com o momento mundial, era claramente inspirado em similares dos governos ultra-nacionalistas e populistas de Hitler, Mussolini e Franco. Seu diretor era o jornalista sergipano Lourival Fontes, profundo admirador de Joseph Goebbels, o gênio do mal ministro da propaganda nazista<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> ANDRADE, Mario de. **Música, doce música**. São Paulo, 1934: L.G. Miranda Editor, p. 365-366. Ainda sobre o assunto: a partir de 1947, no seu auto-exílio em São Borja, imerso no pampa gaúcho, ele pedia à filha Alzira constantes remessas de duas coisas. 1) charutos. 2) discos e letras dos sambas e marchinhas que estivessem fazendo sucesso no Rio – *É com esse que eu vou*, de Pedro Caetano, com os Quatro Ases e um Curinga, foi pedido expresso. Com eles alimentava o repertório das rodas de violão e mate feitas com os peões da fazenda. Junto com as encomendas, Alzira lhe mandava cartas contando como fora muitíssimo bem recebida por *todos* os artistas na festa de coroação da Rainha do Rádio de 1948, com todo mundo lhe pedindo para mandar abraços saudosos a Getúlio. NETO, Lira. **Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 130-131, 145.

<sup>157</sup> Como conta Mário Lago em **Na rolança do tempo**, sem dar maiores detalhes. LAGO, Mario. **Na rolança do tempo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p. 119.

<sup>158</sup> E que seria fundamental para justificar o auto-golpe que redundaria no Estado Novo, transmitindo trechos selecionados do fictício Plano Cohen, falso plano internacional para o comunismo tomar conta do Brasil usado como justificativa para a ditadura de 1937.

<sup>159</sup> Antes ainda de Lourival, Simões Lopes, secretário de gabinete da presidência da República, voltara encantado de uma viagem à Alemanha hitlerista em 1935. E escreveu, numa carta ao presidente: “O que mais me impressionou em Berlim foi a propaganda sistemática, metodizada, do governo e do sistema de governo nacional-socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta, diariamente, o contato do nazismo ou de Hitler. (...) A organização do Ministério da Propaganda alemão fascina tanto que eu me

Entre as metas do DPDC estava a de estudar como melhor aproveitar o cinema e o rádio para “difusão e publicidade governamental”. Também era importante estimular a produção de “filmes educativos” através de “prêmios e favores fiscais” e, claro, classificar e censurar todo o cinema que se fizesse no País. Valia tudo para fazer crescer a produção brasileira e ampliar seu mercado interno, em todas as áreas. Isso incluía a cultura, vista como indústria, mas também conscientemente buscada como uma área amiga do governo<sup>160</sup>.

Com o Estado Novo, em 1937 Getúlio torna-se oficialmente ditador. E transforma o DPDC em Departamento de Imprensa e Propaganda. É o famigerado DIP<sup>161</sup>, que vai cuidar de toda a relação do governo com os artistas, em uma ditadura que terá como primeira atitude

---

permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil”. NETO, Lira. **Getúlio: do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 209. Já Lourival, em entrevista à “Voz do Rádio”, declara a sua simpatia ao México “onde a música popular não é apenas censurada: foi padronizada”. BRANCO, Carlos. **A Censura na MPB – Do princípio do século ao fim do governo militar**. Porto Alegre: Editora Alcance, 1994, p. 30.

<sup>160</sup> NETO, Lira. **Getúlio: do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 433: “Um dos traços basilares da ideologia estado-novista: o entendimento de que a arte e a cultura deveriam ser encaradas não mais como mero diletantismo, mas como força produtiva da unidade nacional e da formação cívica de um povo”.

<sup>161</sup> O Departamento de Imprensa e Propaganda de Vargas, criado com status de ministério, diretamente subordinado à presidência da República em 27/12/1939 em substituição ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, entrou em atividade em janeiro de 1940 e foi extinto em maio de 1945, com a queda do ditador. Tinha seis departamentos: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo, Imprensa e Serviços Gerais – este último somente para manejar verbas destinadas a subornar jornalistas, escritores, fotógrafos, intelectuais e artistas. Além, é claro, da censura. Só em 1940, foram 300 músicas censuradas. Além disso, Durante todo o Estado Novo, “420 jornais e 346 revistas tiveram seus registros cancelados ou negados por recomendação dos censores (...), outros 61 periódicos sofreram o corte da subvenção oficial sobre a compra de papel, uma das táticas então utilizadas para silenciar a imprensa que ousasse discordar da ditadura. (NETO, Lira. **Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 86). Até do programa infantil de Erico Verissimo na Rádio Farrroupilha foi exigido que ele apresentasse as estórias previamente ao departamento. Indignado, suspeito de “comunismo”, ele não só recusou-se como encerrou o último programa fazendo um protesto no ar (VERISSIMO, Erico, **Solo de clarineta: memórias**. São Paulo: Globo, 1995, p 262-263).

simbólica proibir os hinos e queimar as bandeiras dos estados da União<sup>162</sup>. Mais claro, impossível<sup>163</sup>.

Começam pelo Carnaval. Agora, sem negociação, os enredos dos desfiles teriam de ser não só históricos, como didáticos e, é claro, patrióticos<sup>164</sup>. Logo em seguida voltam suas atenções ao rádio. E o Programa Nacional passa a ter transmissão obrigatória por todas as emissoras do País, de segunda a sexta, das 18h45 às 19h30. E, desde 1936, ele se chamava A Hora do Brasil<sup>165</sup>.

É criado o Instituto Nacional do Livro - onde trabalharão Sergio Buarque de Hollanda<sup>166</sup> e Augusto Meyer. O Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico - a partir de estudos encomendados a Mario de Andrade. Villa-Lobos agora era diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, contratado por Gustavo Capanema, ministro da educação. Que, por sua vez, trabalha no palácio que mandara contruir, projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e enfeitado com murais de Portinari<sup>167</sup>.

---

<sup>162</sup> Depois da missa campal e do Hino Nacional interpretado por um gigantesco coral infantil e bandas militares regidas por Villa-Lobos. NETO, Lira. **Getúlio: do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p 313: “Vinte e duas jovens, trajando vestido branco, conduziram em fila indiana as tradicionais bandeiras estaduais para junto de uma pira acesa no meio da praça. Uma a uma, as flâmulas foram depositadas sobre as chamas, para serem incineradas, em sacrifício ao nacionalismo unitário e indissolúvel”. Alzira, a filha de Vargas, falando da cerimônia da queima das bandeiras, faz um tratado de autoconvencimento (o evento seria realizado no dia 19, justamente o Dia da Bandeira. Só foi transferido para o dia 27 por causa de fortes chuvas). PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1960, p. 336: “Doía-me assistir à queima da velha bandeira dos Farrapos, que durante tantos anos simbolizara a vida do meu Estado, (...) e fora a bandeira idolatrada por meu avô. Doía-me saber que o “Salve o Vinte de Setembro, precursor da liberdade”, que eu aprendera a cantar no colégio nunca mais seria tocado;(…) Mas, Papai estava certo”.

<sup>163</sup> Quatro anos depois, quando o Brasil entrou na Segunda Guerra junto aos aliados, os 17 jornais em alemão que circulavam no Rio Grande do Sul - das mais variadas tendências políticas - foram proibidos e/ou tiveram suas redações invadidas e destruídas. O mesmo com os 22 escritos em italiano.

<sup>164</sup> CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Ed. Mameluco, 2007, p. 99: “A proibição do tema da malandragem foi a primeira e visível operação direta de uma agência central, no caso governamental, de manipulação do material simbólico. Com ela, o standard da malandragem foi “congelado”, mas num sentido diferente. Esse congelamento significou simplesmente sua abolição, comandada por uma agência central de censura, do quadro da música popular. (...) O jogo de deslocamentos, os moneios que caracterizavam o comportamento do narrador malandro, a voz macia, foram substituídos por um processo de adesão e de afirmação. (...) Sobrou ao narrador do samba cantar de outra forma a identidade entre música e país”.

<sup>165</sup> Cf. programação da Rádio Farroupilha em *Folha da Tarde*, 27/07/1936, p.14.

<sup>166</sup> Os mesmos Sergio e Mario, no I Congresso Nacional de Escritores acontecido em março de 1945 assinaram uma declaração coletiva pelo fim da ditadura. Com eles, estavam Afonso Arinos, Caio Prado Jr, Otto Lara Resende e, é claro, os comunistas Jorge Amado e Dyonélio Machado - entre muitos outros.

<sup>167</sup> Ao mesmo tempo, prendia escritores como Graciliano Ramos e Jorge Amado, médicos como Nise da Silveira, e liberava a tortura como método investigativo da sua polícia.

Todo mundo recebendo cachê ou salário<sup>168</sup>.

Especificamente na área da música, três eventos dão bem a dimensão do quão entranhados estavam nesse momento governo ditatorial e artistas.

O primeiro:

Em 1939, a Exposição Nacional do Estado Novo teve shows de Francisco Alves, Carmen Miranda, Patrício Teixeira, Almirante, o Regional de Benedito Lacerda e Donga. Todos felizes da vida porque o dia três de janeiro havia sido instituído como o *Dia da Música Popular Brasileira*, com o palco erudito do Teatro Municipal do Rio de Janeiro abrindo-se para o samba de Carmen, Chico Alves e até do negro Heitor dos Prazeres.

O segundo:

Um programa de rádio do governo é transmitido direto da quadra da Mangueira para... a ariana Alemanha nazista.

O terceiro:

Um concurso de sambas e marchas carnavalescas que reuniu *este* trio de jurados: Pixinguinha, Villa-Lobos e Luís Peixoto. Sambas vencedores: *Oh, Seu Oscar*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves; em segundo, *Despedida de Mangueira*, de Benedito Lacerda e Aldo Cabral; *Cai, cai*, de Roberto Martins ficou em terceiro. A marchinha que ganha é *Dama das Camélias*, de João de Barro e Alcir Pires Vermelho, seguida por *Pele Vermelha*, de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira e *Malmequer*, de Cristóvão de Alencar e Nilton Teixeira. Com exceção da segunda marcha, *todas* as canções se tornaram clássicos da música brasileira.

E quem pagava a Exposição, o espetáculo no Municipal, o programa na quadra da Mangueira, o concurso e os jurados?

O DIP.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Ed. Mameluco, 2007, p 100-102: “A partir de Getúlio, troca-se dinheiro por adulação, rebeldia por punição, (...) o elogio do trabalho e da pátria, por um lado, e os salários do DIP, do outro, eram as formas de troca. (...) Assim Getúlio parecia “autêntico” ao se importar com as coisas do povo. A mudança de substância do samba correspondeu à perda das características que permitiam que ele pudesse expressar ainda que de forma complicada, atravessada pelo mercado e pela estrutura do favor, a ritualização do jogo social.”

<sup>169</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p 376: “A agência interferiu em todas as áreas da cultura brasileira: censurou formas de manifestação artística e cultural; instrumentalizou compositores, jornalistas, escritores e artistas (...) buscou assumir o controle sobre tudo que se relacionava com a canção popular, talvez a mais eficiente linguagem produtora de conhecimento sobre o Brasil acessível a toda a população. Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se, de vez, como traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno.” P. 378: “A cultura era entendida como assunto de Estado, e a ditadura fez isso para se aproximar de escritores,

Estavam na folha de pagamento do Estado Novo: Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Gilberto Freire, Alceu Amoroso Lima, Nelson Werneck Sodr e e, creiam, o mesmo Graciliano Ramos que havia sido preso pelo mesmíssimo estado ditatorial<sup>170</sup>.

Parecia  timo.

Que o diga o comunista Mário Lago:

É preciso ter-se uma ideia da imagem que a ditadura estadonovista queria fazer de si mesma junto ao público. (...) Realmente tinha espírito esportivo, o diabo do fronteiriço. Não perdia espetáculo do Recreio, onde Pedro Dias e Armando Nascimento o imitavam às mil maravilhas, e se esbaldava de rir. (...) Havia interesse em criar uma imagem popularesca do ditador do Estado Novo, e, nessa condi o, os autores podiam colocá-lo em cena quantas vezes quisessem. Mas nada de referência às torturas e mortes tão de rotina na Polícia Especial. Nada de assanhamentos para denunciarem a Lei de Segurança Nacional ou, mesmo de leve, falarem da vida cara e fome. Aí era inevitável “os senhores aqui foram longe demais”, dos zelosos funcionários da censura<sup>171</sup>.

Emendemos aqui outro comunista not rio, o amig o do “apolítico” Lupicínio, Demosthenes Gonzalez. Preso e torturado por longos anos durante o Estado Novo:

Era o tempo da repressão violenta, os cárceres cheios, a tortura se instalando no país, angústia e dor morando até no ar que a gente respirava. (...) Eram milhares de presos, diariamente chegavam centenas deles, alguns doentes, outros com marcas de torturas<sup>172</sup>.

\* \* \*

Para o governo Vargas faltava são um veículo de comunica o oficial.

E aí dia oito de março de 1940 um decreto presidencial incorpora ao patrim nio da União a rede ferroviária da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande<sup>173</sup>. Junto com

---

jornalistas e artistas. Entre o ministério Capanema e o DIP abriu-se um mercado de cargos destinados a intelectuais que desejassem se inserir nos espaços privilegiados do serviço público”.

<sup>170</sup> PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1960, p. 215: “Fui-lhe apresentada algum tempo depois no Catete, (...) quando foi agradecer a Papai sua nomea o para um pequeno cargo federal”.

<sup>171</sup> LAGO, Mario. **Na rolança do tempo**. 2  ed. Rio de Janeiro: Editora Civiliza o Brasileira, 1976, p. 190.

<sup>172</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Ofício de viver**. Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 32 e 33.

<sup>173</sup> Do milionário americano Percival Farquhar, que teve muitos negócios no Brasil e se atritava com Getúlio desde que este era um político restrito ao Rio Grande do Sul. O decreto começa assim: “considerando que todo o acervo da Companhia Estrada de Ferro São Paulo- Rio Grande e empresas a ele filiadas teve origem

ela, já que pertenciam ao mesmo grupo, vieram “as terras situadas nos estados do Paraná e Santa Catarina, pertencentes à referida Companhia” e – chegamos onde nos interessa - “todo o acervo das Sociedades ‘A Noite’, ‘Rio Editora’ e ‘Rádio Nacional’”<sup>174</sup>.

Era o que faltava pros planos de Getúlio e de Lourival Fontes, que anos antes<sup>175</sup> escrevera na revista A Voz do Rádio: “Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio ‘oficial’. (...) Essas estações servem como elemento de unidade nacional”<sup>176</sup>.

O que ele não completou na frase foi dos países de grande extensão territorial... *e altas taxas de analfabetismo*. O que tornava uma emissora estatal muitíssimo mais importante do que um jornal - ou mesmo uma rede deles.

Nem o nome precisava mudar. Era perfeito: a rádio *já* se chamava *Nacional*, e, desde sua inauguração, quatro anos antes, tinha boa audiência e um elenco de peso. Por exemplo? Os gaúchos Radamés Gnattali – contratado como maestro arranjador - e Dante Santoro – como flautista e líder do regional da emissora.

Agora estatal, a Nacional virá a ser o principal veículo de difusão musical no País, com seus impressionantes 50 kW propagando a produção musical *carioca* de uma forma até então inédita. No auge da sua popularidade, a rádio terá o modesto slogan de *O Himalaia dos Índices de Audiência*. Radamés Gnattali, que estava na Nacional desde antes de seu encampamento, lembrava da nova ordem anunciada naquele momento: “Vocês fazem agora o que quiserem: gastem o dinheiro que tiver aí, não precisa guardar.”<sup>177</sup>

(Em 1950, quando Getúlio voltar ao poder pelo voto popular, a Nacional ficará mais poderosa do que nunca. No seu melhor momento, nela trabalhavam nada menos que 607 pessoas – entre elas 124 músicos, 96 cantoras e cantores e 10 maestros arranjadores capitaneados por Radamés Gnattali - que entrou em 1936 e só saiu em 1969.)

---

direta ou indireta em operações de crédito realizadas no estrangeiro e em contribuição dos cofres públicos do Brasil;”

<sup>174</sup>Fonte: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-9549-6-agosto-1946-417711-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 24/02/2022.

<sup>175</sup> Quando era diretor do conselho de turismo da prefeitura do distrito federal. Que cuidava, por exemplo, da regulamentação dos enredos e desfiles das escolas de samba.

<sup>176</sup> SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional, o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p.13.

<sup>177</sup> Idem, *Ibidem*, p.29.

Para adequar-se perfeitamente à bandeira da unidade cultural essencial para o projeto nacionalista de Vargas, a Nacional só precisava de pequenos ajustes. Como a criação do Departamento de Divulgação Político-Cultural, coordenado por Gilberto de Andrade.<sup>178</sup>

Quatro parágrafos atrás falei em *divulgar a produção carioca*. Não foi distração: é que a Nacional irradiava, basicamente, artistas cariocas – ou não-cariocas, desde que morassem no Rio de Janeiro. Isso favorecia imensamente os artistas locais, tanto em detrimento da música de outros países, quanto da de outras regiões desse país continental. E, não custa lembrar, é aí, na capital federal, que estão as gravadoras e as rádios mais potentes, mandando um grande abraço ao Brasil de Norte a Sul.

Além disso, o acaso acabou ajudando. Com a crise mundial de 1929, caíram muito as vendas de discos e gramofones<sup>179</sup>. E isso acabou beneficiando a música nacional. Afinal, um aparelho de rádio era mais barato do que um gramofone. E, uma vez comprado, gastava apenas a energia elétrica que consumia. Já para o gramofone, quando as pessoas quisessem ouvir novas músicas precisavam comprar novos discos<sup>180</sup>, um a um. Como o rádio era feito basicamente ao vivo, e artistas internacionais raramente vinham ao Brasil, passa-se a escutar majoritariamente música brasileira.

É aí estamos chegando onde eu quero.

Qual era o gênero central da tal “música brasileira” nesse momento?

Não seriam os ritmos regionais de cada estado, nem os estilos locais de fazer valsa ou choro - como os que vinham se definindo, por exemplo, na Porto Alegre de Octavio Dutra (que morreu no ano do Estado Novo, encerrando uma era da música da cidade). Não seria

---

<sup>178</sup> Id, Ib, p. 48.

<sup>179</sup> É importante pensar que em 1927 começara o sistema de gravação elétrico. Ao contrário do sistema anterior, mecânico, agora era muito maior tanto a nitidez do que se registrava, como a amplitude de volumes e frequências. Se conseguia registrar mais graves e mais agudos e não eram só os sons fortes ou médios que conseguiam ser gravados na cera que fazia a matriz do disco: os suaves também. Isso teve dois ganhos: incorporou a percussão, que era considerada muito “barulhenta” para ser gravada. E facilitou muito a gravação de discos de cantoras e cantores que não interpretassem com voz operística. Com isso, a música instrumental, que até então era hegemônica em gravações brasileiras, deixou de sê-lo. E facilitou-se imensamente a vida do samba gravado. Essa grande sacada, infelizmente, não é minha. É do Franceschi, em **A Casa Edison e Seu Tempo**.

<sup>180</sup> Não se tem dados sobre o Brasil, mas a crise de 29 fez com que as vendas de discos nos Estados Unidos entre 1927 e 1934 caíssem assombrosos 94%.

nem mesmo a fusão que, imagina-se, Lupi fazia em meados dos anos 1930, onde propunha inclusive um gênero: o samba-campeiro<sup>181</sup>.

O que interessava aos cariocas naquele momento era a grande novidade que havia se definido desde o final dos 1910 e se sedimentara em sua feição moderna por volta de 1930: o samba.<sup>182</sup>

O antropólogo Hermano Vianna é certo no seu livro *O Mistério do Samba*:

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, (...) se transformar em música nacional.<sup>183</sup>

(...)

O samba, em pouco tempo, alcançou a posição de música nacional e colocou em plano secundário os outros gêneros “regionais”<sup>184</sup>.

(...)

Um samba bastante conhecido diz: ‘Quem Não gosta de samba bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé’. (...) Na cartilha dessa ortodoxia, o samba nacional, produto do relacionamento de diferentes grupos sociais, acabou se transformando em agente ‘colonizador’ interno, em regra de boa conduta, em possibilidade única de ser brasileiro. O indefinido tornou-se a regra da definição<sup>185</sup>.

(...)

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba.<sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> Falaremos mais disso. Mas é um achado e tanto: nos anos 1950 o grupo regionalista gaúcho Os Bertussi passa a gravar discos com o que eles chamavam justamente de “samba-campeiro”, um ritmo derivado da havaneira, que depois seria chamado de vaneira ou vanera e, mais tarde, acelerado até o vanerão. Não há gravações de um samba-campeiro que teria sido composto por Lupicínio em 1936, para que se possa saber se era a mesma coisa. Em sendo, teria sido inventado na capital o gênero depois popularizado pelo interior do Rio Grande do Sul.

<sup>182</sup> Entre 1931 e 1940, 32,45% do que foi levado ao disco no Brasil era samba. O dado está em MELLO, Zuza Homem de e SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol 1: 1901-1957**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 86. MATOS, Claudia. **Acertei no milhar – samba e malandragem nos tempos de Getúlio** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 88: “Forma musical originalmente proletária, negra ou mestiça, o samba começa desde os anos 20 a “descer o morro”, e vai encontrando aos poucos um lugar para si no palco sócio-cultural. Adquire novos atributos positivos aos olhos das classes mais abastadas e daqueles que detém o poder político, pois passa a constituir mercadoria de peso, enriquecendo as gravadoras, os canais de comunicação, etc.”

<sup>183</sup> VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995, p.110.

<sup>184</sup> Idem, *Ibidem*, p. 126

<sup>185</sup> Id, *Ib*, p.158.

<sup>186</sup> Id, *Ib*, p.127.

\* \* \*

Enquanto isso, entre indas e vindas, Lupicínio finalmente “acontecera”.

## 6 LUPI III: O DÂNDI PORTEIRO (1937 – 1945)

Estávamos em 1937. O compositor Lupicínio havia estreado em disco, o cidadão Lupicínio era funcionário da Faculdade de Direito, o boêmio Lupicínio estava soltinho da Silva, depois de desmanchar o noivado com Inah.

Só que passamos batido essa estreia. Antes de seguir, voltemos uns poucos meses a ela. Especificamente até setembro de 1936, quando, ao completar 22 anos, Lupi conseguira o primeiro grande feito de sua carreira: a poderosa RCA Victor lançara um 78rpm com duas músicas “compostas por ele e Alcides”, e interpretadas por Alcides Gonçalves, *A Voz de Trovão do Rádio Gaúcho*.

De um lado, *Triste História*<sup>187</sup>, a canção ganhadora do concurso da prefeitura no ano anterior. Do outro, *Pergunta a Meus Tamancos*<sup>188</sup>, onde Alcides arrebenta no suingue, acompanhado pelo Regional da RCA Victor e fazendo a gente lamentar quão poucos sambas de andamento rápido Lupi compôs.

Numa entrevista para a rádio Guaíba num especial em homenagem a Lupi, o parceiro contou a história assim:

Eu cantava no Baltimore<sup>189</sup>, em 1800 e outubro. O Lupicínio apareceu e mostrou pra mim “Pergunte aos Meus Tamancos”. Me chamou atrás do cenário e disse: “será que tu pode cantar essa musiquinha?”.

Eu então peguei “Pergunte aos Meus Tamancos”, fui para o Rio de Janeiro, gravei esta música e gravei o “Triste História”, na qual eu não era parceiro, mas fui obrigado a ser para assinar o nome, poder gravar. Então eu assinei, fiquei na parceria. (...) Nestas, eu não sou parceiro. Sou parceiro porque eu tive que assinar, senão não gravaria.

Se o próprio Alcides contava isso - que não era parceiro em nenhuma das duas -, a gente pode desconsiderar, talvez, seu cunhado Paulo Sarmiento, que jura que a canção é dos dois e que ele teria presenciado seu nascimento<sup>190</sup>.

<sup>187</sup> Victor -34089-B, gravado em 03 de agosto de 1936 e lançada no suplemento de setembro.

<sup>188</sup> Victor -34089-A, idem.

<sup>189</sup> Cine-teatro da Avenida Osvaldo Aranha, bairro do Bom Fim.

<sup>190</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 173: “Teve época que morou comigo. (...) quando foi composta *Triste História*, primeira gravação da parceria de Lupicínio e Alcides...”

Se fosse para creditar um parceiro a *Pergunta a Meus Tamancos*, este seria o pianista Paulo Coelho, que foi quem criou sua harmonia que Alcides usou na gravação<sup>191</sup>. Já a letra - toda de Lupi, assim como a melodia - era inspirada em uma nova namorada sua. Detalhe: nova namorada que ele namorava *enquanto* ainda era noivo de Inah.

Conforme contou mais tarde, a moça era a Maria Rosa, apelido Maria Bolinha. Que o teria trocado por uma outra opção de namorado: a que vinha com automóvel. Essa era a *sua* versão: não lhe passou pela cabeça a possibilidade de Maria Bolinha ter escolhido não um namorado com automóvel, mas sim um namorado que não tinha uma noiva...

Eu era pobrezinho e ela era a garota mais linda e era a rainha do clube da minha zona. Branca, e eu pretinho. Então ela tinha um outro namorado. O namorado era um coroa cheio de dinheiro, com um lindo dum automóvel, não é? E ela marcava de encontrar comigo na hora em que o coroa não aparecia. Um dia ela marcou comigo e o coroa, pra azar meu, apareceu. E ela teve que sair com o coroa, né? E chegou na volta bancando a bacana, e ainda me dando multa: (...) “era pra sair contigo, daí tu não aparece...”. E eu tinha visto quando ela pegou o carro do cara, não é? Aí eu fiquei por conta! Fui prum boteco, enchi a cuca e fiz: “- vai, pergunte aos meus tamancos...”<sup>192</sup>

Isto não dava a ela o direito de mentir que havia me esperado. Para desabafar, fiz este samba e à noite fui com meus amigos cantar em sua janela.<sup>193</sup>

Em 1972 Alcides descreveu deliciosamente a cena – num depoimento que hoje, ressalve-se, soa escandalosamente machista e racista:

Eu fui fazer uma serenata pro Lupicínio, pra uma mulherzinha dele, e era tempo de enchente ali na Ilhota. O Lupicínio sentado lááá - o crioulo não sabe se afirmar, não sabe se equilibrar, né? - e eu remando. E ele segurando o violão. Eu com uma varinha, né? Mas fui levar uma garrafinha de cachaça (...), por causa do frio, não é?, e desequilibrou e virou a canoa! Tivemos que despejar a água de dentro do violão, aquelas coisas, né?

E fomos na porta da Maria Rosa, que era do Lupicínio, dar uma serenata. Aí não deu serenata direito, não é? Saiu mais-ou-menos, aquilo... Eu comecei a cantar uma música e daqui a pouco abriram uma janela e atiraram qualquer coisa na gente, que você pode saber o que é... E o Lupicínio disse assim: - Serviço de nêgo, tu fizesse! A gente veio te dar uma serenata e tu joga logo isso na gente!?! Temos que tomar um banho todos os dias, agora!

<sup>191</sup> Como já tinha feito Octavio Dutra em *Quando Eu For Bem Velhinho* e tantos outros fariam depois, anonimamente, em outras canções.

<sup>192</sup> Entrevista para o programa *Noturno Rádio Jornal do Brasil*, em 1973, data mais precisa não identificada. Acervo Marcello Campos.

<sup>193</sup> Página 4 do encarte do CD *Felicidade*, volume 3 da coleção de 4 CDs editados com as primeiras gravações de suas músicas pela Revivendo. Texto de Abel Cardoso Junior.

E aí nasceu a “Maria Rosa”<sup>194</sup>, que eu pus a música e o Lupicínio a letra.<sup>195</sup>

O primeiro encontro de Maria Bolinha e Lupicínio já tinha dado em treta: conheceram-se num casamento na Ilhota, onde o Conjunto Catão, com Lupicínio de *crooner*, animava a festa. Maria, branca, tirou para dançar o rapaz negro.

E aí “Os brancos ricos reclamaram dela ter dançado comigo e os músicos, que eram meus amigos e ouviram a reclamação, resolveram não tocar mais.”<sup>196</sup>

Como vimos, o romance que começou ali não durou muito. Mas deixou de herança o irretocável samba que glosava, de forma sutil, a luta de classes amorosa: namorado branco dono de automóvel x namorado preto, a pé, e de tamancos!

Se tu não acreditas, vai, pergunte a meus tamancos<sup>197</sup>: quantas vezes no meu tranco passei lá no teu portão? E o placo-placo-placo-placo do meu salto chegou a fazer buraco no asfalto lá do chão! E compreenderás então como tinhas te enganado: eu não faltei o encontro que você tinha marcado! Se marcaste pras dez horas, eu às nove estava lá! Meia-noite eu fui embora porque cansei de esperar. O meu lenço de chitão ficou todo amarrotado de eu tanto torcer na mão por me sentir ansioso. Vi a ti todo momento, sonhava estar te abraçando.

Veio a hora e não vieste.

Fiz a trouxa e fui andando.

\* \* \*

Mas como é que um desconhecido compositor da distante cidade de Porto Alegre havia chegado ao disco no Rio de Janeiro, e justo na poderosa RCA Victor? Como é que, para usar o linguajar da época, Alcides conseguira *emplacar* esses sambas?

---

<sup>194</sup> Canção de que ainda falaremos.

<sup>195</sup> Programa *Discorama*, Rádio Guaíba, 11/11/1972. Acervo do autor. E é impressionante o quanto afirmações absurdamente racistas como esta não causavam estranheza nem quando eram usadas por um negro, como Lupicínio. Por isso é sempre bom olhar com uma certa desconfiança quando, ao longo do texto, Lupi, Rubens Santos e eventualmente outros negros comentam que nunca ou quase nunca sofreram racismo. E também é impressionante constatar como esse mesmo tipo de expressão – que parecia passar batido entre os homens - já ofendia e incomodava profundamente as mulheres negras, como veremos em depoimentos de cantoras como Lourdes Rodrigues e Zilah Machado.

<sup>196</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Encontro marcado”, p. 88.

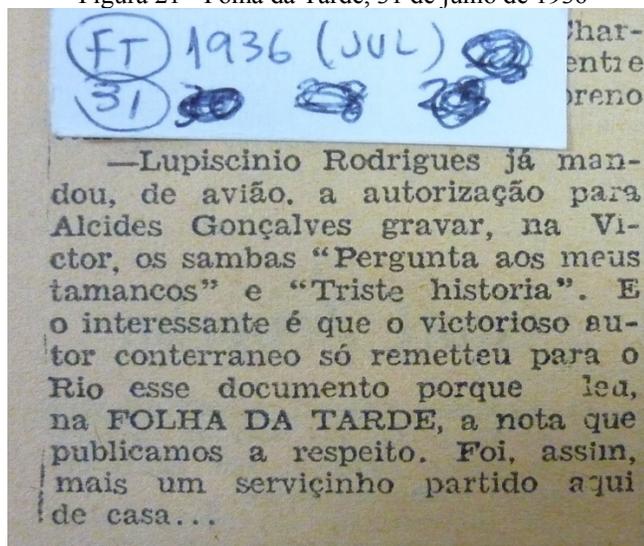
<sup>197</sup> O título parece, mas não é, uma mera repetição da letra. A letra pede que a musa pergunte aos tamancos do cantor. Já o samba se chama (uma?) *Pergunta a Meus Tamancos*.

Reza a lenda<sup>198</sup> que Lupicínio queria mesmo era que Aracy de Almeida gravasse as duas canções. Só que Alcides, que era quem estava imbuído da missão de mostrá-las para Aracy, resolveu peitar um disco dele mesmo. E deu certo: o pessoal da gravadora gostou das músicas e de Alcides. Era só conseguir a autorização assinada de seu parceiro que entrariam no estúdio.

Bom, telegrama na Ilhota não era sempre que chegava. Pelo sim, pelo não, Alcides telegrafou para Paulo Coelho, que morava melhor, pedindo que Paulo localizasse Lupicínio.

Em mais uma prova de como os boêmios e músicos porto-alegrenses dessa época viviam em mundos separados, em castas que não se cruzavam, Paulo não achou Lupi. Não tinha nem ideia de onde ele morava. E o jovem compositor só ficou sabendo que Alcides o procurava quando leu isso no jornal. Sim. O amigo Ovídio Chaves assinava com o pseudônimo de Sheriff uma coluna sobre o mundo do rádio, no Correio do Povo. E publicou ali a procura de Alcides pelo parceiro. Logo uma nova nota de Sheriff (reproduzida abaixo) comemora o acontecimento:

Figura 21 - Folha da Tarde, 31 de julho de 1936



Fonte: acervo Marcello Campos.

<sup>198</sup> Marcello Campos conta isso em seus livros sobre Lupi e Alcides.

Mandada finalmente a autorização pelo correio aéreo, Alcides – usemos novamente uma maravilhosa expressão da época - *levou os sambas à cera*. Acompanhado pelo Regional da RCA Victor (clarinete, trompete, violão, piano, contrabaixo, bateria e pandeiro).

Antes mesmo do disco sair, a Folha da Tarde fizera aquela primeira grande matéria<sup>199</sup> com Lupicínio, assinada por uma raridade: um repórter negro! A Folha, como já vimos, vinha acompanhando a carreira de Lupi desde que o jornal nascera, meses antes. Já o repórter em questão fará nome na cidade: Rivadávia de Souza.

Figura 22 - Lupi e Rivadária, na foto que ilustra a matéria



Fonte: Acervo Marcello Campos.

O texto, que descreve o ascendente compositor como alguém com “a attitude ingenua de um poeta antigo”, abre avisando que os sambas ainda serão gravados. E nota que, graças a seu emprego na faculdade de direito, muitos alunos dali - quase todos brancos e de famílias abastadas - aventuravam-se na música cantando canções do jovem sambista<sup>200</sup>. Como aconteceu com o rock entre os universitários porto-alegrenses dos anos 1980, a onda dos

<sup>199</sup> Já citada páginas atrás: *Folha da Tarde*, 26/06/1936, p 10-13

<sup>200</sup> Nestes mesmos anos existia um jornal que militava pela causa dos negros na cidade, *O Exemplo*, cujo diretor era um advogado – negro – formado pela mesma faculdade de direito em 1924: Dario de Bittencourt. É de se imaginar quantos estudantes negros de direito havia na Porto Alegre de 1924...

universitários dessa segunda metade dos anos 1930 era também ser um astro. Só que do samba.

A maior parte não deu em nada, mas há exceções. Como Alberto do Canto<sup>201</sup>, autor de mais de 200 canções, entre elas o samba-canção *Rua da Praia*. Gravado na Odeon em 1954 por Alcides Girardi, a canção tornou-se um clássico de louvor à Porto Alegre.

Outra coisa que se conta na matéria é que também já estavam interpretando sambas de Lupi vários grupos musicais (que não ficaram na história), como o *Garotos da Melodia* – este formado por alunos da faculdade –, os *Quatro de Ouro* ou o *afinado conjunto da* (rádio) *Diffusora*.

O disco gravado por Alcides fez mais sucesso em Porto Alegre do que no resto do país, mas ainda assim ficou entre os 100 mais tocados de 1936: *Pergunta a Meus Tamancos* foi a 64ª música mais executada nas rádios cariocas, e *Triste História* a 78ª<sup>202</sup>.

Além disso, era *um disco!* Um grande feito num momento em que praticamente nenhum gaúcho tinha acesso ao mundo das gravações. A pioneira Casa A Electrica tinha fechado as portas há 12 anos. E daí, até 1978<sup>203</sup>, para um porto-alegrense gravar um disco, só indo ao Rio ou São Paulo. Pior: naquele tempo, só ao Rio, e contratado pela Odeon, a Columbia, a Brunswick ou a RCA<sup>204</sup>.

Mas a Victor nem deu o desconto de que o disco foi lançado em setembro: um mísero sexagésimo-quarto lugar lhes pareceu pouco. Acharam que não valia gravar outro disco de Alcides e ele foi dispensado. A ironia nisso é que talvez ele tivesse tido melhor resultado comercial se houvesse optado por gravar uma canção de Noel Rosa, Ary Barroso ou qualquer outro dos compositores que faziam sucesso naquele momento, e não de um desconhecido como Lupi.

O que importa é que, ouvindo-se essas duas canções hoje, um fato é evidente: o Lupicínio de 22 anos já era um compositor maduro. E se essas duas primeiras músicas levadas ao disco não tem nenhuma novidade com relação ao samba carioca feito naquele momento, o jovem autor já tinha na manga várias outras canções, bastante originais,

---

<sup>201</sup> Autor de, por exemplo, *Rua da Praia*, um das canções clássicas sobre Porto Alegre.

<sup>202</sup> Segundo o site <https://maistocadas.mus.br/1936/> Acesso em 22/02/2022

<sup>203</sup> Com a gravadora ISAEC.

<sup>204</sup> Só pra lembrar, quando a A Electrica fechou as portas, deixou a Casa Edison/Odeon do Rio de Janeiro sozinha como única gravadora nacional com fábrica própria até 1928 - quando começam a funcionar a Parlophon/Odeon, a Columbia e, em 1929, a Brunswick e a RCA.

esperando a chance de serem levadas ao disco. Um exemplo? A obra-prima *Nervos de Aço*. E atentemos para um detalhe nada desprezível: essa futura pedra de toque do samba-canção tinha sido escrita apenas sete anos depois do gênero samba-canção ter sido inventado<sup>205</sup>.

\* \* \*

São duas as versões sobre como se estabeleceram as fundações da ponte que tornaria Lupicínio um nome nacional a partir do final dos anos de 1940.

A mais conhecida - e alimentada por ele - diz que seus sambas foram levados para o Rio de Janeiro da maneira mais informal possível, começando com *Se Acaso Você Chegasse*:

Os marinheiros que seguidamente aqui chegavam, vendo que muita gente cantava aquela música, resolveram incluí-la no repertório da orquestra dos navios, espalhando-a para todo o Brasil, sem que ninguém soubesse quem era o seu autor. O pessoal de uma gravadora, que ouviu meu samba e testemunhou o sucesso que fazia, resolveu editá-lo, à espera de que o autor aparecesse. Foi com grande dificuldade que consegui provar que a música era minha, porque ninguém acreditava que um gaúcho pudesse compor um samba tipicamente carioca.<sup>206</sup>

Tive a felicidade de ficar conhecido universalmente, e agradeço isso aos marinheiros que visitavam a minha terra naquela época, quando não havia transporte para lá, a não ser o marítimo. Os marinheiros chegavam em Porto Alegre, aprendiam minhas músicas e saíam a divulgar pelo Brasil.<sup>207</sup>

Ainda segundo ele, seus sambas seriam então popularíssimos nas casas mais suspeitas das cercanias do cais do porto e do bairro da Azenha – como o Cabaré Galo, na rua Cabo Rocha<sup>208</sup>. Ali, cativavam os corações solitários dos marinheiros longe de casa. Que, quando reembarcavam, pediam que as orquestras dos navios tocassem essas canções. Aí as tais orquestras tinham de dar um jeito de aprendê-las. E aí, simples assim, marinheiros e músicos voltavam a seus lares – e bares – com os versos na ponta da língua. Sempre estimulados pela clássica suspeita de cornitude que brota na cabeça de todo viajante sistemático. E que já era o grande tema lupicínico.

---

<sup>205</sup> Com *Linda Flor (Ai, Iôô)*, de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, em 1929.

<sup>206</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Saindo da rotina”, p. 92.

<sup>207</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 66

<sup>208</sup> Atual rua Professor Freitas e Castro.

A estória essa dos marinheiros é muito poética, e até faz sentido.

Mas, cá entre nós: faz *mesmo*? Não parece meio improvável que modestos marinheiros pudessem eleger o repertório das orquestras dos navios onde trabalhavam? Que, é bom lembrar, tocavam para os passageiros e *não* para eles?

Mas sigamos dando corda à versão.

Ainda segundo ela, em 1938 *Se Acaso Você Chegasse* chegou na RCA-Victor. E agradeceu tanto que o pessoal da gravadora registrou a música numa editora, mesmo sem saber ainda quem era seu autor. Teriam então escrito para seus representantes no sul pra ver se alguém matava a charada. A resposta teria vindo logo, afinal seu compositor estava ficando conhecido na cidade: Lupicínio Rodrigues. Atentem para o detalhe: o mesmíssimo Lupicínio daquelas duas canções que Alcides Gonçalves havia gravado na mesma companhia, apenas dois anos antes.

Só que cavocando um pouco mais fundo, há a já citada primeira matéria escrita sobre nosso biografado, na *Folha da Tarde*<sup>209</sup>. Ela lhe dá voz para que conte uma estória completamente diferente da que adotaria poucos anos mais tarde:

Quando o “Bando da Lua” esteve aqui, alguém teve a bondade de fazer com que os rapazes cariocas conhecessem algumas de minhas músicas. Immediatamente fui procurado por elles. Os moços quizeram comprar-me os direitos auctoraes de varias de minhas producções. Não acceitei o negocio. Então elles formularam uma segunda proposta: que eu lhes desse parceria nos trabalhos que elles se propunham gravar. Também recusei. Mesmo assim o “Bando da Lua” levou para o Rio os sambas “O navio está apitando” e “Seu Delegado” e as marchas “Como é que eu estou” e “Na beira de um rio”<sup>210</sup>.

Não fala em *Se Acaso Você Chegasse*, é verdade. Mas tampouco tem marinheiro na parada.

Eu, de minha parte, tendo a ficar com outra versão do ocorrido. A de Alcides Gonçalves, que tinha sido o primeiro a cantar o samba e, em 1984, ainda se irritava bastante com esse assunto: “Que marinheiro, nada! É tudo conversa!”<sup>211</sup>

<sup>209</sup> *Folha da Tarde*, 26/06/1936. P 10 e seguintes.

<sup>210</sup> Id, Ib.

<sup>211</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 39.

Figura 23 - Alcides Gonçalves em 1939



Fonte: Acervo Marcello Campos

Marcello Campos, que escreveu a biografia de Alcides e o Almanaque sobre Lupicínio, me respondeu enfático sobre essa dúvida:

História da carochinha, lenda urbana! Quem estourou o Lupi foram os artistas e as rádios daqui e do RJ, numa época de muito intercâmbio Buenos Aires-POA-SP-RJ. Isso, entre outros fatores, visto que nada na vida é resultado de uma só causa. (...) A história dos marujos pode ser válida, *em parte*, como veículo *adicional* de divulgação. Mas atribuir somente a eles a expansão da obra do Lupi é confiar demais nos fatores tradição oral (as letras chegariam alteradas lá), álcool (bêbados não costumam ter boa memória) e navegação (os navios nem sempre faziam a viagem POA-RJ direto).<sup>212</sup>

O que há de concreto é que, muito mais do que o disco anterior com *Pergunta a Meu Tamancos* e *Triste História*, o que vai dividir a carreira de seu compositor em um antes e um depois é a gravação de *Se Acaso Você Chegasse* para a RCA Victor pelo estreante Cyro Monteiro<sup>213</sup>.

Registrado em 19 de julho e lançada em setembro de 1938 - exatos dois anos depois do 78rpm de Alcides – o que se ouve ali é aula de malemolência<sup>214</sup>. A temática, mais uma

<sup>212</sup> E-mail em 22/07/2019

<sup>213</sup> Victor - 34.260-A, com Cyro acompanhado pelo Conjunto Regional RCA Victor: clarinete, cavaquinho, dois violões, tantã, pandeiro, tamborim, apito e coro. Nenhum instrumentista identificado.

<sup>214</sup> Lupi declarou numa entrevista de 1938 para a *Revista do Globo* – edição de 21/12/1938, p 38-39 - que o cantor Leo Villar, dos Anjos do Inferno, teria gravado *Se Acaso Você Chegasse* um ano antes dela estourar na versão de Cyro Monteiro, numa “fábrica já desaparecida”, a Carioca. No depoimento ao MIS ele fala de uma

vez, é a da traição. Mas a música é um daqueles sambas animadíssimos que Lupicínio foi aos poucos deixando de fazer:

Todo mundo pensa que sempre fui unicamente romântico. Na verdade, cada fase da vida tem seu ritmo musical. A infância tem um, a adolescência, outro. Quando a gente vai amadurecendo, faz coisas mais vividas, músicas de mais sentimentos. Na velhice, a gente modera os passos e vai na valsa. Termina na valsa. Quando eu comecei a fazer música, que o Ciro gravava, eram todas músicas alegres, eu era um sambista mesmo. (...) Isso, antes da dor-de-cotovelo aparecer

(...)

Eu sou um poeta muito mais filosófico do que lírico. Eu já me conheci assim. (...) Meus versos sempre têm o mesmo fundo filosófico. Mudei de gênero de música, mas não de pensamento.<sup>215</sup>

Nesse samba, mais uma vez, era tudo verdade. Se as histórias que contou geralmente tinham acontecido com ele *ou* com amigos próximos, neste caso valiam ambas as premissas.

*Se Acaso Você Chegasse*, composta numa mesa na calçada do Café Colombo, foi a forma encontrada por Lupicínio para comunicar a um amigo o fato consumado: havia lhe roubado a namorada. Na época, ele declarou ter tirado a ideia de uma notícia da coluna policial, mas no seu depoimento ao MIS-RJ, em 1968, contou a versão que parece ser a verdadeira:

Foi feito (...) numa brincadeira com um cantor muito conhecido que esteve muitos anos aqui em São Paulo, o Heitor Barros. Eu fiz justamente pra mexer com o Heitor, por causa de uma namorada dele - que nós andamos disputando a namorada e, pra mexer com ele, eu fiz essa música. Que veio ser o meu hino nacional até hoje, né, nunca pensei, naquele tempo, que fosse fazer sucesso<sup>216</sup>.

E a estória é cheia de detalhes saborosos. Lupicínio havia ganho um rádio como parte do prêmio daquele concurso lá de 1935. Na primeira metade dos anos 1930, rádio na Ilhota ainda era um luxo raro. Aí uma coisa leva a outra, e sabe como é...

O prêmio era dois contos de réis... e um rádio! Aí com esse rádio eu era o único camarada que tinha rádio, não é? Então aquelas garota (sic) tudo que faziam aniversário, faziam uma festinha, pediam o rádio emprestado. E o rádio eu tinha dado pra minha mãe. Eu ia lá, conversava a velha, ajeitava a

---

gravação que não pôde ser lançada porque não sabiam quem era o compositor. Provavelmente a mesma. Mas não consegui localizar nenhuma outra informação sobre.

<sup>215</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

<sup>216</sup> Idem, *Ibidem*.

velha e ela me emprestava o rádio e eu saía com o rádio (...). Numa destas festas (...) terminou a festa e nós continuamo escutando o rádio... terminei ficando lá com rádio e tudo. Depois eu queria contar a história e não tinha coragem de contar. Conteí só prum amigo meu, que (...) disse: ah, mas tu tem que fazer um samba disso. E eu fiz o samba: “se acaso você chegasse...”<sup>217</sup>

Ao que consta, Heitor gostou tanto da música que deixou tudo por isso mesmo e seguiu cantando as canções do amigo, como fazia desde 1936.

No outro dia ele lançou o samba. Tomamos um litro de cachaça – eu me lembro: dois litros! – que é pra terminar a segunda parte do samba. Que ele não se dava com o outro cantor, que era rival dele, e ele queria ele mesmo lançar!<sup>218</sup>

Além de Cyro Monteiro, outro encontro importante motivado por *Se Acaso Você Chegasse* está ali, no selo do disco. Segundo o que está impresso, a canção tinha sido composta por Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins. Felisberto era pianista, compositor e diretor artístico da maior rival da RCA-Victor: a Odeon, onde reinaria por 28 anos, entre 1926 e 1954. Fora ele, por exemplo, que escolhera Cyro para gravar o samba. E seria responsável por dezenas de discos com músicas da dupla na sua gravadora.

Numa reportagem da *Revista do Globo*, em 1938, Lupicínio tenta mudar de assunto quando lhe perguntam sobre *Se Acaso...*: “- Foi escrito de parceria com alguém? Lupicínio desvia a conversa. Prefere não falar da parceria do samba que lhe valeu o maior sucesso”<sup>219</sup>.

No fascículo sobre Lupi da série *História da Música Popular Brasileira*, a explicação é a seguinte:

Apesar da qualidade de suas músicas, não era fácil conseguir gravá-las. Vivia em Porto Alegre, longe das gravadoras, dos grandes cantores, impossibilitado de “trabalhar” suas composições, colocá-las no mercado.

A solução do problema surgiu de uma forma muito comum em nossa música popular: dar parceria a alguém que não faz nada da música, mas se encarrega de divulgá-la. No caso de Lupicínio, foi Felisberto Martins, diretor artístico da Odeon, que tomou a si a co-autoria de alguns sambas de Lupe e começou a espalhá-los pelo Rio de Janeiro, o que equivalia, na época, a divulgá-los pelo país inteiro.<sup>220</sup>

<sup>217</sup> Entrevista para o programa *Noturno Rádio Jornal do Brasil*, em 1973, data mais precisa não identificada. Acervo Marcello Campos.

<sup>218</sup> id. Ib.

<sup>219</sup> *Revista do Globo*, 21.12.1938, p. 39

<sup>220</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 9.

Como vimos há pouco, o mesmo Lupi já negara dar falsa parceria aos integrantes do Bando da Lua em troca deles gravarem suas canções. Por outro lado, oferecera a mesma coisa – uma parceria fictícia – a Alcides, em *Triste História*. Com Felisberto, não se pode afirmar nada com total certeza. Mas, de uma forma geral, o pessoal duvida que as canções fossem efetivamente escritas por ambos.

“Contemplado como co-autor” escreve Zuza Homem de Mello referindo-se ao papel de Felisberto<sup>221</sup>. Mário Goulart, em sua biografia de Lupi, afirma sem hesitar:

Felisberto Martins, (...) um parceiro inteiramente fictício. Este jamais acrescentou uma nota a qualquer das músicas que assinou (...) mas foi a solução encontrada por Lupi pra conseguir gravar no início da carreira. Este “parceiro” substituiu plenamente – talvez até com maior eficiência – o outro, o primeiro e verdadeiro, Alcides Gonçalves. Felisberto não era um cantor querendo lançar discos, era um funcionário-chave de uma gravadora, bem-relacionado, com acesso ao meio discográfico. Foi o importantíssimo “parceiro” do primeiro sucesso nacional em 1938, *Se Acaso Você Chegasse*. Lupi nunca deixou de reconhecer isso<sup>222</sup>.

Hamilton Chaves, na série de matérias para a *Revista do Globo*, em 1952, também não hesita:

Houve uma época em que Lupicínio para gravar suas músicas necessitava dar parceria a algum compositor carioca. Embora autor único das letras e das músicas tinha de sujeitar-se a repartir o que de fato só a êle pertencia. Dos nomes que constam nos discos, apenas Alcides Gonçalves é co-autor de verdade<sup>223</sup>.

Há uma coisa sobre a qual não há dúvida. Lupicínio sempre foi imensamente grato a Felisberto, o diretor da gravadora de Francisco Alves, que logo seria essencial na sua escalada rumo ao pódio dos compositores:

Como ele gravava na Odeon e o diretor da gravadora era o Felisberto Martins, que eu não conhecia pessoalmente<sup>224</sup>, mas que estava me ajudando muito, tudo ficou fácil. (...) Sem a ajuda do Felisberto, que sempre se mostrou amigo, talvez a caminhada fosse mais difícil.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p 381.

<sup>222</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 47

<sup>223</sup> *Revista do Globo*, 09.08.1952, p. 61

<sup>224</sup> Grifo meu

<sup>225</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, ps. 25 e 26.

Em 1957, numa entrevista para a *Revista do Rádio*, quando lhe perguntam a quem ele gostaria de agradecer por tudo que tinha conseguido, não hesita: “A Deus, meus pais, meus amigos, músicos, cantores, repórteres, ouvintes. E para puxar o cordão, botaria o Felisberto Martins, meu introdutor oficial na música popular, e a quem sempre estarei grato.”<sup>226</sup>

E não custa ressaltar que essa era uma prática comum. Até cobrões como Pixinguinha aceitavam esse tipo de acordo. Pixinga, por essa época, estava regravando todos seus clássicos com o Regional de Benedito Lacerda. Só que agora, milagrosamente, pum!: eles eram de Pixinguinha e *Benedito Lacerda*.

Felisberto, por sua vez, era parceiro de muita gente bacana, e seus herdeiros garantem que a dupla com Lupicínio era real. Entre as duas dezenas de canções registradas como dos dois, há pelos menos mais duas pepitas além de *Se Acaso Você Chegasse: Dona Divergência* e *Zé Ponte*.

*Dona Divergência* é de 1939, começo da Segunda Guerra Mundial, e Lupicínio não deixa por menos. Ajoelha e reza, numa melodia que nunca - NUNCA! – se repete igual e frequentemente passeia pelas sétimas dos acordes<sup>227</sup>, numa construção de tensão tão brilhante quanto intuitiva.

Voltaremos a isso. Mas o importante é deixar claro que Lupi não tocava nenhum instrumento além de caixa de fósforos, mas as harmonias de suas canções pareciam estar sempre muito claras dentro da sua cabeça.

(Mas não estava sozinho: Adoniran Barbosa também só usava caixinha de fósforos para compor - mas seus resultados são muito menos elaborados melodicamente. Já os bambas do Estácio da virada dos anos 1920 para os 1930 tocavam apenas instrumentos de percussão – e tem grandes melodias, mas sem grandes complexidades. Mas Lamartine Babo não tocava *nada* e fazia cada melodia que vou te contar...).

---

<sup>226</sup> *Revista do Rádio*, ano 1957, edição 392, p. 33.

<sup>227</sup> A nota mais distante da fundamental de um acorde, dissonante, e que geralmente prepara que se vá para o acorde seguinte. De dó, por exemplo, seria si. Um acorde de dó com sétima, C7 (ou C7M), que prepara geralmente o acorde de Fá.

Figura 24 - Sua caixinha de fósforo, sempre acompanhada de grandes músicos



UMA POPULARIDADE sempre crescente levou-o a cantar nas estações de rádio e nas boltes de luxo. Interpretando

suas próprias composições, ele imprime-lhes um estilo todo pessoal e seus contratos somam hoje milhares de cruzeiros.

Fonte: Revista do Globo, 09/08/1952, p. 59

E aí, como se não bastasse *essa* letra *nessa* melodia - esse “encantamento melódico acima do comum”, como bem definiu o compositor, professor e pesquisador Sergio Molina<sup>228</sup> - ainda há o abandono da forma estrofe-refrão usada por 90% dos compositores populares de então. Sente só:

Oh! Deus, se tens poderes sobre a terra deves dar fim a esta guerra e os desgostos que ela traz. Derrame a harmonia sobre os lares, ponha tudo em seus lugares com o bálsamo da paz. Deves encher de flores os caminhos, mais canto entre os passarinhos, na vida maior prazer. E assim, a humanidade seria mais forte, ainda teria outra sorte, outra vontade de viver.

Não vá, bom Deus, julgar que a guerra que estou falando é onde estão se encontrando tanques, fuzis e canhões... Refiro-me à grande luta em que a humanidade, em busca da felicidade, combate pior que leões. Aonde a Dona Divergência, com o seu archote, espalha os raios da morte a destruir os casais.

<sup>228</sup> Na banca de qualificação do doutorado que gerou esse trabalho.

E eu, combatente atingido, sou qual um país vencido, que não se organiza mais<sup>229</sup>.

\* \* \*

Já *Zé Ponte* tem um ar de seresta/modinha dos anos 1920, com aquela pulsação onde ainda pulsa uma sombra de habaneira. Como ele conta em seu depoimento ao MIS, foi escrita ainda em Santa Maria, para Inah, e com os termos “campeando”<sup>230</sup>, “peonada”<sup>231</sup>, “petizada”<sup>232</sup> e “peticinho”<sup>233</sup> denunciando o ambiente interiorano gaúcho.

Vale voltar rapidamente rapidamente para o capítulo 3 e dar uma lembrada na cena de Lupicínio e sua turma do quartel de olho na menininha que ia buscar água no poço.

E então a canção, que reclama da falta de coração da musa... de 13 anos de idade:

No meu casebre tem um pé de mamoeiro aonde eu passo o dia inteiro campeando a minha amada, uma cabocla que trabalha ali defronte carregando água da fonte pra levar pra peonada.

E cada vez que ela carrega um balde d'água leva junto a minha mágoa pendurada em sua mão, pois eu não posso crer que em época presente ainda exista dessa gente com tão pouco coração...

Ela podia viver bem sem ir à fonte se casasse com Zé Ponte, esse caboclo que aqui está. Pra ela eu ia construir minha palhoça, plantar coisas numa roça que nunca pensei plantar. E se mais tarde nos viesse a petizada eu tenho a bolsa recheada de dinheiro pra comprar um peticinho pro Juquinha, um violão pra Azabela e para ela tudo o que eu pudesse dar.

\* \* \*

Com canções como essas, o acordo/parceria Lupicínio Rodrigues / Felisberto Martins poderia durar para sempre, mas não foi o que aconteceu. Logo que a obra de Lupi começou a andar pelas próprias pernas, a dupla se desfez. Dia cinco de julho de 1949, nas *Notas e Comentários* da revista carioca *A Cena Muda – Eu Sei Tudo*, está escrito: “Atenção senhores

---

<sup>229</sup> E a maravilha que são os longos desenhos dessa melodia? Dessa é difícil escolher uma gravação de referência: tem Jamelão, tem Linda Batista... mas tem a gaúcha Lourdes Rodrigues, o paranaense Arrigo Barnabé, o carioca Jards Macalé...

<sup>230</sup> Buscar o gado no campo.

<sup>231</sup> Grupo de peões de estância, que lidam com o gado.

<sup>232</sup> Meninada.

<sup>233</sup> Cavalos pequenos, não exatamente um pônei.

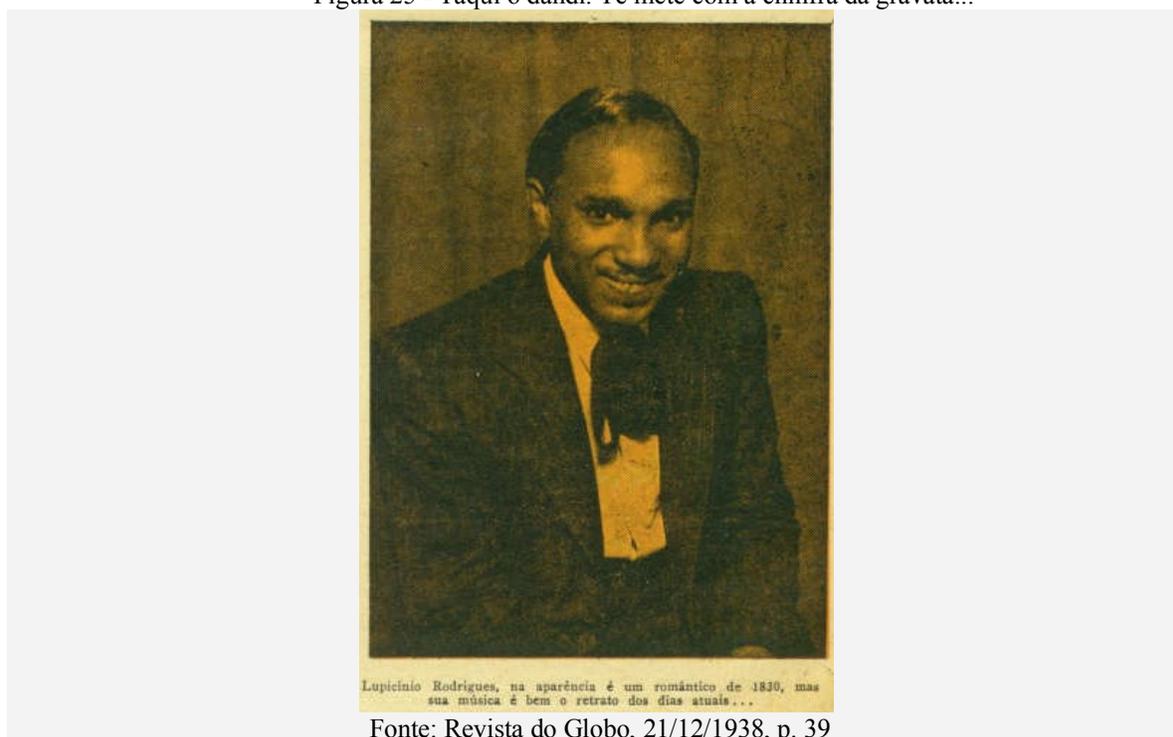
compradores de samba: Lupicínio Rodrigues prometeu ficar bonzinho e afastar-se definitivamente do mercado de câmbio negro do samba.”<sup>234</sup>

\* \* \*

Voltando a *Se Acaso Você Chegasse*, ela é o primeiro sucesso tanto de seu intérprete quanto de seu(s) autor(es). No caso de Cyro Monteiro, mais ainda: é a sua primeira gravação em disco, e será para sempre um de seus hits.

E o sucesso chega à Revista do Globo, que conclui que o jovem porto-alegrense já faz por merecer uma grande reportagem. No finalzinho do ano ganha duas páginas, sob o título *Doutor em Samba*, e sendo chamado de “o maioral da Ilhota”. Tudo ilustrado com fotos de um perfeito dândi com 1’63 de pura elegância<sup>235</sup> (“na aparência é um romântico de 1830, mas sua música é bem o retrato dos dias atuais”).

Figura 25 - Taqui o dândi. Te mete com a chinfra da gravata...



Fonte: Revista do Globo, 21/12/1938, p. 39

<sup>234</sup> *A Scena Muda*, 05/07/1949. Sem página (recorte de jornal, acervo Marcello Campos).

<sup>235</sup> MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar – samba e malandragem nos tempos de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 56: “Em relação ao proletário, o malandro se distingue por sua maneira de andar sempre bem vestido, terno branco impecável, elementos que aparentemente poderiam aproximá-lo dos padrões burgueses. Mas ele não é um burguês, senão uma caricatura, uma paródia do burguês.”

\* \* \*

Vale aqui um parêntese sobre a elegância no vestir e no asseio que o seguirá por toda a vida<sup>236</sup>. Começemos com as palavras de Demosthenes Gonzalez:

Lupicínio era vaidoso, sim, mas de uma vaidade singular. Gostava de se vestir bem, tinha cuidados especiais com a sua aparência. A barba sempre bem escanhoadada, os sapatos lustrosos, no inverno, adorava polainas, a variedade de trajes (nunca vestia a mesma roupa dois dias seguidos). Andava sempre bonitinho. (...) Na moda<sup>237</sup>.

Não é de se desconsiderar o fato de que elegância era uma questão de honra entre a comunidade negra de Porto Alegre (não só de Porto Alegre, evidentemente).

Figura 26 - Rainha do Carnaval de 1932 da Sociedade Carnavalesca Promptidão.



Fonte: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/historia-do-satelite-prontidao/> Acesso: 22 fev. 2022

---

<sup>236</sup> Na sua fase de sucesso, quando estava no Rio, por exemplo, pegava a barca para Niterói só para fazer as unhas no Instituto de Beleza de Dona Arinda, segundo lembra seu filho Lupinho.

<sup>237</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 68

Na Sociedade Bailante Satélite Prontidão<sup>238</sup>, formada em 1956, as regras eram severas. Frequentada pela “fidalguia negra” da cidade (funcionários públicos, bancários, militares etc), tinha um fiscal na porta para garantir, entre outras coisas, que os homens que lá fossem dançar não repetissem roupa dois dias seguidos - regra que, como acabamos de ver, Lupi seguia *sempre*. E não é “modo de dizer”. Robinson Rodrigues, o irmão caçula de Lupi, contou ao jornalista Jones da Silva que o dançarino que repetisse traje era barrado na porta. Isso, sem falar no capricho na escolha dos sapatos, de preferência bicolores.

Pois esse era o clube frequentado pelos Rodrigues: os filhos, Seu Francisco e Dona Bêga. E desde que se chamava apenas Sociedade Carnavalesca Promptidão, fundada em 1902 – 14 anos após a abolição da escravatura, sendo uma das mais antigas sociedades da cidade.

Até ter sua própria sede, em 1956, a Satélite Prontidão promovia bailes não só nos mais variados salões como até mesmo no elitista Theatro São Pedro. Ah, sim: o clube era tão, mas tão família que lá mulher “separada” não podia dançar.

Figura 27 - Lupicínio é o segundo da esquerda para a direita. O futuro governador Alceu Collares é o quinto.



1956 - inauguração da sede própria da Associação Satélite Prontidão

Fonte: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/historia-do-satelite-prontidao/> Acesso em 22/02/2022

<sup>238</sup> Originalmente eram duas entidades: a Sociedade Carnavalesca Promptidão e a Sociedade Satélite Porto-Alegrense.

No outro clube exclusivo dos negros da cidade, o Floresta Aurora (também na Cidade Baixa), os “códigos rígidos dos bailes (...) repeliam (...) os negros mais pobretões”<sup>239</sup>. Não custa lembrar que, desde o final do século XIX, a sociedade porto-alegrense tinha até um príncipe negro de verdade vivendo na cidade: o príncipe Custódio Joaquim de Almeida, cujo nome de batismo era Osuanlele Okizi Erupê. Ele fôra exilado do Império do Benin pelos ingleses que dominaram seu país em 1864, ganhando uma pensão do governo inglês até sua morte, em troca de não tentar voltar para seu País. Estabeleceu-se em Porto Alegre logo após a abolição, na rua Lopo Gonçalves, 498, coração da Cidade Baixa. Foi um importante líder religioso do batuque gaúcho, sacerdote babalorixá respeitado tanto pela comunidade afro-descendente quanto pelos poderosos da cidade, Julio de Castilhos, Borges de Medeiros e Getúlio Vargas à frente. Ostensivamente polígamo, como o era em seu país, circulava por Porto Alegre numa carruagem puxada por cavalos brancos e pretos. Assim o fez até morrer, em 1935, com 104 anos.

\* \* \*

Também vale falar aqui de outro importante ponto de congraçamento das comunidades negras brasileiras: o carnaval.

E como era o carnaval porto-alegrense?

Nos primeiros 30 anos do século XX, o dito-cujo era pulado ao som de charlestons, polcas, schottischs, tangos e até valsas<sup>240</sup>. Os maiores nomes da música de Carnaval nessa geração eram o ubíquo Octavio Dutra e Pedro de Barros, ambos negros. Sobre Octavio já falamos à exaustão. Pedro também era compositor e violonista e, como director do bloco *Os Tesouras* venceu nada menos que *dezessete* carnavais no início do século. Foi desse bloco, das imediações da Ilhota, que saiu o nome de um de seus foliões: o jogador Tesourinha.

---

<sup>239</sup> Jornal *Zero Hora*, 16/09/1914, páginas centrais do Segundo Caderno, todo dedicado ao centenário de Lupicínio.

<sup>240</sup> O Club dos Pierrots, por exemplo, era descrito no *Correio do Povo* de 24 de fevereiro de 1903 (sem página, é um xerox de um recorte do acervo do autor) como “um *conjunto selete* formado por sete violões, um *violão espanhol*, duas flautas, três violinos, uma bandurra e um cavaquinho. Carnavalizando polcas, valsas, marchas, dobrados, mazurkas, havaneiras, schottischs e até seleções de óperas”.

Décadas mais tarde, o filho de Pedro, Hemetério, seria o fundador de uma das principais Escolas de Samba do Rio Grande do Sul: a Bambas da Orgia.

Mas havia também o Carnaval dos ricos, com os desfiles de automóvel da classe média e da alta-sociedade fantasiada - e o resto do pessoal assistindo das calçadas, janelas e sacadas. Era o curso dos grã-finos, onde carros alegóricos desfilavam suas críticas políticas, organizados pelas diferentes sociedades carnavalescas - Venezianos e Esmeralda à frente<sup>241</sup> -, assistidos por uma multidão (em 1912, foram 30 mil pessoas). O começo da Grande Guerra, em 1914, selaria o último ano das grandes sociedades carnavalescas: a I Guerra encerraria a *Belle Époque*, e elas iriam junto, substituídas pelos cordões carnavalescos - igualmente de classes média alta e alta. Em 1928 aconteceu o último desfile de automóveis.

No Areal da Baronesa - ano a ano se espraiando dali pela Cidade Baixa, Ilhota e Colônia Africana<sup>242</sup> - o clima era totalmente outro. Entre a Praça Garibaldi e a Rua da Margem a coisa fervia em blocos desde o final do século XIX<sup>243</sup>. Da casa dos Rodrigues, por exemplo, saíam, em diferentes épocas, o Grupo Carnavalesco Prontidão ou o bloco Divertidos Atravessados - este, formado basicamente pela família e os vizinhos, num total de 35 pessoas. E cujo ensaiador-geral era Lupi.

Musicalmente valia tudo: de grupos gigantes como os que reuniam as disputas de Octavio Dutra até a tradicional dupla da música gauchesca: violão e gaita (acordeom).

Com o Estado Novo começa o “acariocamento”, que logo estará consolidado - e mais tarde voltaremos a isso.

Já a partir do primeiro carnaval da ditadura, em 1938, a intendência do prefeito nomeado José Loureiro da Silva passa a organizar o Carnaval da mesma forma que havia sido feito na Capital Federal: decidindo quem receberá apoio financeiro, obrigando à autorização da Delegacia Especial de Costumes, instituindo a censura prévia de todas as

---

<sup>241</sup> 20 de fevereiro de 1912, no mesmo *A Federação*, em outro xerox de recorte do acervo do autor: “Em outros grandes centros as festas de carnaval são a consagração das hetairas da flor do vício. Em nossa capital, porém, os festejos carnavalescos têm um certo cunho familiar, todo provinciano e todo nosso, que fazem o encontro não só do povo, mas também de grande número de forasteiros”.

<sup>242</sup> Hoje bairro Rio Branco, foi onde, logo depois da abolição da escravatura (que em Porto Alegre aconteceu em 1884, por pressão popular), estabeleceram-se grande parte das famílias negras. Era relativamente perto do centro, onde muitos trabalhavam – e as profissões preponderantes eram alfaiate, pedreiro, motorista, músico, contador, professor(a), lavadeira, doceira ou cozinheira. Também era próximo da várzea da Redenção, assim denominada em homenagem à redenção dos escravizados. Até hoje, apesar rebatizado Parque Farroupilha em 1935, a maior parte dos porto-alegrenses ainda chama o local de Redenção.

<sup>243</sup> A própria sociedade Venezianos tinha sua sede na Cidade Baixa, na então Rua dos Venezianos, hoje Joaquim Nabuco.

músicas carnavalescas e, por outro lado, promovendo concursos musicais com prêmios bem pagos.

A comissão de festejos deu vida ao carnaval de rua. No carnaval, dinheiro é vida. Mas como se não bastasse, estimulou ainda mais os foliões com a sua presença sugerindo a maneira como devem ser apresentadas, dando palpites sobre fantasias e lanternas, implantando a disciplina em meio do tambor, do bombo, do roncar da cuíca, do batuque e do tamborim.<sup>244</sup>

No ano seguinte, 1939, os irmãos Nelson e Joaquim Lucena, vindos do Rio de Janeiro, fundam com amigos a primeira escola de samba da cidade, a Loucos de Alegria<sup>245</sup>. Que já em 1940 terá a concorrência da Gente do Morro, fundada pelos mesmos Lucena, agora brigados com seus ex-amigos.

E aí a coisa já está tão incorporada que, no concurso de carnaval promovido pela prefeitura, há apenas duas categorias: samba - vencida por *Cada Vez Que Te Vejo*, de Lupicínio Rodrigues. E marcha – onde Johnson e Caco Velho levam o primeiro lugar, com *Palhaço*.

Hoje parece óbvio: Carnaval = marchinhas e sambas.

Até então, em Porto Alegre, não era.

\* \* \*

De volta à matéria da Revista do Globo.

O texto começa assim:

Lupicínio Rodrigues é pouco conhecido pessoalmente, mas seu nome é murmurado tôdas as noites nos microfones, nas rodas de cafês, nos quartos de estudantes e até mesmo nos meios sociais de Pôrto Alegre. O motivo é bem simples: Lupicínio vive o apogeu de sua glória como sambista, e, fazer samba aqui no sul, conseguindo transpor as fronteiras até à terra carioca, é uma façanha digna do sucesso que Lupicínio Rodrigues conquistou<sup>246</sup>.

<sup>244</sup> *Correio do Povo*, 1942. Citado em KRAWCZYK, Flavio, GERMANO, Íris, e POSSAMAI, Zita.

**Carnavais de Porto Alegre.** Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 28.

<sup>245</sup> SANTOS, Irene (org.). **Negro em preto e branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre.** Porto Alegre: Do Autor, 2005, p. 143. A data considerada mais importante entre as escolas de samba gaúchas, no entanto, é a de 1961, quando é fundada a Academia de Samba Praiana, cuja estrutura, agora sim, é totalmente copiadas das escolas cariocas.

<sup>246</sup> *Revista do Globo*, 21.12.1938, p 38-39

O texto, ao mesmo tempo em que nos conta que a Ilhota de 1938 seguia sendo invadida pelas “águas pardas do Guaíba nos dias de enchente”<sup>247</sup>, chama a atenção para uma das declarações do entrevistado. Espantado com o fato de que “se fizesse publicidade em torno de seu nome”, o Lupicínio de 24 anos fala com o mesmo tom de mágoa que acompanharia uma quantidade significativa de músicos porto-alegrenses das mais diversas áreas, ao longo de gerações:

- Será a primeira vez que se faz isso em Pôrto Alegre. Um sambista, no Rio, à primeira composição, já vê o seu nome enchendo as páginas das revistas, ecoando pela rua e, mais do que isso, passa a ganhar dinheiro... Mas aqui, não acontece o mesmo. (...) Os próprios meios radiofônicos da Capital não ajudam o compositor a aparecer<sup>248</sup>.

Figura 28 - Na mesma matéria da Revista do Globo de 1938: o outro dândi negro de gravata borboleta é o saxofonista Marino dos Santos.



Lupicínio e Marino Santos fizeram o “duo” acompanhados ao violão e caixa de fósforos por dois colegas, cantando “Brigas de Amor”, o último samba do “matoral da Ilhota”.

Fonte: Revista do Globo, 21/12/1938, p. 38

Ganhar dinheiro.

<sup>247</sup> Id, ib.

<sup>248</sup> *Revista do Globo*, 21.12.1938, p 38-39

*Se Acaso Você Chegasse* lhe dá pela primeira vez o gosto de ganhar dinheiro com uma composição. E é bem possível que tenham sido os 700 mil réis arrecadados aí que lhe despertaram o interesse pelo tema do direito autoral, que o acompanhará por toda a vida.

Animado com o sucesso, com dinheiro no bolso e, creiam, ainda amargando o descorno por Inah, ele resolve tentar - pela única vez na vida - morar na Capital Federal. O ano era o mesmo 1939 em que o parceiro Alcides Gonçalves parecia que ia conseguir se estabelecer por lá. Afinal assumira o posto de *crooner* da orquestra do luxuoso Copacabana Palace.

“Nós brigamos e eu estava morrendo. Para não morrer perto da moça, eu peguei um navio de terceira classe e fui parar no Rio de Janeiro. Aí é que eu acho que me tornei compositor e fiquei conhecido.”<sup>249</sup>

Ele pegou os modestos 200 mil réis de seu salário<sup>250</sup> de janeiro, juntou com os 700 mil recebidos de direito autoral e, sem avisar ninguém, se mandou num navio, junto com o amigo Ary Valdez, o *Tatuzinho*<sup>251</sup>.

Como ele disse, a passagem, ainda que tenha custado 170 mil réis, era de terceira classe. Mas logo houve um rápido processo de ascensão social: “No caminho, o Tatuzinho tocando violão e eu cantando, já me deram logo um camarote. Vim cantando no navio”<sup>252</sup>.

A semana de viagem Porto Alegre-Rio acabou virando uma semana de mordomias. A sorte parecia ter embarcado com eles.

Instala-se numa pensão da Lapa e logo vai conhecendo alguns integrantes do primeiro time da música brasileira da chamada *Época de Ouro*. Dois deles – negros como ele – pegam amizade com o gaúcho: Wilson Batista e Ataulfo Alves<sup>253</sup>. Ambos já tinham ouvido falar no rapaz, por causa do sucesso de *Se Acaso Você Chegasse*.

<sup>249</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

<sup>250</sup> Telmo Vergara, em 1936, no romance **Estrada perdida**, elenca os seguintes valores gastos por um modesto escriturário do funcionário público: salário de 550 mil réis, dos quais 180 mil iam no aluguel de uma “casinha besta”.

<sup>251</sup> Ary era cavaquinista, humorista e, mais tarde, marido de Elizeth Cardoso - com quem teve um filho, Paulo Cardoso Valdez, ao qual nunca deu muita atenção. Separaram-se logo. Mas Lupi nunca perdeu o contato com Elizeth, tanto que era padrinho de crisma de Paulinho.

<sup>252</sup> SOUZA, Tárk de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 66, p 69-70.

<sup>253</sup> Ataulfo é um dos raros a gravar uma canção de Lupicínio nesta época sem que ela fosse em parceria com Felisberto Martins: *Malvado* - Odeon 12631-B, gravada em junho e lançada em outubro de 1945. No outro lado do disco, *Trabalho* (esta sim, com Felisberto). Em ambos, Ataulfo e Suas Pastoras são acompanhados por Abel Ferreira e Seu Regional.

Mas ainda faltava o empurrão de alguém com mais prestígio. Afinal, a turma tinha talento de sobra mas não era poderosa como a elite branca do showbizz carioca. Esses sim é que poderiam lhe abrir caminhos.

Só que esses não se reuniam em botequins da Lapa. O papo era no mítico – e chique, e caro – Café Nice. Não era ambiente para porteiro de faculdade.

Até que, um belo dia, um amigo turfista o chama. Vai não só levá-lo ao Nice, como introduzi-lo direto na mesa dos fodões!

Sente o time: Haroldo Lobo, Nássara e Francisco Alves. Todos cantando uns para os outros suas novidades para o Carnaval de 1939. Impossível saber se tudo se passou como ele contou em 1973 na entrevista para o *Pasquim*. Mas não importa, a estória é ótima:

Toda a máfia sentada no Café Nice, às seis horas da tarde. Ele chegou comigo pela mão e gritou dentro do Café Nice: “Chegou o meu cavalo aqui”. Os caras ficaram tudo me olhando, né, que negrinho pequenininho, tudo me olhando assim. Eu cheguei e disse: “Olha, esse cara tá brincando”. O Haroldo Lobo me olhando, o Nássara me olhando, o Chico me olhando. (...) Eu já tinha uma porção de músicas gravadas, mas ninguém me conhecia.

(...)

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

(...)

Aí o Chico começou, psft, psft, assim cuspindo: “Canta outra aí”. E eu mandei: “Quem há de dizer / que quem vocês estão vendo / naquela mesa a beber”. Aí o Chico, psft, psft: “Isso é teu, moleque? Isso é teu?” (risos) Eu sei que quando eu cantei a quarta música, o Chico me chamou lá pro canto, (...) me botou num Buick vermelho que tinha e me levou prum (...) clube de pif que tinha aqui no Flamengo: “Pft, cê não dá isso pra ninguém. Não dá isso pra ninguém. Vou gravar tudo”. Aí eu fiz amizade com o Chico.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 66, p 69-70.

Figura 29 - Mesa típica do Nice: Orlando Silva, Cristóvão Alencar, Antônio Nássara, Roberto Martins e Evaldo Rui.



Fonte: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/centen-rio-de-evaldo-rui?overrideMobileRedirect=1>. Acesso em 22/02/2022

A confiar na estória, Francisco Alves não teria lembrado do soldadinho franzino que conheceu sete anos antes, em Porto Alegre, na turnê dos Azes do Samba. É possível, até porque naquele final de noite em que se encontraram, o teor alcóolico não devia ser dos menores.

Mas o curioso é que não tenha ligado o nome de Lupicínio ao recente sucesso de *Se Acaso Você Chegasse*, que certamente todos ali conheciam. A versão também se abala um pouco com o fato de que *Quem Há de Dizer*, que Lupi afirma ter cantado ali, só seria composta, por ele e Alcides, em 1948, uma década depois.

Mas o fato é que promessa é dívida.

Quem espera sempre alcança.

Mas mais vale um pássaro na mão que dois voando.

Mesmo sendo uma promessa do cantor mais importante do Brasil, não dava para ficar esperando indefinidamente por Francisco Alves. Os meses no Rio vão passando e, de concreto, só o que aparece são novos amores, novas decepções e novas amizades – com

outros dos artistas mais importantes do momento: Orestes Barbosa, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira e Kid Pepe.

A rotina era puxada: “A gente começava às cinco da tarde no Café Nice. De lá descíamos para a Cinelândia, depois a Lapa. O fim da noite – já dia – era na Taberna da Glória”<sup>255</sup>.

“Não tinha lugar certo para morar, e assim ia vivendo. Lá tive uns romancezinhos com artistas, mas não vou citar nomes para não comprometer ninguém.”<sup>256</sup>

Mesmo vivendo quase ao deus-dará, um dia o dinheiro acabou.

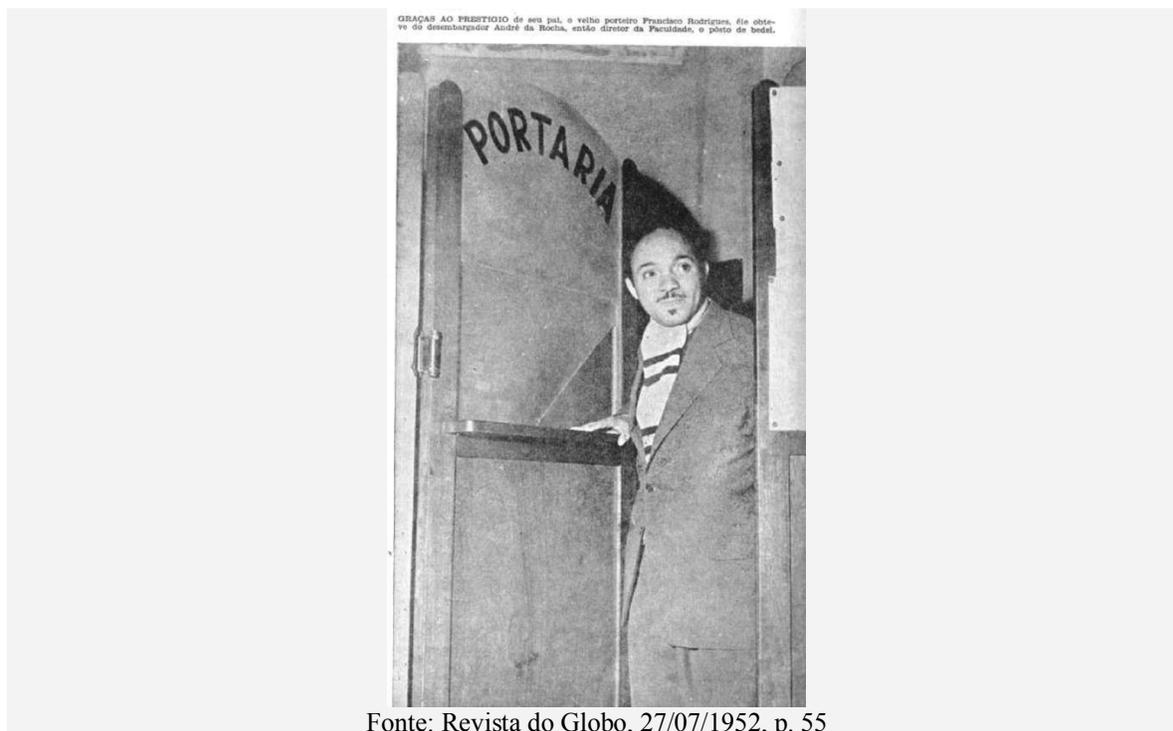
Sem remédio, lá se foi Lupicínio de volta a Porto Alegre.

Para nunca mais sair.

\* \* \*

Creiam: o emprego de bedel seguia lá, esperando por ele!

Figura 30 - Em 1952, revisitando o seu cubículo, de onde o bedel ficava de olho no pessoal



<sup>255</sup> Id, Ib.

<sup>256</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 9.

Passam-se seis anos.

Estamos em 1945. A coisa parecia que estava indo rápida entre 1936 e 1939, mas aí parou. Enquanto a carreira de seu amigo Alcides está no seu ponto máximo, com viagens e sucessivos contratos, Lupicínio cochilava, semi-anônimo, na portaria da Faculdade.

Sucessivas gravações de músicas suas passam quase em branco: *Enquanto a Cidade Dormia*<sup>257</sup>, com Cyro Monteiro, lançada no final de 1939 para o Carnaval do ano seguinte; novamente Cyro em 1940 com *Briga de Amor*<sup>258</sup>. *Sempre Eu*, com o grupo vocal Os Pinguins, em 1941<sup>259</sup>; *Carteiro*<sup>260</sup>, por Odete Amaral em 1942. Em 1943, *Cigano*<sup>261</sup>, com Moreira da Silva e *Eu É Que Não Presto*, por Moraes Netto<sup>262</sup>. Moreira ainda levaria ao disco *Meu Pecado*, em 1944<sup>263</sup>. E a primeira gravação daquele ano de 1945 também tinha sido de Moreira da Silva: *O Relógio Lá de Casa*<sup>264</sup>, em dupla com Inezita Falcão.

*Todas* essas canções eram parcerias com quem? Felisberto Martins. Duas verdades: o cara estava batalhando pesado pela divulgação da dupla. E não estava adiantando muito.

---

<sup>257</sup> Victor 34.529-B, gravada em outubro e lançada em dezembro de 1939.

<sup>258</sup> Victor 34.646-A, gravada em 08 de julho e lançada em setembro de 1940.

<sup>259</sup> Odeon 11.990-A, gravada em abril e lançada em maio de 1941.

<sup>260</sup> Odeon 12198-B, gravada em maio e lançada em setembro de 1942. Odette acompanhada por Fon-Fon e sua Orquestra.

<sup>261</sup> Odeon 12.349-A, gravada em julho e lançada em setembro de 1943. Moreira acompanhado por Abel Ferreira e seu Conjunto, com um brilhante violino cigano não identificado.

<sup>262</sup> Odeon 12.313-A, gravada em abril e lançada em julho de 1943. Segundo Abel Cardoso Jr escreveu no encarte do CD *Felicidade*, da Revivendo, volume 3 da coletânea de primeiras gravações de Lupi, Moraes “conheceu Lupicínio em Porto Alegre e dele cantou, em primeira mão, várias músicas, que mais tarde seriam gravadas por outros cantores, como *Brasa* e *Dona Divergência*. Moraes Netto ainda guarda, em seu apartamento em Curitiba, músicas inéditas de Lupicínio.

<sup>263</sup> Moreira da Silva acompanhado por Claudionor Cruz (na guitarra havaiana) e seu Conjunto, com Pereira Filho. Odeon 12.516-B, gravada em outubro e lançada em novembro de 1944. Alcides quis gravar essa canção em 1943, mas a Odeon não só não topou como a ofereceu a Moreira da Silva no ano seguinte. Moreira teria aprendido as duas canções diretamente com o autor, quando esteve em Porto Alegre excursionando com uma companhia de revistas teatrais.

<sup>264</sup> Odeon 12.581-B, gravado em março e lançado em maio de 1945. Uma boa amostra do humor lupicínico num impecável samba-choro bem ao estilo do Kid Morangueira: “*Não sei nem porque o relógio lá de casa não se dá comigo. Por mais força que eu faça pra ficar seu amigo não houve ainda um jeito de nos entender: blim, blim, blim, blom, blom, blim, blim, blom é a ladainha com que ele todo dia vem ferir meu ouvido. Quando de manhã vou chegando, a fim de dar o aviso, começa a bater: blam, blam, blam... Ainda se ele batesse só uma vez, mas creio que não sabe bater menos de três. Com isso a minha esposa se levanta e abre a boca, virgem santa, quanta coisa vou ouvir: “Ah, seu farrista você é um homem casado e me vem todo rasgado de manhã para dormi!”.* “*Minha querida eu fui ali no cafezinho*”, faço um monte de jeitinho, mas não para a discussão. Pra terminar vou lhes dizer o resultado: *senta um pra cada lado, e eu que ature beliscão.*”

Nos últimos dois anos (1944 e 1945), ainda que restritos a São Paulo, houve os sucessinhos de *Briga de Gato*<sup>265</sup> e *Que Baixo!*<sup>266</sup> Ambas em grandes versões do velho amigo Caco Velho<sup>267</sup> - nesta última, acompanhado pelo regional do violonista Antonio Rago, e provando para o próprio Lupicínio que samba paulista não tinha nada de quadrado (falaremos nisto mais tarde).

Na vida amorosa, ele já começara seu problemático namoro com Mercedes, a “Carioca”, ao qual ainda nos deteremos. Há uma canção que ele escreveu nessa época, *Gessy*, que ninguém gravou mas sobreviveu na memória de Johnson. Ela vale por um resumo do pensamento boêmio/masculino/machista que explica muito do que não funcionou na sua relação com Inah e prenuncia as inacreditáveis crônicas sobre casamento e boemia que Lupi escreverá 20 anos mais tarde:

Sei que pretendo casar, mas preciso encontrar a mulher predileta: que goste de samba e admire o poeta. Que saiba o que sinto e - por mim te minto - veja que sou namorado da lua e deixe que eu passe as noites na rua. E, por previdente, não seja leitora - pra ter imaginação criadora. Que tenha milhares de bons predicados, que seja sincera pra seus namorados.

E esta que eu trago no meu pensamento está em meu agrado 90%: *Gessy!* *Gessy*, é em você que eu penso desde o dia em que lhe conheci. Por escolha de Deus lhe pertença. Se eu for feliz desta vez, a ele agradeço a escolha que fez.<sup>268</sup>

\* \* \*

---

<sup>265</sup> Caco Velho com Claudionor Cruz e seu Conjunto. Odeon 12.497-A, gravada em agosto e lançada em outubro de 1944.

<sup>266</sup> Caco Velho com Rago e Seu Regional. Continental 15.416-A, gravada em agosto e lançada em setembro de 1945.

<sup>267</sup> Mateus Nunes, nascido em 12 de março de 1909, em Porto Alegre. Estreou como músico em 32, e, cheio de suíngue e nascido pra sambar, logo somou aos seus talentos de pandeirista os de cantor. Foi um grande boêmio, membro da mesma turma de Lupicínio, Alcides e seus irmãos, Johnson e outros tantos. Logo se transformaria num curinga de primeira, se virando também como pianista, contrabaixista ou baterista. Era uma das maiores estrelas da Rádio Gaúcha quando estreou em disco, com essas canções de Lupi. Ao total, escreveram 13 canções juntos. Morreu em 14 de setembro de 1971, depois de correr mundo cantando. Deixou pelo menos um clássico: *Mãe Preta*, parceria com Piratini, gravada pela portuguesa Amália Rodrigues (que mudou a letra para *Barco Negro*, e, graças a essa canção, no filme *Os Amantes do Tejo*, se tornou um nome internacional).

<sup>268</sup> *Gessy*, conforme cantada por Johnson em programa na Rádio Guaíba em 27/08/1975.

Figura 31 - E Lupi em esbórnia da Ilhota, 1943. Ele está com o atabaque.



Fonte: acervo Marcello Campos

O que animou um pouco foi que, em 1944, chegou-lhe um pedido de autorização surpreendente: Hollywood incluía *Se Acaso Você Chegasse* na trilha de um filme chamado *Dançarina Loura* (*Lady, Let's Dance*, indicado aos Oscars de Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original). Os produtores tinham ouvido o samba em 1939 quando, no auge do seu sucesso, ele entrara no repertório de música brasileira irradiado pelas emissoras da NBC<sup>269</sup> na Feira de San Francisco<sup>270</sup>. O nome de Lupicínio não figura na ficha técnica do filme, e ele só ganhou uns poucos dólares pela liberação da música<sup>271</sup>. Mas nada superava a glória de entrar no Cine Roxy ou no Cineteatro Coliseu e, num cinema lotado, escutar sua canção num filme hollywoodiano<sup>272</sup>.

Tirando isso, a bem da verdade, o que se desenhava para Lupicínio é que ele seria mesmo um *one hit wonder*, o cara de um sucesso só, *Se Acaso Você Chegasse*.

<sup>269</sup> National Broadcasting Corporation

<sup>270</sup> *Gazeta de Notícias*, RJ, edição de 12 de maio de 1939.

<sup>271</sup> O texto do fascículo **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**, de 1970, diz que “a RCA informou-lhe que autorizara a presença da música no filme e que lhe tocavam 100 contos de réis de direitos autorais”. Não achei mais nenhuma informação sobre isso.

<sup>272</sup> A bem da verdade, o filme só estrou em Porto Alegre em 1946.

Foi quando a sorte voltou a lhe sorrir.

De tanto esperar com aquelas canções guardadas no bolso, Francisco Alves acabou furado por Orlando Silva. *Se Acaso Você Chegasse* fora um excelente começo, mas é com Orlando que Lupicínio confirmará seu nome como compositor nacional.

Em 1944 o Cantor das Multidões já havia gravado *Basta*<sup>273</sup>, que passou quase em branco. Mas insistiu e, em 1945, lançou *Brasa*<sup>274</sup>.

Aqui já é sacanagem: a letra conta não uma história de Lupicínio, mas de seu irmão Francisco e sua esposa. Detalhe: assistida quando Lupicínio morava, de favor, com os dois...

Você parece uma brasa: cada 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, pois. Quem tanta asneira junta ensinaram a falar? Seu professor bem podia ensinar que não devia desse modo me tratar. Se às vezes você chora quando eu passo as noites fora, não venho em casa almoçar, é que as mulheres da rua têm a alma melhor que a tua, sabem melhor me agradar...

Maravilhosa é a explicação dada para a letra, explicando que o irmão “foi quem sofreu as cenas de ciúmes e as explosões da mulher que não teve na vida um professor de boas maneiras...”<sup>275</sup>.

Pois, absolutamente adequada ao espírito da época, *Brasa* explodiu como um dos maiores sucessos do ano - no que, tristemente, seria o último disco de grande vendagem de Orlando antes dele, ainda jovem, submergir num mar de álcool e morfina e entrar num rápido processo de decadência.

---

<sup>273</sup> Odeon 12529-B, gravada em 11/44, lançada em 12/44.

<sup>274</sup> Odeon 12571-A, gravado em 09/03/45, com a Orquestra Odeon arranjada e regida por Lírio Panicalli. Lançado em abril. No disco é grafada com o português da época: *Braza*.

<sup>275</sup> *Revista do Rádio*, edição 112, ano 1951, p. 24.

Figura 32 - Orlando jovem: puro charme



Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/orlando-silva-o-cantor-das-multidoes/>. Acesso em 22/02/2022

Animadíssimo com a brasa que voltara a se acender, Lupicínio seria novamente notícia em sua cidade. Por dois motivos.

Um era o sucesso da gravação.

O outro tem a ver com o fato de que, depois de uma madrugada de comemoração, ele voltava pra casa, na Ilhota, quando um vizinho resolveu lhe dar um susto, materializando-se de facão em punho, aos gritos de “- Te peguei, negrinho!”. Empoleirado numa das tantas pinguelas do bairro, Lupi desequilibrou-se, caiu feio e quebrou as duas pernas.

Foi internado na Santa Casa de Misericórdia por semanas, mas andava tão feliz que chegou até a sair escondido, roubado pelos amigos, para participar de uma outra festa, sendo devolvido ao hospital sem que ninguém percebesse. Quando finalmente se recupera, é a estrela do show *Brasa*, espetáculo cênico-musical montado no Cine Castelo pelos amigos para comemorar sua recuperação.

Agora a coisa ia.

## 7 SER COMPOSITOR EM PORTO ALEGRE, NO BRASIL DO ESTADO NOVO (E ALÉM)

Entremos agora num tema espinhoso para quem estuda a música de Porto Alegre: a pouca visibilidade que os compositores locais tiveram entre os anos 1940 e 1960. Ok, mesmo hoje, a maioria deles deve achar que a situação segue complicada. Sem ter ideia do quanto melhorou.

Para que se entenda a regra dessa invisibilidade de décadas, foquemos na exceção: o sucesso nacional de Lupicínio neste mesmo período. E aí a pergunta: porque será que esse sucesso *não* serviu para ajudar a florescer nem a sua geração de compositores porto-alegrenses, nem a seguinte.

\* \* \*

A primeira coisa é entender como se escolhiam os repertórios da imensa quantidade de cantoras, cantores e instrumentistas da Porto Alegre destes anos. Um repertório tão vasto quanto ausente de autores locais.

Nas rádios era assim: toda a música dos horários nobres – como a noite e os finais de semana - era feita ao vivo, e não através da reprodução de discos. O repertório interpretado era definido pelos diretores artísticos de cada emissora. Que, por sua vez, ficavam muitíssimo atentos ao que se tocava, por exemplo, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Não só isso. A partir do começo dos anos 1940, quando a Rádio Farroupilha passa a integrar a rede das Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand, o diretor artístico de cada afiliada recebia *a mesma* lista de músicas que deveriam ser tocadas por todas as associadas. Exatamente o mesmo processo centralizador usado hoje pelas redes de rádio comercial, onde a programação é definida pela matriz.

Pois mesmo com suas composições já tocando nas rádios cariocas, o preconceito local com seus artistas num primeiro momento tornava invisível até mesmo Lupicínio. Era difícil furar esse bloqueio. Em 1952, já popularíssimo, ele reclamou numa entrevista para a revista *O Cruzeiro*:

Aqui em Porto Alegre os cantores e músicos só querem as composições depois que são conhecidas no Rio e São Paulo. Cantei ‘Vingança’ na Rádio Gaúcha e ficou por isso mesmo. Depois que obtive sucesso na “Cidade Maravilhosa” os artistas locais a fazem nos mais diversos arranjos. Por que não fizeram antes?<sup>276</sup>

\* \* \*

Seguiremos nesse delicado terreno. Mas primeiro vale debruçar-se sobre o milagre da consagração nacional de Lupicínio.

Milagre porque ele estava totalmente fora dos padrões do que seria um autor de sucesso no Brasil dos anos 1930-40: sim, era negro como grande parte dos compositores de samba. Mas vivia em Porto Alegre, e como um pacato funcionário público<sup>277</sup>. Não era do morro, muito menos seria enquadrável na categoria “malandro”.

Vejam os a mitologia que se criava então sobre quais as características de um verdadeiro sambista:

1) Carioca.

Na verdade, não precisava ser carioca. Ary Barroso e Ataulfo Alves eram mineiros; Assis Valente e Dorival Caymmi, baianos. Mas sim, ao contrário de Lupi, todos foram morar no Rio.

2) Pobre ou, no máximo, remediado.

Também não precisava: Ary, Noel Rosa e Assis Valente eram de classe média.

3) Morar no morro.

Dá pra ser sambista morando numa... ilha? Em Porto Alegre, certo que sim. E, ao que parece, altitude e samba nunca estiveram diretamente relacionados, a não ser na mitologia do gênero.

Sobre Porto Alegre, esta lá, na abertura da matéria sobre Lupicínio de 1936:

Os mórros da cidade não têm vida própria. Lá em cima não há nada de interessante. Um que outro casebre desageitado (sic). Duas ou três famílias paupérrimas. Tudo silencioso e amortecido. Nem musica, nem “fervo”, nem amor, nem cachaça, nem malandros, nem policia. (...) Verifica-se, ahi, o divorcio com a capital da Republica, onde os morros representam o pedaço mais lindo da cidade, de onde sahe a musica que o Brasil canta<sup>278</sup>.

<sup>276</sup> *O Cruzeiro*, edição 43, ano 1952, p. 31

<sup>277</sup> Inicialmente classe media baixa, depois classe media media mesmo.

<sup>278</sup> *Folha da Tarde*, 26/06/1936, p. 10.

Em Porto Alegre, tudo bem. Mas o repórter gaúcho já havia incorporado a mística – então recente - de que o samba nascera nos morros cariocas<sup>279</sup>. Já naquele momento isso era um caso clássico de invenção da tradição<sup>280</sup>. Mas até Lupi glosaria o mote em *O Morro Está de Luto*, gravada por ele em 1953, samba nitidamente inspirado no trio Noel Rosa, Nilton Bastos e Ismael Silva:

O morro está de luto por causa de um rapaz que depois de beber muito foi a um samba na cidade e não voltou mais.

Entre o morro e a cidade a batida é diferente: o morro é pra tirar 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.

Um dos protagonistas dessa geração, o carioca Orestes Barbosa, escreveu em 1933 o livro *O Samba*, já apostando forte nessa fantasia. Orestes, branco, de classe média decaída - chegou a morar na rua -, era um respeitado poeta, jornalista e letrista de já 40 anos quando o livro foi lançado. E afirma ali:

Onde nasceu o samba?

No morro...

O samba nasceu no morro.

Veio das montanhas da cidade a sua emoção.

(...)

O samba nasce no morro.

Na crista da terra enfeitada pelas árvores, e onde há a poesia daqueles casinholos - pedaços de tábuas retas, um teto de zinco orquestral nas noites de chuva, uma bananeira, um gato, a luz saindo pelas frinchas e, lá dentro, um violão e um amor.

No morro vive um lirismo exclusivo, uma filosofia estranha, como que olhando a claridade do urbanismo que, afinal, olha para cima, atraído pelas melodias, e sobe, então, para buscá-las e trazê-las aos salões.<sup>281</sup>

Sim, é o mesmo idealizador romântico do morro que, dois anos depois, escreveria *Chão de Estrelas* - com música de Sílvio Caldas.

<sup>279</sup> Curiosamente, o segundo mais importante sambista gaúcho, Túlio Piva – branco, empresário, nascido na fronteira e radicado em Porto Alegre já maduro – escreveu infinitos sambas falando de morros e mulatas idílicas, Parnaso possível num imaginário completamente alheio ao seu dia-a-dia.

<sup>280</sup> “A ideia de que a verdade estética do samba está em sua origem social, às vezes identificada com a topografia (o morro, onde o samba é mais autêntico), perpassa quase todo o pensamento sobre o assunto.” CALDEIRA, Jorge, **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 19.

<sup>281</sup> BARBOSA, Orestes. **Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 29 a 31.

Só que, ao contrário do que fantasiam mitologias como essa, criadas por quem nunca morou lá, o samba *não* veio do morro.

Nem o recôncavo baiano, nem a casa de Tia Ciata no centro do Rio, nem o bairro do Estácio<sup>282</sup>, muito menos Vila Isabel: nenhum desses lugares era morro ou ficava em um<sup>283</sup>. Heitor dos Prazeres, nascido em 1898, portanto assistente no parto do samba, garantia:

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros.<sup>284</sup>

Voltando a Lupicínio e seu milagre: então podia *sim* ser sambista sem ser carioca, pobre, ou morar no morro.

Mas e sem ser *malandro*? Lupicínio era funcionário público, com salário, e pior: trabalhava de verdade!

#### 4) Malandro.

Não precisa ser “malandro” para ser sambista de valor nos anos 1920/30?

Primeiro é preciso entender o que era o “malandro”.

A gênese que me parece mais interessante é a mapeada pelo pesquisador Humberto Franceschi. Segundo ele, o personagem nasceu entre capoeiristas que também eram cabos eleitorais/capangas dos chefetes políticos de bairro nas primeiras eleições da república, virada do Século XIX pro XX. Diga-se de passagem, personagens muitíssimo parecidos com os “compadritos” portenhos, fundamentais na gênese do tango nesta mesma época.

Lá por 1920, os filhos e/ou discípulos destes cabos/capangas deram-se conta de que, com seu saber adquirido, já não dependiam dos políticos locais. E que saber era esse? Ora, que o trabalho “honesto” não dava camisa a ninguém. Afinal, na geração anterior, os ricos – todos brancos, muitos deles proprietários de negros escravizados - não trabalhavam. Portanto o negócio era viver sem trabalhar, explorando o jogo, pequenos golpes e as prostitutas da

<sup>282</sup> Que tinha ao lado o Morro de São Carlos. *Ao lado*.

<sup>283</sup> Humberto Franceschi levanta uma teoria curiosa sobre de onde saiu esse mito. Ele desconfia que tenha vindo de um fato específico: no seu primeiro desfile, a inaugural escola de samba *Deixa Falar* saiu do Buraco Quente, no Morro da Favela, e não de sua sede - no bairro do Estácio de Sá. FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar no Estácio - 1928 a 1931**. Rio de Janeiro: IMS, 2010, p. 172.

<sup>284</sup> SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1970. P. 69

região do Mangue, às quais ofereciam proteção em troca de dinheiro e amor sincero. Estes, para Franceschi, seriam os primeiros “malandros” - no sentido substantivo do termo<sup>285</sup>.

Pois, para a geração fundadora da moderna música brasileira - a que começa a brilhar nos anos 1930 - ainda era forte a fantasia de que “samba de verdade” teria de ter sua aura de “malandragem”.

E isso que o tema era efetivamente novo<sup>286</sup>, tendo se espalhado pelo País justamente através da canção popular. Principalmente nas dezenas de discos que registraram o samba amaxiado da virada dos anos 1920 para os 1930. E que traziam, por exemplo, canções gravadas pela dupla Francisco Alves e Mário Reis: *Se Você Jurar*<sup>287</sup>, *O Que Será de Mim*<sup>288</sup> e outras tantas que glosavam o tema da malandragem e do horror ao trabalho.

Quem estudou bem o tema foi Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço Decente*. E, sobre samba e malandragem, conclui que “tal associação será feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções”<sup>289</sup>.

O horror ao trabalho, que seria ponto de honra da malandragem, valia para um malandro verdadeiro do Estácio, como Nilton Bastos; para uma figura intermediária, também do Estácio, como Ismael Silva; para um branco universitário de Vila Isabel, como Noel Rosa<sup>290</sup>; ou mesmo para um aristocrata como Mário Reis, que nunca trabalhou na vida.

---

<sup>285</sup> “A construção desse novo personagem carioca estruturava-se sobre duas imagens de um passado recente. Como primeira, a figura de domínio exercido pelos senhores brancos sobre escravas negras e mulatas, para satisfação de suas fantasias sexuais não possíveis na relação com as esposas. Como segunda, o fato de nenhum homem branco de posição social trabalhar. Produção para eles, só intelectual. Trabalho físico ou artesanal era atribuição de escravos”. FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar no Estácio - 1928 a 1931**. Rio de Janeiro: IMS, 2010, p 48.

<sup>286</sup> “O tema da malandragem não apareceu, pelo menos até o final da década de 1920, nas músicas que faziam sucesso no Carnaval, nem era importante para escolas e blocos. O malandro não era habitante certo do imaginário no mundo e fora dos discos. No entanto, na música gravada, a figura do malandro era fundamental. (...) A confusão entre escolas de samba e malandros, empiricamente incorreta, era resultante de um processo de identificação social entre a figura que aparecia narrando no disco, conhecida do ouvinte, com representantes visíveis nas escolas de samba. (...) Normalmente se associa a expansão das músicas narradas do ponto de vista da malandragem a Ismael Silva e o pessoal do Estácio, na década de 1920”. CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Ed. Mameluco, 2007, p. 81-82.

<sup>287</sup> *Se Você Jurar* (Francisco Alves / Ismael Silva / Nilton Bastos). Odeon 10.747-B, 1931.

<sup>288</sup> *O Que Será de Mim?* (Francisco Alves / Ismael Silva / Nilton Bastos) Odeon 10.780-B, 1931.

<sup>289</sup> SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 158.

<sup>290</sup> Os três, aliás, parceiros em muitos sambas que louvavam a malandragem (Noel com Ismael, Ismael com Nilton). Ainda que, para evitar ser incluído nesse rol, Noel chegou a propor em samba trocar o termo “malandro” por “rapaz folgado”:

Mas no fundo, mesmo nestes, era mais fantasia do que realidade. Noel era contra-regra do pioneiro *Programa Casé*<sup>291</sup>, que ia ao ar todo domingo, das nove da manhã à meia-noite<sup>292</sup>. Ou seja: pelo menos no domingo ele trabalhava, e muito. Ismael, por sua vez, detestava ser confundido com um malandro “de verdade”. Para ele era claro: o narrador malandro de seus sambas era um personagem, e ponto<sup>293</sup>. *Ele* era um trabalhador da música, como haviam sido os grandes nomes da geração imediatamente anterior: negros como Pixinguinha, Donga e Sinhô, que se impuseram com esforço e trabalho árduo.

Além disso, dali a pouco, intensificando-se o Estado Novo, a figura do malandro será sistematicamente perseguida. Ainda que sua decadência no imaginário da música popular não vá ser tão rápida quanto a sua ascensão.<sup>294</sup>

Voltando então: tudo bem *não* ser malandro. Mais um ponto para Lupicínio.

Afinal, *Triste História*, aquele samba que ele escrevera aos 21 anos, tem a *única* aparição explícita do termo “malandro” em toda sua obra<sup>295</sup>. Não é só isso: ele só escreveu três canções que tocam nesse mundo: *Adão*, *Trabalho* e *Amor ao Joguinho*<sup>296</sup>. E – salvo

<sup>291</sup> O primeiro programa de rádio totalmente profissional do Brasil, encabeçado por Ademar Casé a partir de 1932.

<sup>292</sup> Inicialmente na Rádio Philips, depois passou por várias emissoras.

<sup>293</sup> Caldeira cita Sergio Cabral entrevistando Ismael, que é enfático em afirmar que *não* era malandro: “Enquanto Cabral quer aproximação, Ismael quer distância. Ele era “profissional”, e portanto não andava com “essa gente”. Mas como profissional produzia canções nitidamente narradas por um malandro”. CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Ed. Mameluco, 2007, p 82.

<sup>294</sup> Já Claudia Mattos, em *Acertei no Milhar*, fala de Wilson Batista e Geraldo Pereira (estes sim, malandros da mais castiça linhagem), mas acaba explicando Lupicínio: “Na verdade é como se diversas respostas se apresentassem para uma questão fundamental colocada diante do sujeito proletário: integrar-se ou marginalizar-se? Respeitar as regras da sociedade estabelecida ou permanecer à sua margem? Trabalhador ou malandro? Pai de família ou boêmio inveterado? Ou, até, ambos”. MATOS, Claudia. **Acertei no milhar – samba e malandragem nos tempos de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 21.

<sup>295</sup> Na matéria aqui citada, Lupicínio é elogiado da seguinte forma: “O malandro é um portento em material de imaginação”. *Folha da Tarde*, 21/08/1936. Outra nota do mesmo ano e jornal fala do samba *Preciso Mudar de Vida*, do qual não se localizou letra ou música. Mas que, segundo a nota, “encerra o drama de um operário maltratado que prefere ser malandro a suportar suas adversidades. Typo do samba social...” *Folha da Tarde*, coluna *A Voz do Ouvinte*, 14/11/1936.

<sup>296</sup> *Adão*, censurado em 1936, e nunca gravado: *Ah, porque me chamam assim de vagabundo? / 33 anos Cristo andou nesse mundo / Todo esse tempo trabalhou um mês / Querem saber o que ele fez? / Foi ser carpinteiro pra agradar os pais / Achou pesado e não quis mais / Depois 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 / Pra comer sem cozinhar / E ainda pediu uma Dona Eva pra lhe ajudar / Nem roupa usou pra não sujar.*

*Trabalho!*, gravada por Ataulfo Alves e suas pastoras (Odeon 12.536-B) acompanhada por Jacob do Bandolim e seu conjunto em outubro de 1944 e lançada no ano final do Estado Novo, em janeiro de 1945: *Trabalho, trabalho, trabalho! Veja você se eu não tenho que falar, Edgar? Trabalho, trabalho, trabalho, e essa mulher sempre a me reclamar! Me põe tanto sobrenome - João 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, não me levanto e não trabalho mais.*

engano - até o final de sua vida não haveria outro malandro em sua galeria de personagens. Ladrão<sup>297</sup>, tudo bem. Mas malandro não<sup>298</sup>.

Esse desinteresse em louvar a malandragem tem tudo a ver com esse narrador/Lupicínio que, como já vimos e veremos, está sempre colado ao personagem-autor. Na vida, ele só foi malandro ao aposentar-se, aos 33 anos, por uma curiosa tuberculose que nunca mais apareceu. No mais, era um boêmio trabalhador, como tantos de seus companheiros. Trabalhador desde a infância, trabalhador até morrer. Chegou a exercer três funções ao mesmo tempo: dono de casa noturna e/ou restaurante, procurador da SBACEM e cantor<sup>299</sup>.

Lupicínio: boêmio trabalhador, futuro pai de família.

Consagrado sambista.

Sem ser carioca, pobre, morador do morro ou malandro.

\* \* \*

Voltemos ao ponto inicial: o porquê de Lupicínio ter aberto uma lacuna entre as gerações de compositores porto-alegrenses de antes e depois dele.

Começemos por aqui: quando compunha, onde estava a sua referência de “boa canção”? Onde ele mirava?

---

*E 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 é 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 pra ele – e pra mim eu puxo as cartas 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 amigo não ressabiar: pego uma ficha de contentamento e dou com muito sentimento pra ele se resbucar (?????), mas faço força pra tomar.*

<sup>297</sup> A já citada *Ladrão Conselheiro*, que teria sido encomendada a Lupicínio por um ladrão da Ilhota e começava assim: *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*

<sup>298</sup> E justamente esse malandro desta única canção já tinha, por vontade própria, abandonado a malandragem para conquistar a mulher amada.

<sup>299</sup> No seu mestrado, sobre Lupicínio, a antropóloga Marina Bay lembra: “O tipo ideal boêmio que Lupicínio Rodrigues construiu não está ligado à hojeriza do trabalho para não ser confundido com o malandro. O malandro, pejorativamente, é visto como uma pessoa não confiável, preguiçosa, com aversão ao trabalho. Ele sobrevive sem trabalho, através do jeitinho (...) O boêmio de Lupicínio não é um malandro”. FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi: se acaso você chegasse. Um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 32-33.

Parafrazeemos Caetano Veloso falando de Raul Seixas<sup>300</sup>: em Lupicínio tudo o que não é portenho e tanguero é carioca demais. Em sua obra há um tanto de tango, um muito de samba carioca e praticamente nada da música que se fazia na Porto Alegre de seus anos de formação. A única relação local que volta e meia aparece é quando ele compõe o que hoje seria chamado no Rio Grande do Sul de “música regionalista”.

Antes de falar em tango e samba, foquemos nessa faceta “regional”.

Pode ser um schottisch/chotis/chotes/xotes<sup>301</sup> como *Xote da Felicidade*, uma milonga/habanera<sup>302</sup> como (*Cevando o*) *Amargo*<sup>303</sup>, uma valsa como *Jardim da Saudade*. Ou mesmo um misterioso “samba campeiro” chamado *Lua*.

A primeira, *Felicidade*, é uma obra da adolescência, feita quando ele servia ao exército em Santa Maria.

Já as duas seguintes, *Amargo* e *Jardim da Saudade*, foram compostas entre 1952 e 1953, num momento em que o interesse pelas coisas regionais gaúchas renascia. Sendo que *Jardim da Saudade* tem regionalismo exacerbado até no seu ufanismo tão característico do cancionero *gauchesco*:

Ver carreteiro na estrada passar e o gaitero sua gaita tocar, ver campos verdes cobertos de azul - isto só indo ao Rio Grande do Sul.  
Ver gauchinha seu pingo montar e amar com sinceridade.  
Ah! O Rio Grande do Sul é pra mim o jardim da saudade.  
Oh!, que bom seria se Deus um dia de mim lembrasse e lá para o céu o meu Rio Grande comigo levasse. Mostraria este meu paraíso para os anjos verem a verdade: que o Rio Grande do Sul é, pra mim, o jardim da saudade.

<sup>300</sup> Encarte do disco *Tropicália 2* (1993): “Tudo que não era americano em Raul Seixas, era baiano demais”.

<sup>301</sup> O teuto-escocês schottisch virou *chotis* ou *xotis*, e depois, finalmente, *chote* (como é no sul) ou *xote* (como é chamado no nordeste). Possivelmente nascido na Escócia, vem daí seu nome - mas há quem sustente que isso não quer dizer grande coisa e afirme que sua pátria original é mesmo a Alemanha. Ele cai em cheio no agrado dos alemães do começo do século XIX. Em 1848, vira moda na Inglaterra e na França. Daí para o Brasil, seriam três anos: em 1851, o professor de dança Jules Toussaint o ensina aos cariocas da Corte, e ele logo se populariza. Nas mãos dos futuros chorões, algumas de suas variantes se desacelerariam e acabariam fundidas com a já veterana modinha, outras virariam elementos essenciais das futuras marchinhas. Se espalham pelo Brasil e, no Rio Grande do Sul e no Nordeste, aportam junto com o início da difusão do acordeom e logo o *chote/xote* terá sotaques bem diversos no sul e no nordeste.

<sup>302</sup> As origens da milonga são mais obscuras. O certo é que, como a conhecemos, formatou-se nas duas margens do Rio da Prata (Montevideo e Buenos Aires) mais ou menos à mesma época do tango: finais do século XIX. Tem ascendência mourisca via sul da Espanha, mas também é aparentada da habanera. Já na virada do século era tocada também no interior do Rio Grande do Sul, Uruguai e nordeste da Argentina. É considerado um gênero folclórico gaúcho, não importa de que lado das fronteiras dos três países.

<sup>303</sup> MUITÍSSIMO habanera, com ares de tango, na gravação de Carmélia Alves: Copacabana 5574-A, lançada em 1956. Já na gravação original, do Conjunto Farroupilha, do seu LP de 10' *Gaúcho*, de 1953 (gravadora Radio, um dos primeiros LPs lançados no Brasil), o ritmo está mais para *xote*.

Já a última canção citada, *Lua*, gera uma imensa curiosidade. Citada na matéria da Folha da Tarde de 1936, dela diz o repórter Rivadávia de Souza:

Elle chama o seu trabalho de “samba-campeiro”. Sua musica pode ficar rigorosamente situada dentro do “folk-lore” rio-grandense e no entanto não tem nada daquelle ramerrão sempre-o-mesmo da gaita arrastando sua melodia pobre. É uma espécie de “Boi Barroso” trazido para o alto, modernizado, sacudido, integrado dentro da vida moderna sem, contudo, perder o seu ponto de contacto com o passado, de onde veio seu motivo central.<sup>304</sup>

Mas o que seria “samba campeiro”?

Quando a habanera cubana<sup>305</sup> se torna inequivocamente gaúcha, em meados do século XX, muitos a chamarão havaneira, vaneira ou vanera. Aos poucos, grupos como o Irmãos Bertussi passarão a definir o gênero hoje chamado de “vanerão”. Só que eles chamavam de “samba campeiro”. Há inclusive pandeiro no acompanhamento de várias gravações d’Os Bertussi. O tema é polêmico. Honeyde Bertussi, um dos irmãos, nunca aceitou o termo “vanerão” para a vanera acelerada que compunha e tocava. Sempre chamou de “samba campeiro”. Já o maior pesquisador das coisas regionalistas gaúchas, Paixão Côrtes, dizia que

---

<sup>304</sup> *Folha da Tarde*, 21/08/1936

<sup>305</sup> No início do século XIX uma *country dance* tradicional do interior da Inglaterra começou a se espalhar pela Europa. Na França, coerente com o hábito local de afrancesar as palavras estrangeiras, virou *contredanse* (mudando inclusive o sentido de seu nome: de dança *do campo* virou dança *contrária*). Foi com esse nome que a *contredanse* foi exportada para colônias francesas como a de Santo Domingo, no Caribe – a mais próspera colônia europeia da época. Quando os negros escravizados botaram os franceses pra correr – proclamando a independência da Ilha, que passou a se chamar Haiti – os brancos fugiram para o lugar mais perto: Cuba, colônia espanhola. Inevitavelmente, a *contradanse* acabou se misturando aos ritmos espanhóis e locais, principalmente na cidade de Santiago de Cuba, onde virou *contradanza*. E aí quando chegou a Havana já ninguém mais sabia de onde tinha saído. Acabaram achando que era de lá mesmo – de certa forma até já era – e batizaram o “novo” ritmo: *habanera*. Isso já era final do século XIX, e sua dolência era tão sedutora que se espalhou pelo mundo, virando *hit* nas pistas de dança de Cuba, México e Espanha. Foi até tema de ópera do francês Bizet – a celeberrima *La Habanera* de *Carmen*. Na Argentina, foi uma das matrizes do tango. A habanera aparece em Porto Alegre pela primeira vez na década de 1880. Logo muitos dos compositores locais passam a se dedicar ao gênero, escrevendo desde peças para piano solo até as mais variadas formações – algumas delas editadas em partitura. Dali a pouco, o ritmo começa a acelerar e pegar uma certa cor local. De Porto Alegre, ruma para o interior, onde tem seu nome aportuguesado já nas primeiras décadas do século XX. De havaneira vira “a vaneira”: *vaneira*. Acabaria ainda mais acelerada, e, por volta dos anos de 1950 vem o aumentativo puxando seu nome para *vanerão*. Acabou sendo a música por excelência dos bailes regionais gaúchos. Via Michel Teló - que tocava num conjunto de baile de música regional gaúcha, no Paraná - e sua versão de *Ai, se eu te pego*, em ritmo de vanera/vanerão, o gênero se tornou um sucesso planetário. O que não foi aproveitado pela música do Rio Grande do Sul mas sim, muito, pelo sertanejo universitário então em ascensão e vários outros estilos de pop “regional” que o incorporaram em suas misturas a partir da década de 2010.

“samba-campeiro” era uma expressão inventada pelas gravadoras paulistas que começaram a levar ao disco esses artistas que tocavam uma música que eles não sabiam como nomear<sup>306</sup>.

Se a gente parar para prestar atenção, são evidentes os paralelos rítmicos entre o vanerão e o samba<sup>307</sup>. Seria então *Lua*, esse “samba campeiro” lupicínico tão elogiado pelo repórter, uma espécie de elo perdido desse processo?

Só escutando para descobrir. Mas, até onde se sabe, essa *Lua* jamais foi gravada. E ninguém hoje vivo a escudou.

Ainda há que ressaltar que a faceta regional da obra de Lupicínio sempre gerou simpatia no mundo regionalista gaúcho. Luiz Menezes, compositor da elite do movimento tradicionalista, via Lupi assim: “Ele era um homem do canto livre da noite, um poeta popular que de repente voltava às raízes”<sup>308</sup>.

“Um poeta popular” = um compositor de samba. Que de repente voltava às “raízes”. Mas que raízes? Teixeira, o mais popular compositor gaúcho, e que construiu sua carreira centrado na música regional, foi mais direto sobre essa parte da obra de Lupicínio, de quem era fã declarado: “Ele fez essas músicas só pra mostrar que era bom mesmo.”<sup>309</sup>

Sim, é isso mesmo: só fazendo samba ele não teria mostrado para Teixeira que era “bom mesmo”.

Em troca, na entrevista para *O Pasquim*<sup>12</sup>, é Lupicínio quem faz uma diferenciação importante entre seu trabalho e o de Teixeira: “A diferença que existe é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional (...) tão regionalista quanto a música mineira, a música nortista.”<sup>310</sup>

Música popular = samba.<sup>311</sup>

<sup>306</sup> Segundo Henrique Mann, no primeiro fascículo da sua série **CEEE/Som do Sul**, p. 7.

<sup>307</sup> O que é uma vaneira ou um vanerão? Uma vaneira: *Ai, Se Eu Te Pego*, com Michel Teló: <https://youtu.be/hcm55IU9knw>. Um vanerão: procure Baitaca cantando *Do Fundo da Grotta* - <https://youtu.be/EtTbS-KdcrE>. E sinta a habaneira ancestral pulsando em ambos os casos. Acesso em 01/02/2022.

<sup>308</sup> Como esse texto vem sendo esboçado desde muito antes de pensar em transformá-lo em uma tese de doutorado, uma das maiores dificuldades na sua finalização foi localizar todas as citações. Esta aqui, infelizmente, não consegui localizar. Mas achei que era melhor deixá-la ali com esse esclarecimento do que simplesmente retirá-la do texto.

<sup>309</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 81.

<sup>310</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 68.

<sup>311</sup> Quem primeiro me glosou esse mote foi o Hermano Vianna. Aqui: VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995, p.111.

E aí a gente tem, na *Revista do Globo*, em 1941, uma matéria assinada por Jorge Cordeiro cujo título é: *África, Samba e Lupicínio – Três assuntos que talvez sejam um só*.

Matéria que abre com esse diálogo fictício:

- Nosso folclore é indigente.
- Nem tanto.
- É indigente repito. Somos o único estado onde não brota música do povo.
- E Lupicínio?
- Lupicínio não é daqui, é da África<sup>312</sup>.

\* \* \*

Em 1947, os interioranos Barbosa Lessa e Paixão Côrtes<sup>313</sup>, estudando na capital e loucos de saudade do pago<sup>314</sup>, fundam o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio do Colégio Júlio de Castilhos. No ano seguinte, inauguraram o seminal 35 CTG<sup>315</sup>. Eram rapazes orgulhosos e saudosos de sua cultura interiorana, que se sentiam entre o fogo e a caldeirinha. E não mediam esforços em recuperar e sistematizar essa cultura - mas a partir da capital, e preenchendo os espaços em branco com iguais doses de pesquisa e invenção.

De um lado, queriam resistir à entrada massiva da cultura estadunidense que vinha sendo empurrada goela abaixo pela Política de Boa Vizinhança.

De outro, ainda que não estivessem conscientes disso, reagiam ao projeto do DIP de unificar a cultura brasileira a partir do Rio, com pitadas de Nordeste.

Sobre o primeiro ponto: entre 1937 e 1950, a tal política fez Hollywood produzir nada menos que 78 filmes sobre o tema da integração latino-americana (com os Estados Unidos à frente, evidentemente).<sup>316</sup> Depois da queda de Getúlio e com a posse de Gaspar Dutra em 1946, o alinhamento incondicional do governo federal com os EUA abriu totalmente o comércio às importações, resultando numa entrada avassaladora da *American Way of Life*.

À mesa, os brasileiros passaram a consumir a aveia Quaker Oats, a gelatina Royal, o suco V-8 e o achocolatado Ovomaltine. Para escovar os dentes,

<sup>312</sup> *Revista do Globo*, 06.12.1941, p.44 e 45.

<sup>313</sup> Luiz Carlos Barbosa Lessa (Piratini, 13/12/1929 – Camaquã, 11/03/2002) e João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes (Santana do Livramento, 12/07/1927 – Porto Alegre, 27/08/2018)

<sup>314</sup> Saudade da sua terra natal, em gauchês.

<sup>315</sup> Centro de Tradições Gaúchas. A partir do 35 CTG, fundado em Porto Alegre em 1948, foram se espalhando. Hoje são cerca de três mil no Brasil e 16 no exterior.

<sup>316</sup> Dados levantados pelo historiador Alex Vianny e publicados em TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 347

dispunham agora do crème dental Kolynos ou Philips. Antes de sair à rua, punham os óculos Ray-Ban, usavam desodorante Magic ou o talco Night & Day. A geladeira, em casa, era Frigidaire ou GE...<sup>317</sup>

Marcelo Barreiro, personagem de Erico Verissimo, esboça em um artigo de jornal, em 1943:

Esses perigos acham-se por trás do “pan-americanismo”. (!!!!) Necessidade de opor uma força a essa invasão que nos vem através do cinema, do rádio, do livro e da imprensa. O país se despersionaliza, absorvendo “americanices” todo o dia pelos olhos e pelos ouvidos.<sup>318</sup>

Enquanto isso, além dos primeiros volumes de *O Tempo e o Vento*, os porto-alegrenses se reencontravam com os esquecidos *Contos Gauchescos*, do pelotense Simões Lopes Neto, reeditados pela Livraria do Globo. E nascia o Grupo Quixote, obcecado por criar uma poesia gaúcha, com características locais.

Só que, na música, a pouca abertura que haveria a “regionalismos” nesse Brasil 100% nacional proposto por Vargas era aos modelos regionais escolhidos por intelectuais como Mario de Andrade e Villa-Lobos. Que, como sabemos, em suas “missões” de pesquisa da “verdadeira” música brasileira nunca estiveram em qualquer estado do Sul.

Música brasileira = samba carioca.<sup>319</sup>

Música regional brasileira = a do Nordeste, um pedacinho do Norte, Sudeste.

\* \* \*

Está vista a (pouca) relação do compositor Lupicínio com a música “regional” gaúcha. E antes de seguir vale lembrar de Elis reclamando que os gaúchos esperavam que ela sáisse do estado para fundar um CTG vestida de prenda – a roupa oficial do folclore gaúcho para as mulheres. Não é disso que se trata, até porque não há nada a lamentar na prodigiosa obra do compositor Lupicínio.

---

<sup>317</sup> NETO, Lira. **Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 94

<sup>318</sup> VERISSIMO, Erico. **O Resto é Silêncio**. São Paulo: Globo, 1995, p. 183.

<sup>319</sup> Como bem lembra Eric Hobsbawn em **História social do jazz**, a criação da indústria de entretenimento moderna “transformou a música local em nacional, (...) levou grandes artistas a um vasto público, assegurou o estímulo mútuo de estilos e ideias”. HOBRAWN, Eric. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p 179-180.

Mas demos agora uma olhada em como ele dialogou com a música de Porto Alegre que existia até sua consagração como compositor, nos anos 1940 (e, novamente, não se trata de lamentar, é apenas pensar sobre):

Fechei os olhos e comecei a ver desfilar em minha frente todo o carnaval do passado, carnaval do professor Otávio Dutra, do mestre Alberto.

(...)

Ver um mestre Alberto se dar ao luxo de formar para o Bloco dos Tesouras uma frente com cem violinos acompanhados por mais de duzentos instrumentos de corda, fora os metais e a bateria, para disputarem com os outros cordões de igual categoria<sup>320</sup>.

Deixei por último, como sobremesa, o maior de todos eles, o professor de quase todos que citei nesta relação: o velho maestro Otávio Dutra, o rei da valsa, o homem que conseguiu formar uma orquestra somente com Violões e dar um espetáculo no Theatro São Pedro executando a ópera O Guarani. Vejam, meus amigos, a fartura de ontem e a miséria de hoje.<sup>321</sup>

O Lupicínio *cronista*, em 1963 comenta: “vejam, meus amigos, a fartura dos anos 1930 e a miséria de hoje”. Já o Lupicínio *compositor* ignorou esta mesma fartura lá nos anos 1930. E o que houve de maior entre a fartura dos 1930 e a “miséria” de 1963 - com sua pálida presença de compositores cantados e tocados por intérpretes locais?

Ele.

Sigamos em busca da agulha nesse palheiro abandonado.

Quando o “velho maestro” Octavio Dutra<sup>322</sup> morreu, em 1937, a revista gaúcha *A Hora da Saudade* publicou um artigo que comenta assim o recém-falecido, figura central da música da cidade:

<sup>320</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Carnaval do passado”, p. 30.

<sup>321</sup> Id, Ib. Crônica “Violão”, p. 56.

<sup>322</sup> Em 1963, Lupi publicou a letra que ele escreveu para a valsa *Nilva*, de Octavio, não se sabe quando. Mas é uma delícia vê-lo escrevendo uma história tão sua, só que numa paródia do estilo dos anos 1920, com português formal e tudo: “Ó não sejas tão fingida, lindo anjo traidor, se possuir um novo amor. Porque trazer-me então, nesta grande ilusão, pensando que queres bem, se tudo é falsidade que não deve existir? Pois és livre como queres, mulher entre as mulheres, não precisas mentir. Se não me queres mais não precisas ter pena dos meus ais, fingida como és. Outras virão curvar-se aos meus pés. Embora sem prazer, hei de beijá-las muito e te esquecer. E nunca mais então sofrer. Dá-me ao menos o meu retrato. Eu quero tê-lo em meu poder pra com mais facilidade nossa amizade a gente esquecer. Levarei o meu sofrimento bem longe do teu pensamento, e pela rua irei cantar pra Lua as canções que fiz em teu merecimento. Serie capaz de ir pedir aos anjos, aqui no meu canto de dor, pra te fazer feliz, feliz, muito feliz com o teu novo amor, pois também muito feliz tenho a intenção de ser, com outra que mereça mais e que me dê prazer”.

Um dos mais típicos cultores e criadores da música popular porto-alegrense. Observem que não dissemos brasileira, mas porto-alegrense. Mas, porto-alegrense, brasileira é! - não de retorquir-nos. Perfeitamente, mas, dentro da música popular brasileira cabe um gênero, uma expressão, que é nossa, exclusivamente nossa, portoalegrense. É a música que em princípios deste século - valsas, mazurkas, chorinhos - se fazia ouvir nos bailes familiares da então inconfundível Cidade Baixa, ou nas saudosas serenatas (...). Pois bem: foi desta música porto-alegrense, com frases bem nossas, embora brasileiras, que Octavio Dutra se fez. (...) Dotado de um (...) um grande poder de interpretação do lyrismo porto-alegrense, ele criou um tipo de valsa que fez escola. (...) Pode-se dizer que a *valsa porto-alegrense*<sup>323</sup> perde, com a morte de Octavio Dutra, a sua expressão mais típica<sup>324</sup>.

Quando Lupicínio morreu, 37 anos depois de Octavio, nenhum necrológio local disse que ele havia feito música “porto-alegrense, com frases bem nossas, embora brasileiras”.

Sua imensa obra ignorou o convívio que teve com os músicos que, nas décadas de 1910, 20, 30, misturaram em Porto Alegre as diferentes musicalidades negras com os imigrados schottischs, polcas, valsas, mazurcas, habaneras, tarantelas italianas, fandangos ibéricos, algo de klezmer dos judeus do leste europeu e algumas das já distantes raízes açorianas.

Ignorou até música que era feita no quintal de sua casa na Ilhota, como contou Jessé Silva na entrevista de ambos para O Pasquim: “O Lupi ouvia o pai dele fazer choro”<sup>325</sup>.

E nos anos 1910 e 1920, como já vimos, “choro” também podia ser polka, habanera, schottisch...

Octavio Dutra ainda era vivo quando, logo após o sucesso local da gravação de *Pergunta a Meus Tamancos*, há a seguinte nota na *Folha da Tarde*:

Lupiscino (sic), o festejado autor do festejadíssimo samba “Pergunta aos meus tamancos”, vae falar à FOLHA DA TARDE. Os nossos leitores ficarão conhecendo, assim, um novo aspecto da vida da cidade, inexistente até hontem: a vida dos nossos sambistas. A expressão não devia ser bem essa, porque nós ainda não temos sambistas. Mas em todo caso, a presença de um autor expontaneo como Lupiscinio (sic) já justifica que falemos assim<sup>326</sup>.

---

<sup>323</sup> Grifo meu

<sup>324</sup> Sem data mais específica, já que é um recorte de jornal do seu álbum pessoal, escaneado. Acervo do autor.

<sup>325</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 76

<sup>326</sup> *Folha da Tarde*, 23/06/1936. Página não sabida, pois é um recorte de jornal. Acervo Marcello Campos.

É isso mesmo: a matéria comemorava que em 1936<sup>327</sup> estavam aparecendo os *primeiros* sambistas porto-alegrenses, com Lupicínio à frente. Ele, como sabemos, já fazia samba com sua turma preta e pobre da Ilhota desde o começo da década. E não há problema nisso, afinal uma das coisas mais interessantes na música de um país, um estado ou uma cidade é como, a cada geração, ela muda. O curioso é o corte.

O jornal atribuía a ascensão do samba em Porto Alegre a dois fatos: a si mesmo (“e aqui a modéstia cede *logar* á honestidade”). E ao rádio:

Antigamente, a musica popular<sup>328</sup>, entre nós, só tinha cultores durante o período carnavalesco: Octavio Dutra, Maestro Penna, Gomercindo Amaral (Mulatão), Caruzinho e muitos outros. Agora, atraídos pela sedução irresistível do microfone, os autores ensaiam suas primeiras produções<sup>329</sup>.

O samba havia invadido a cidade. Incrivelmente rápido.

Apenas dois meses depois dessa matéria que comemorava a novidade de haver sambistas gaúchos, o mesmo jornal anunciava que Porto Alegre estava cheia de “produções populares”.

Mais uma vez: “produções populares” = “samba”.

Na esteira do recente sucesso local de Lupicínio, chegavam à crista da onda Caruzinho, Caco Velho, Johnson, Piratini, os Garotos da Melodia, a Turma do Castello, a Turma da Madrugada, o Bando do Bará, os Quatro de Ouro e Carlos Ferreira - anunciado pelo jornal como “um *creoulo* conhecido aqui de casa, onde sempre vem trazer mensagens *telegraphicas*”<sup>330</sup>.

*Alto da Bronze*, o samba-canção que é um dos maiores clássicos da canção urbana gaúcha, é deste ano<sup>331</sup>. Detalhe: composta pelo pianista Paulo Coelho e pelo jornalista Boquinha numa visita de ambos a Lupicínio, na Ilhota<sup>332</sup>.

<sup>327</sup> Um ano antes do Estado Novo, um ano antes das mortes de Noel, já consagradíssimo em todo o país, e Octavio Dutra, idem, mas só em sua cidade.

<sup>328</sup> Música popular = samba

<sup>329</sup> *Folha da Tarde*, 26/06/1936, p. 10

<sup>330</sup> *Folha da Tarde*, 28/08/1936. Página não sabida, pois é um recorte de jornal. Acervo Marcello Campos.

<sup>331</sup> Gravada pela Orquestra de Paulo Coelho com Horacina Corrêa de lady crooner, em Buenos Aires.

<sup>332</sup> Conforme depoimento de Alcides Gonçalves numa entrevista para a rádio Guaíba, em 18/10/1972

Em janeiro de 1937, em mais uma nota sobre Lupi, a Folha da Tarde afirma, sem hesitar, que “*elle* foi o desbravador do terreno”, “o número um”<sup>333</sup>. E que depois dele é que vieram os outros sambistas<sup>334</sup>.

Ok, havia todo o projeto de unificação nacional do qual já falamos. Mas, mais uma vez, quem faz uma ressalva importante é o antropólogo Hermano Vianna, agora via e-mail<sup>335</sup>:

O que realmente aconteceu para, "de uma hora para outra", os compositores gaúchos terem "essa vontade fela da puta de ser brasileiro"<sup>336</sup>? O segredo, Vargas, não explica tudo, assim como nenhuma outra tese sociologizante. O samba não foi "imposto" apenas por causa de uma estratégia política. O samba é uma música genial. Não é todo dia que uma música como o samba - além de tudo maleável, já híbrida - surge na história da humanidade.

Quando aparece uma música como essa, todo mundo quer copiar/participar daquilo que está acontecendo. É claro que o samba apareceu no Rio na hora certa. Vargas. Radios. Etc. Sorte do samba.

No Brasil, em todos os lugares, as pessoas estavam fazendo experiências com fox, habanera, polca-sei-lá-o-que, misturando isso tudo com ritmos africanos "locais". A solução carioca apareceu primeiro e foi a melhor solução - talvez até hoje, mesmo com a Bossa Nova.

A mesma coisa com o rock ou com o funk. Não acredito que escutamos e gostamos de rock ou funk apenas porque os EUA são o Império. Rock e funk também são soluções musicais geniais. E acho que mais que uma americanização do mundo, representam uma africanização do mundo...

Nos anos 30, o samba ainda não tinha essa marca regional muito clara: era uma música muito nova - podia ser facilmente transformada em brasileira.

E assim foi. Em 1941 tava tudo dominado: Porto Alegre tinha até uma gafeira, *O Tareco*<sup>337</sup>, na rua João Alfredo esquina com Venezianos (hoje Joaquim Nabuco).

Na entrevista ao *Pasquim* Lupi conta que, ao final de uma excursão pelo sul, Benedito Lacerda lhe revelara seu espanto com a fidelidade com que se tocava o ritmo em Porto

<sup>333</sup> *Folha da Tarde*, 05/01/1937. Página não sabida, pois é um recorte de jornal. Acervo Marcello Campos.

<sup>334</sup> Mas é preciso registrar que, em 1999, Rubens Santos, que chegou a Porto Alegre entre 1941 e 1942, declarou o seguinte: “Quando cheguei aqui no Rio Grande do Sul fiquei escandalizado porque quase não tocavam samba. A única coisa que era popular aqui era o bloco carnavalesco. Aliás, *grupo* carnavalesco. Não havia escola de samba. Tocava-se samba nas radios, mas muito pouco. O samba era mais ouvido em redutos da comunidade negra, como a Sociedade (Floresta) Aurora”. SOARES, João Roberto Assunção. **Rádio e samba em Porto Alegre nos anos 30 e 40**. Monografia de conclusão (Habilitação em Jornalismo). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999, p. 54.

<sup>335</sup> De 02/01/2001, num momento em que estávamos debatendo muito esse assunto, em sucessivos e-mails.

<sup>336</sup> Trecho de *Rock 'n' Raul*, canção de Caetano Veloso gravada no disco *Noites do Norte* (2000): *Quando eu passei por aqui / A minha luta foi exibir / Uma vontade fêla-da-puta / De ser americano / E hoje olha os mano*.

<sup>337</sup> Que, segundo Demosthenes Gonzalez, era animada por uma jazz band que tocava sambas... foxes e tangos.

Alegre: “... os nossos ritmistas, os nossos violonistas tocavam tão bem o samba quanto no Rio de Janeiro”<sup>338</sup>.

O que dava a ele indisfarçável orgulho: “Naquele tempo, nós chamávamos os paulistas de quadrados”<sup>339</sup>.

Comenta uma matéria da *Revista do Globo* de 1941:

O samba está onde quer que haja elementos genuínos, reminiscências ou simples sugestões afro-brasileiras. Como tudo isso existe aqui, também em Pôrto Alegre o samba tem se manifestado legítimo e puro. É um erro associar-se automaticamente a idéia de samba à cidade do Rio de Janeiro. O que funciona na Capital da República, favorecido por diversos fatores, é o samba organizado em torno da indústria do disco, dos microfones e das mesas do Café Nice.

Falta-nos o disco, temos poucos microfones. Mas, também entre nós o samba organiza-se. O seu ritmo de certo modo racial já não se perde nas noites de macumba. Os nossos sambistas levaram-no para as estações de rádio.<sup>340</sup>

Ia de vento em popa o processo de colar o *brasil brasileiro* em cima dos quatro cantos do mapa nacional. Acelerado pelo rápido crescimento do rádio, iam se desmontando os núcleos musicais regionais que haviam se desenvolvido paralelamente à música “oficial” do País<sup>341</sup>. Em cada região, o efeito foi distinto. Maior ou menor.

Em Recife, cidade do frevo e do maracatu, não parece ter atrapalhado a música local.

Em Porto Alegre, cidade da valsa porto-alegrense de Octavio Dutra ou das habaneras e schottischs que começavam a ter cara de vanera e chote, foi avassalador.

Não me parece um delírio imaginar que esse processo tenha atrasado em três décadas - até os anos 1960<sup>342</sup> - o desenvolvimento da canção popular que se gestava em Porto Alegre entre 1880 e 1930. Não é ilógico desconfiar que a cidade poderia ter tido a sua própria música, como a tiveram Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro - ok, são/foram capitais federais,

<sup>338</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 68

<sup>339</sup> Id. Ib.

<sup>340</sup> *Revista do Globo*, 06.12.1941, p.44 e 45.

<sup>341</sup> “Com o desenvolvimento do complexo radiofônico nos anos 30, 40, 50, atingindo todo o território nacional, (...) desestabilizaram-se os núcleos regionais, de expressão muito forte mas muito concentrada, que não tiveram meio de defesa para enfrentar a novidade que os invadia e os arrasava, nas casas e nas praças, de forma irreversível”. FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p. 197.

<sup>342</sup> Com a geração revelada nos festivais universitários dos anos 1960 em Porto Alegre: Sergio Napp. Raul Ellwanger, João Palmeiro, Giba-Giba, Cesar Dorfmann, Claudio Levitan etc.

mas também podemos pensar no Recife ou Santiago del Estero, no interior da Argentina, onde nasceu a chacarera.

Poderiam os compositores de Porto Alegre ter chegado a uma síntese própria a partir dos mesmos elementos que se misturaram nestas outras cidades? Habanera + polka + as músicas das diferentes nações africanas juntadas à força nas américas? Não desconsideremos o que se viu no capítulo 2 sobre o quão sintonizadas estavam as composições escritas em Porto Alegre nos anos 1910 e 1920 com o que se fazia no Rio de Janeiro. Mas justamente no momento em que a geração de Octavio Dutra e Pixinguinha amadurecem é que se podia haver gerado algo que, em Porto Alegre, só foi acontecer nos anos 1960: uma consistente produção local de canções feitas por compositores locais sendo escutadas na sua própria cidade.

Era "música brasileira" o que todas as rádios e orquestras gaúchas tocavam. Se tocavam também canções de Lupicínio era por um motivo: ele compunha "música brasileira".

E aí é só ligar os pontos: compositores gaúchos que quisessem visibilidade a partir dos anos 1940 teriam de ser, como Lupicínio, "brasileiros". Mesmo que obviamente já o fossem. E, na verdade, estivessem tentando ser... cariocas.

O multitarefa Zuza Homem de Mello escreveu assim no programa do show (dirigido por ele) *Lupicínio às Pampas*<sup>343</sup>: "Lupicínio criou uma linguagem antimetáforica integralmente afinada com temas e situações do mundo boêmio e noturno de qualquer cidade brasileira, mais especialmente o Rio de Janeiro".

O fato de não me *parecer* um delírio não quer dizer que não seja<sup>344</sup>. Fica aí, de graça, o tema. Para algum etnomusicólogo que se disponha a estudar o assunto.

\* \* \*

Mapeado está o quanto o samba carioca é matriz da obra lupicínica. Agora, antes de sair desse assunto e tocar o baile, vale ver uma última coisa: o quanto de tango há nela.

---

<sup>343</sup> Sesc Pompéia, SP, 29/02 a 03/03/1996. Programa do show. Acervo Zuza Homem de Mello.

<sup>344</sup> Essa ressalva eu devo ao cantor, escritor e compositor Vitor Ramil, que me advertiu via WhatsApp em 27/09/2021: "Pensando/especulando na tua defesa, não me parece concludente a tua explicação do porquê de não ter rolado a 'síntese própria' em POA. Os dois fatores parecem não dar conta. Penso (...) que o Lupi antes segurou a 'platinidade' - tangos, chotes, valsas etc - ao trazer a brasilidade - samba - do que desviou a rota por Rio e deixou o pessoal perdido. Sem alguém com o talento dele a 'síntese própria' ficaria ainda mais inviabilizada. Ou seja, ele abriu o caminho da síntese".

Uma grande parte do mundo, incluindo o Brasil, ouvia muito tango nos anos 1920. Até na Bahia – Jorge Amado que o diga – se tocava, cantava e dançava o ritmo nascido às margens do Rio da Prata. Ainda haveria outros surtos tangueros nas décadas seguintes, mas esse primeiro foi talvez o mais significativo. Ribombou no sul com força de trovoadas, soou em todo o país: *A Media Luz* e *La Cumparsita* estavam entre as músicas mais tocadas no Brasil em 1927. No ano seguinte, emplacam na mesma lista *Caminito*, *Che Papusa*, *Mano a Mano* e *Esta Noche me Emborracho*, todas elas sucessos de Carlos Gardel. No mesmo ano também se torna muito popular um dos primeiros *tangos argentinos brasileiros* (sic), composto em espanhol por Raul Roulien: *Adiós Mis Farras*.

Nenhum gênero internacional suplantava a popularidade do tango no Brasil desse momento. Octavio Dutra – sempre ele – chegou a escrever arranjos de tangos de Gardel para serem tocados com seus grupos. E compôs também mais de um “tango argentino”.

O Rio Grande do Sul possivelmente ouvia ainda mais do que a média nacional – e desde 10 anos antes. Nas cidades da fronteira com a Argentina e o Uruguai não tinha nem graça. No extremo sul do Brasil o processo se intensificaria nos anos 1930, com as rádios El Mundo e Belgrano, argentinas e tangueras, sendo tão ou mais escutadas do que as emissoras brasileiras. O futuro sambista Túlio Piva, por exemplo, morador da fronteira Santiago do Boqueirão, só ouvia essas emissoras.

Radamés Gnattali lembrava bem quão tanguera fora a década de 1920 na sua cidade: “Em Porto Alegre, só se tocava tango argentino. O samba estava restrito ao Rio”<sup>345</sup>.

Nos cabarés gaúchos, os tangos e milongas das orquestras típicas eram a grande atração, e não a música brasileira, cubana ou estadunidense interpretada por regionais ou *jazz-bands*. Já falamos rapidamente disso, mas é hora de explicar: sim, muitas casas noturnas, confeitarias e cafés tinham *duas* bandas contratadas. Uma tocava todas as músicas, menos tango. A outra só fazia isso.

Até o começo dos anos 1960 - numa época mais, noutras menos - porto-alegrenses que costumassem dançar em Porto Alegre sabiam ao menos os passos básicos do ritmo. E tanto as principais rádios quanto as casas noturnas tinham suas típicas.

Como prova definitiva da sua penetração na cidade, há uma notícia publicada no Correio do Povo em 1914. Nela, um jornalista não identificado fala com curiosidade e

---

<sup>345</sup> Fonte: <https://radamesgnattali.com.br/fala-maestro/>. Acesso em 25/02/2022

espanto sobre a polêmica que o excesso de voluptuosidade nas coreografias do tango estava despertando na Europa. O texto se espantava justamente com o choque dos europeus perante algo que para os leitores gaúchos já era tão corriqueiro. E dançado até no carnaval.

Pois então. Não é nada surpreendente que essa música tão rica e tão forte deixasse suas marcas num compositor porto-alegrense nascido em 1914. Nas letras, elas são evidentes: “mau-gosto de tango”, definiu assim Ruy Castro as letras de Lupicínio.<sup>346</sup>

Demosthenes Gonzalez, comenta assim a passionalidade do amigo biografado: “Isso, convenhamos, sem lembrar a influência do tango argentino, dramático, nostálgico e também passional”<sup>347</sup>

Na entrevista conjunta que deu com Túlio Piva no começo da década de 1970, num momento de forte popularidade tanto da chamada música brega quanto do pop de língua inglesa no Brasil, ele apresenta um curioso e claríssimo raciocínio:

Qual é o “disk-jockey” que sabe inglês **mesmo**? Então acontece que ele programa coisas terríveis pensando que estão rodando obras de arte. O meu amigo Valdick Soriano teve o azar de não cantar em inglês. Se cantasse, estaria livre do malho.<sup>348</sup>

Do malho de Ruy, se escrevesse em inglês e entrasse para o *Great American Songbook*, é certo que ele escapava<sup>349</sup>.

O fato é que os enredos e a forma como os narram as canções de Lupicínio também mostram o quanto elas se situam no meio do caminho entre o trágico *porteño* e o relativo relaxamento de costumes carioca.

---

<sup>346</sup> CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias de Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 132.

<sup>347</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 62

<sup>348</sup> *Correio do Povo*, 28/04/1974, p.19

<sup>349</sup> Cry Me a River (Arthur Hamilton): *Agora você me diz que está sozinha, que chorou a noite inteira sem parar. Por mim você pode chorar um rio inteiro. Eu chorei um rio inteiro por você. Você diz que se arrepende por ser essa falsa. Por mim você pode chorar um rio inteiro. Eu chorei um rio inteiro por você. Você me abandonou, quase enlouqueci enquanto de ti não saía uma única lágrima, lembra? Eu lembro de tudo. Quando estava comigo você me disse que o amor era vagabundo, que estava terminando comigo, e agora diz que me ama. Bom, pra provar que me ama, vem agora e me chora um rio inteiro. Porque eu chorei um rio inteiro por você.* Ou I Cried For You (Arthur Freed / Abe Lyman / Gus Arnheim): *Eu chorei por você, agora é a sua vez de chorar por mim. Toda estrada vai e volta, isso é uma coisa que você vai aprender. Eu chorei por você, que bobo que eu era. Agora eu encontrei os seus olhos em outros um pouco mais azuis, encontrei um coração um pouco mais verdadeiro. Eu chorei por você. Agora é a sua vez de chorar por mim.* Ambas gravadas por, por exemplo, Billie Holliday e Ella Fitzgerald. (traduções minhas)

De um lado, *Mano a Mano*:

...Y mañana cuando seas / descolado mueble viejo / y no tengas esperanzas  
en tu pobre corazón / si precisás una ayuda / si te hace falta un consejo /  
acordate deste amigo que ha de jugarse el pellejo / p'ayudarte en lo que pueda  
/ cuando llegue la ocasión<sup>350</sup>

De outro, *Lealdade*:

Serei leal contigo / quando eu cansar dos beijos te digo / E tu também  
liberdade terás / pra quando quiseres fechar a porta / sem olhar para trás<sup>351</sup>

No meio, *Cadeira Vazia*:

Voltaste, estás bem, estou contente. Só me encontraste muito diferente. Vou  
te falar de todo coração: não te darei carinho nem afeto, mas pra te abrigar  
podes ocupar meu teto, pra te alimentar podes comer meu pão<sup>352</sup>.

Segundo o músico portenho Omar Giammarco há sim essa influência tangureira, mas não há que se esquecer também do tanto de bolero que está profundamente entranhado não só em Lupicínio, mas em quase todos os compositores de samba-canção<sup>353</sup> dos anos 1940 aos 1960.

Omar arma o seguinte esquema:

La música de estos años, del boom de consumo de la canción popular va por ahy. Todo tiene que ver con la traición, con la mujer que deja, con el hombre que ahora... con sus características. Pero te digo: el tango no coge nunca. El bolero prepara todo para coger. El bolero roza la homosexualidad muchas veces, el tango ni a palos. Eso<sup>354</sup> me parece que está ahy en el meio<sup>355</sup>.

Mas o tango não está só nas letras de Lupicínio. Não é nada desprezível a influência do tango-canção inventado por Carlos Gardel também nos desenhos das suas melodias.

<sup>350</sup> *Mano a Mano* (Carlos Gardel / Razzano / Celedônio Flores), 1920: ...e amanhã, quando fores um móvel velho, já todo estropiado, e já não tenhas esperanças no teu pobre coração, se precisares de uma ajuda, se te fizer falta um conselho, podes te lembrar deste amigo que há de tirar a roupa do corpo pra te ajudar no que quer que seja quando este momento chegar. (tradução minha)

<sup>351</sup> *Lealdade* (Wilson Batista / Jorge de Castro), 1942

<sup>352</sup> *Cadeira Vazia* (Alcides Gonçalves / Lupicínio Rodrigues), 1950

<sup>353</sup> Me parece que Cartola e Nelson Cavaquinho sejam honrosas exceções.

<sup>354</sup> “Isso” = a obra de Lupi

<sup>355</sup> “A música destes anos, do boom do consumo da canção popular, vai por aí. Tudo tem a ver com a traição, com a mulher que abandona, com o homem que sente sua falta... com suas características. Mas te digo: o tango não trepa nunca. O bolero prepara tudo para a trepada. O bolero roça a homossexualidade muitas vezes, mas o tango, nem fodendo. Isso (as canções de Lupicínio) me parece que está bem no meio das duas coisas”. Depoimento ao autor, via audio de whatsapp, em 25/02/2020. (tradução minha)

Augusto de Campos, no *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, comenta isso quando fala da noitada que passou com Lupi - da qual ainda falaremos com vagar:

Pergunto-lhe se acha alguma relação entre o seu samba e o tango. Ele nega, peremptoriamente. Mas suponho que, em parte, é uma autodefesa contra a exploração xenofobista. Vingança já fez sucesso como tango em Buenos Aires e muitas de suas composições poderiam ser tocadas diretamente em ritmo de tango. O que não quer dizer nada de mau. Seria estranhável que sua música, produzida no Sul, tivesse jeito de norte-americana<sup>356</sup>.

Voltaremos ao sucesso – real e gigantesco – de *Vingança* na sua versão tango. Mas ressaltemos agora o “muitas de suas composições poderiam ser tocadas diretamente em ritmo de tango”. Que se saiba, além de “Vingança” há apenas um outro samba seu gravado como tango: *Quem Há de Dizer*, por Roberto Fama e seu Conjunto Típico, em 1952<sup>357</sup>. Mas canções como, por exemplo, *Sozinha*, *Amigo Ciúme*<sup>358</sup>, *Esses Moços* ou *Cadeira Vazia*, soam sem nenhum estranhamento quando experimentadas com a pulsação do ritmo *rioplatense*<sup>359</sup>.

\* \* \*

Além de tudo o que já se viu, há um último ponto chave nessa questão: entre a falência da Casa A Electrica, em 1924, e o surgimento da gravadora ISAEC, em 1978, Porto Alegre não teve *nenhuma* gravadora. O interior do estado, muito menos. Portanto, durante mais de meio século os artistas gaúchos que não saíram do estado simplesmente *não gravaram*. Isso praticamente inviabilizava um possível interesse do público em ouvir canções "locais" - mais ainda se trabalhassem com referências que não fossem os modelos "nacionais".

Era desleal a concorrência com aquele fabuloso elenco de compositores que rapidamente se solidificava na efervescente indústria cultural do centro do país entre os anos

---

<sup>356</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 227-228.

<sup>357</sup> Gravadora Star 376

<sup>358</sup> Cujo arranjo da gravação de Ângela Maria, de 1957, inclusive inclui um pulso de tango/habanera em alguns compassos: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/134274/amigo-ciume>. Acesso em 25/02/2022

<sup>359</sup> Eu fiz isso em casa, experimente você também ou peça para um amigo músico. Mas Vitor Ramil, um debatedor de luxo deste trabalho, ressaltou, via WhatsApp: “acrescento que acredito no Lupi quando ele afirmou peremptoriamente pro Augusto que a presença do tango nele era ‘nenhuma’. Talvez os boleros estejam mais presentes nele, até pelo temperamento dele”.

1930 e 1950. Exceto por sucessos isolados como *Fiz a Cama na Varanda*<sup>360</sup>, não se gravavam discos com as músicas dos compositores locais. Pouco se as tocava na rádio ou nas casas onde havia música ao vivo<sup>361</sup>. Partituras então, nem se editavam.

Por décadas, o quadro foi o constatado por Lupicínio já em 1936: “Não se pode imprimil-as porque a única casa, no ramo, existente em Porto Alegre, pede pelo seu trabalho um negro com um cachimbo. São músicas que ficam no ar.”<sup>362</sup>

\* \* \*

Pra fechar, matéria da *Folha da Tarde* de sete de junho de 1941:

Agora, é preciso que exista (*sic*) meios eficientes para que os nossos compositores sejam mais conhecidos. Não possuímos aqui uma gravadora de discos. Que fazer, então? O rádio é o veículo indicado.

Os compositores de Porto Alegre começam a aparecer vitoriosamente. Depois que LUPISCINIO RODRIGUES (*sic*) abriu o caminho, demonstrando que as melodias nascidas aqui poderiam também percorrer todo o Brasil com sucesso, notou-se um interessante movimento entre os autores locais. Disto resultou aparecer uma série de coisas bonitas em matéria de música popular. Sambas, principalmente. E a coisa pegou, Hoje, já se enumera uma boa parcela dos que compõem entre nós as melodias populares do Brasil. (...) Tudo isso está muito bem. Agora, é preciso que exista (*sic*) meios eficientes para que nossos compositores sejam mais conhecidos. Não possuímos aqui uma gravadora de discos. Que fazer, então? O rádio é o veículo indicado. É assim que deve ser. Os cantores de Porto Alegre devem criar para si os seus próprios repertórios integrados unicamente por melodias de compositores porto-alegrenses.

Não aconteceu.

<sup>360</sup> Continental 15.126-A, Dilú Mello e Conjunto Tocantins, abril de 1944:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77869/fiz-a-cama-na-varanda>. Acesso em 25/02/2022

<sup>361</sup> Nos anos 1980 houve uma tão graciosa quanto provinciana disputa entre amigos compositores, via cartas para o jornalista Juarez Fonseca. Começou com o hoje político – mas então compositor e professor -José Fogaça, que escreveu ao jornalista Juarez Fonseca comentando que era um dos compositores gaúchos mais gravados pelos “grande intérpretes do eixo Rio-São Paulo”. Túlio Piva escreveu contestando, dizendo que tinha sido mais gravado. Em seguida, nova carta, agora de Demosthenes Gonzalez, anexada a uma lista de mais de 80 gravações: “O Fogaça (a quem admiro e estimo) pode ser o compositor mais gravado atualmente, isto é, 81/82. O Túlio, meu querido compadre, amigo e parceiro, deve ser o terceiro – e vai ter de disputar com Alcides Gonçalves e Rubens Santos – porque o segundo, isto é, o compositor que mais gravou depois do Lupi, modéstia a parte, sou eu. Sou o autor mais gravado do Rio Grande do Sul, depois do Lupi que, por sinal, perde longe para o Teixeira. Mas isso é outro chimarrão”.

<sup>362</sup> *Folha da Tarde*, 26/06/1936, p. 11.

## 8 LUPI IV: COMPOSITOR BRASILEIRO (1946-1952)

(Havíamos parado em 1945, quando acabara o Estado Novo, Orlando Silva gravava *Brasa* e, depois de quase uma década de vai-não-vai, Lupicínio começava a despontar como um nome nacional.)

Com o fim da ditadura ultra-nacionalista, a ideia do *brasil brasileiro* centrado na cultura carioca sofre um imediato relaxamento. Um dos resultados é que, já em 1946, explode uma nova onda de regionalismo na música brasileira capitaneada pelo estouro de Luiz Gonzaga e sua invenção, o baião.

Não parece coincidência que os dois novos sucessos de Lupicínio, ambos de 1947, sejam canções de forte cunho “regional”: Orlando Silva grava a seresta *Zé Ponte*<sup>363</sup> e o Quarteto Quitandinha leva à cera (*Xote da Felicidade*<sup>364</sup>, ambas canções feitas 15 anos antes<sup>365</sup> mas só agora gravadas.

(*Xote da Felicidade* é definido no rótulo do disco como *baião-shotts*. Já na partitura lançada ao mesmo tempo está escrito *schottisch-canção*, o que faz muito mais sentido. Classificá-la como “baião” pode denotar a falta de intimidade da indústria fonográfica com a música regional do Sul, mas também podia ser para aproveitar a onda de sucesso de Luiz Gonzaga.

*Felicidade* já era conhecida por muita gente Rio Grande do Sul a fora, só que o pessoal achava que era uma canção folclórica, anônima. O próprio Lupicínio presenciou seu amigo Tatuzinho a interpretando num show, anunciando-a como de autoria desconhecida - e nem se deu ao trabalho de desmentir. Só a partir da gravação do Quitandinha é que *Felicidade*

<sup>363</sup> Odeon 12.797-B, gravada em junho e lançada em setembro de 1947:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/66939/ze-ponte> . Acesso em 25/02/2022.

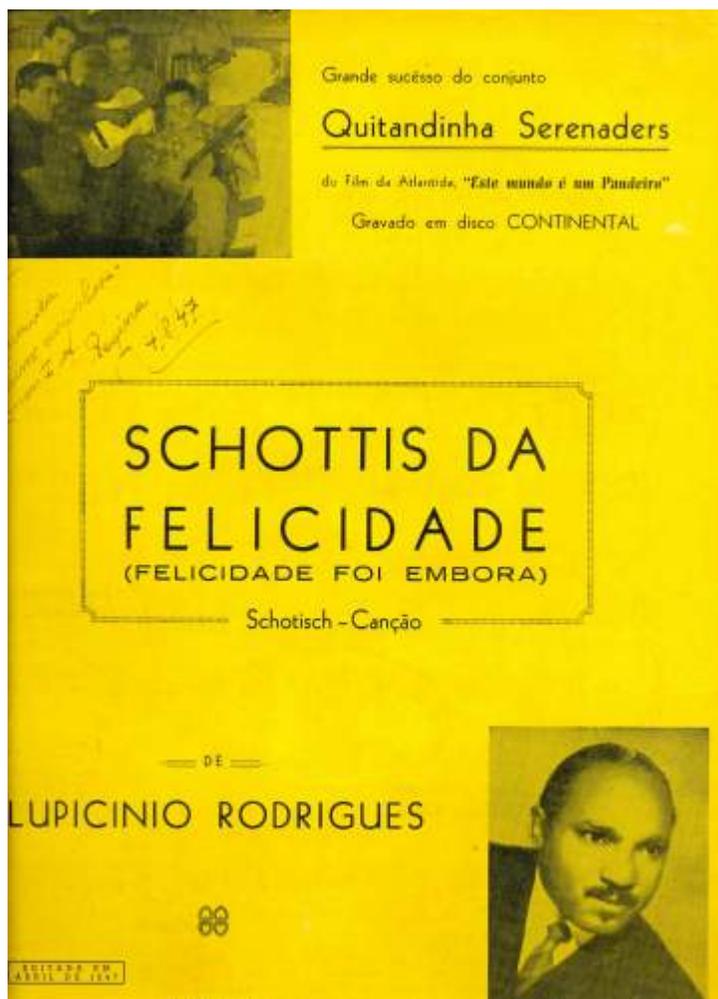
<sup>364</sup> Continental 15.835-A, gravada em setembro:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/85428/felicidade> . Acesso em 25/05/2022. A letra completa só seria gravada na íntegra por Lupi (em 1952) e por Inezita Barroso. Que, segundo o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa, ganhou de presente da família de Lupicínio o verso final, que, segundo eles, estaria inédito até então (o que não era verdade): *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 boca um coração. Cá na cidade se vê tanta falsidade que a mulher faz tatuagem até mesmo na afeição! A minha casa fica lá detrás 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 arreio e lhe encilho dou de mão no limpa-trilho e sou pior que o vem-que-tem.*

<sup>365</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

passa a ser creditada a seu autor. Gravação que aconteceu por sugestão do nosso velho conhecido Rivadávia de Souza<sup>366</sup>, que gostava tanto a canção quanto dos rapazes do Quitandinha, e a sugeriu para Alberto Ruschel, que passou adiante a ideia.

Figura 33 - Capa da partitura editada com o disco



Fonte: <https://www.traca.com.br/livro/368702/>. Acesso em 22/02/2022

No mesmo ano o grupo a interpretaria numa das melhores chanchadas da Atlântida: *Esse Mundo é Um Pandeiro*. No filme dirigido por Watson Macedo e estrelado por Grande Otelo, eles cantam o xote a bordo de um trem indo do sul para o Rio de Janeiro.

O Quitandinha, que acabou conhecido como Quitandinha Serenaders, era 75% rio-grandense. Faziam parte de sua formação Alberto Ruschel, Chico Pacheco e Luiz Telles. O quarto elemento era o carioca Luiz Bonfá. João Gilberto terá uma rápida passagem por ali e

<sup>366</sup> Lembrem? O jornalista negro da *Folha da Tarde* que “descobriu” Lupicínio em 1936.

o conhecido delírio de grandeza gaúcho já publicou em livro<sup>367</sup> e jornal que João estaria no coro da gravação de *Felicidade*. Impossível: em 1947 o baiano tinha 16 anos e ainda morava em Juazeiro<sup>368</sup>.

Os sucessos do Quitandinha e de Orlando Silva com canções de Lupi parecem ter sido a senha para que Francisco Alves sentisse o cutuco e resolvesse finalmente fazer alguma coisa com os sambas que seguiam reservados para ele desde 1939. O mais popular cantor do país se dera conta de que estava sentado em cima de uma mina de ouro.

(Ou também pode ser que o gatilho tenha sido o cantor Déo ter gravado *Nervos de Aço*<sup>369</sup>, uma das que ele tinha guardadas para si.)

Um bom resumo dos acontecimentos está no número 4 da então nascente *Revista do Rádio*, numa retrospectiva do ano:

A Déo coube gravar, magistralmente, o grande samba de Lupicínio Rodrigues, “Nervos de Aço”. Compositor de rara sensibilidade e que se caracteriza pelos toques de realidade que dá às suas obras, Lupicínio marcou um tento.

Chico Alves não aguentou a epidemia e acabou por gravar essa belíssima composição do festejado autor de “Brasa”, “Se Acaso Você Chegasse”, “Remorso” e aquele “Schottish da Felicidade”, cantado pelos “Quitandinha Serenaders” no filme “Este Mundo é um Pandeiro”.<sup>370</sup>

Dia 13 de junho de 1947 - apenas 15 dias depois da gravação de Déo e com oito anos de reserva de mercado em cima – Francisco Alves registra sua impactante versão de *Nervos*

<sup>367</sup> GONZALEZ, Demosthenes. *Ofício de viver*. Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 26, p. 47

<sup>368</sup> O Quarteto Quitandinha foi criado sob encomenda pelo gaúcho Carlos Machado, diretor artístico do luxuosíssimo Hotel-Cassino Quitandinha, em Petrópolis, no Rio de Janeiro. Chegaram ao posto de campeões de cartas da *Revista das Moças*, o que não era pouca balaca. Sua estrela era o futuro galã de cinema Alberto Manuel Miranda Ruschel (Estrela, RS, 21/02/1918 – Rio de Janeiro, RJ, 18/01/1996). Com a proibição do jogo e o fechamento dos cassinos, em 1946, resolveram seguir com o grupo, agora chamado Quitandinha Serenaders. Cantavam de tudo, mas com alguma ênfase em canções gaúchas – folclóricas ou não – interpretadas de bota, bombacha e lenço no pescoço. Quando, em 1953, Luiz Bonfá decidiu partir para carreira solo, o grupo acabou. Mas, antes, o líder Luiz Telles ainda tentou encaixar um desconhecido e talentoso protegido seu, chamado João Gilberto. Tentou, mas o baiano reclamava de tudo, achando tudo careta. Quem acabou assumindo, ainda que durante um curto período, foi Paulo Ruschel, irmão de Alberto e autor do clássico regional *Os Homens de Preto*, tornando o quarteto 100% gaúcho.

<sup>369</sup> Continental, 15.785-A, gravado com Raul de Barros e sua Banda, em 29 de maio, e lançado no suplemento de junho de 1947: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/85080/nervos-de-aco>. Acesso em 25/02/2022

<sup>370</sup> *Revista do Rádio*, ano 1948, edição 4, p. 17

*de Aço*<sup>371</sup>. Com primoroso arranjo de Lírio Panicalli, executado pela Orquestra Odeon - com destaque para a super-moderna bateria tocada com vassourinhas e um virtuoso clarinete.

Lançada no suplemento de setembro da gravadora, a canção marcaria o início da fase áurea do compositor. Dá até para se dizer que esse lado B de 78rpm – que tinha *Ave Maria* de Erotildes de Campos no A - foi sua certidão de nascimento no *mainstream* da música popular brasileira.

*Zé Ponte*, (*Xotes da Felicidade* e, principalmente, *Nervos de Aço*: o ano de 1947 termina com Lupicínio Rodrigues transformado em revelação nacional.

\* \* \*

Isso, evidentemente, significa dinheiro. E aí o tema ainda um tanto nebuloso dos direitos autorais passa a interessá-lo profundamente. É quando Lupi assume uma função que o acompanhará por toda a vida: torna-se o representante regional para região sul da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música). Trabalhará com afinco ali, em causa própria e alheia, até morrer. Com direito a sala, salário e funcionários.

O convite viera do Rio de Janeiro, diretamente da diretoria, na época presidida por Arlindo Marques<sup>372</sup>. Em 1943 Lupi tinha se filiado pela primeira vez a uma entidade arrecadadora de direitos autorais: a UBC, União Brasileira de Compositores. Só que aí o acaso agiu da forma mais prosaica: ele rasgou, sem querer, sua carteirinha da UBC e, já que ia ter de fazer outra mesmo, resolveu experimentar uma nova associação, que estava sendo criada naquele ano<sup>373</sup>. A SBACEM.

Tornado funcionário, uma das suas primeiras atitudes é contratar os amigos Johnson e Hamilton Chaves. Hamilton ficaria ali, como secretário geral, durante os 28 anos em que Lupicínio trabalhou na SBACEM. Além dos dois, o time contou com, entre outros, as irmãs de Lupi Gerotildes e Honorina, o irmão Zequinha, Rubens Santos, Túlio Piva, Alberto

---

<sup>371</sup> Odeon 12796-B, gravado em 06/1947, lançado em 09/1947:  
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/66934/nervos-de-aco>. Acesso em 25/02/2022

<sup>372</sup> No ano seguinte substituído por Ary Barroso.

<sup>373</sup> Nos anos 1960 SBACEM, SBAT, SADEMBRA e UBC juntaram forças no Serviço de Defesa do Direito Autoral, do qual Lupicínio seria também representante no Sul, junto com Ivan Martins.

‘Carusinho’ Dias e Demosthenes Gonzalez. A sede era uma sala em um edifício na rua Jerônimo Coelho, 44, centro de Porto Alegre.

Figura 34 - Carteira de representante de Túlio Piva, assinada por Lupi



Fonte: Acervo da família Piva.

Johnson, sempre adepto do sincericídio:

Aquela SBACEM me explorava muito.

(...)

Todas as casas musicais noturnas tinham de pagar direitos autorais. (...) O Lupicínio era o representante, o presidente (...). Eu era o auxiliar e tinha mais o Altamiro de Souza. Ganhávamos por esta fiscalização. Éramos gratificados, constando como atividade na carteira de trabalho. O Lupicínio era o “dono do campinho”.<sup>374</sup>

<sup>374</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 153. Infelizmente, me parece evidente, a autora copidescou os depoimentos em seu trabalho. Que riqueza de dicção se perdeu...

Figura 35 - Amigos de fé, irmãos camaradas: Johnson e Lupi



Fonte: Revista O Cruzeiro, 09/08/1952, p. 62

O grosso da função era no corpo-a-corpo, batendo de porta em porta onde houvesse música sendo tocada: bares, restaurantes, casas noturnas, rádios e, mais tarde, TVs. Não era a coisa mais simples do mundo, como o próprio Lupicínio contou em uma grande reportagem feita em 1954 para a revista *O Cruzeiro*<sup>375</sup>:

- Cheguei a Pôrto Alegre com uma procuração da “Sbacem”, que fora passada em meu nome no Rio de Janeiro, e um exemplar de O CRUZEIRO, com uma reportagem do (jornalista e compositor David) Nasser sobre direito autoral. Isso foi em 1947 e essa questão era coisa de que não se ouvia falar por estas bandas. Encontrei em meu caminho sujeitos valentes, gente de má fé, camaradas espertos e, só raramente, pessoas que desejavam sinceramente colaborar comigo e reconheciam como justa a minha pretensão. Aos poucos, porém, fui conseguindo dominá-los. Aqui na Capital já venci praticamente a batalha, mas no interior a luta prossegue encarniçada. Em S. Leopoldo<sup>376</sup>, chegou até a causar a morte de um de nossos representantes.<sup>377</sup>

\* \* \*

Voltando a *Nervos de Aço*.

<sup>375</sup> Texto e reportagem de Mário de Moraes, fotos de Antônio Ronck.

<sup>376</sup> Cidade originalmente de colonização alemã, 38km ao norte de Porto Alegre.

<sup>377</sup> *O Cruzeiro*, ano 1954, edição 6, p. 29.

Se até ali, o que era conhecido de sua obra eram canções sem grandes vôos estéticos, *Nervos de Aço* vem como prova inequívoca de que havia um talentoso compositor na praça.

O compositor e teórico Luiz Tatit analisa longamente essa canção em seu livro *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil*. Não seria o caso de reproduzir o seu raciocínio aqui. Mas dá para misturar algo dele numa análise rápida para que se entenda o que há de tão interessante nesse samba – um daqueles com os quais estamos tão acostumados que se perde a capacidade do ouvido atento. Mas imaginemos que nunca o tenhamos escutado.

Primeiro, um exercício proposto desde nosso primeiro capítulo: ressaltar o quanto estão próximas da fala/prosa as melodias e letras de Lupi, mesmo quando muitíssimo elaboradas como na melodia de *Nervos de Aço*. Há nela uma profusão de notas que descansam e/ou passeiam por dissonâncias de acordes bastante incomuns antes da bossa nova<sup>378</sup>. E nunca se esqueça de que, como já foi falado, estas harmonias (o “acompanhamento” ao piano ou violão) estavam todas só na cabeça de Lupi quando ele compunha, já que não tocava nenhum instrumento harmônico.

Vem comigo.

Experimentemos falar as primeiras frases exatamente como estão escritas:

- Você sabe o que é ter um amor, meu senhor, ter loucura por uma mulher?  
E depois encontrar este amor, meu senhor, nos braços de outro qualquer?  
Você sabe o que é ter um amor, meu senhor - e por ele quase morrer! - e depois encontrá-lo em um braço<sup>379</sup> que nem um pedaço do meu pode ser?!

Agora cante, ou ouça uma gravação de *Nervos de Aço*. Pode ser a de Francisco Alves, que mesmo com todo seu vozeirão nunca perde o foco do que está cantando.

Pois então.

Não há *nenhum* desenho melódico que a voz falada faça (subindo ou descendo) que não esteja reproduzido na melodia que é cantada.

---

<sup>378</sup> Há sextas, muitas sétimas, nonas e até uma nona bemol (nota bastante dissonante). Sempre lembrando que Lupicínio não tocava esses acordes, mas eles são – em sua maioria - evidentes para quem conhece a linguagem do samba dessa época.

<sup>379</sup> Há quem cante *Encontrar em um braço*, e não *encontrá-la* ou *encontrá-lo*, mas aqui optei pela letra como a canta Francisco Alves, na gravação original. Mas Lupi cantava *nos braços de um tipo qualquer e encontrar em um braço*.

Por exemplo: quando a gente faz uma pergunta, a melodia final da fala sobe. Experimente perguntar: “Você acha?”.

Já quando a gente afirma algo, a melodia desce.

Faça o teste.

Pergunte: “você sabe o que é ter um amor, meu senhor, ter loucura por uma mulher?”. Agora, afirme: “Você sabe (sim) o que é ter um amor, meu senhor! (Você sabe sim o que é ter loucura por uma mulher!”

Deu pra entender a diferença - melódica - de ambas, certo? É isso.

Outra grande sacada lupicínica: quando a gente fala um vocativo no meio de uma frase – por exemplo, *meu senhor* – essa “intervenção” se dá num tom mais baixo. E onde você acha que estão as notas mais graves de toda a melodia de *Nervos de Aço*? Sim: em *meu senhor*.

Pois é. Lupicínio no pico de suas realizações é um mestre tão absoluto quanto instintivo destes artificios. Artificios que sempre conferem credibilidade (ainda que inconsciente) ao narrador de uma canção.

E isso que ainda estamos na primeira parte de *Nervos de Aço*, aquela onde o personagem narrador chama o ouvinte para uma conversa de pé de orelha.

Na segunda parte ele se desespera. E a canção “perde” o controle junto com o narrador, ganhando um tom dramático que a melodia – que se estende por uma oitava e meia – enlaça e joga pra cima: “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...”

...e aí, ele meio que volta à razão, num suspiro descendente que parte da nota mais aguda da melodia (sei),

“...Eu só sei é que quando eu a vejo”<sup>380</sup>

para voltar ao pasmo e à tristeza e apatia iniciais:

“...me dá um desejo de morte ou de dor.”

Note: ele desanima, num quase suspiro, já desinflado da fúria que acabara de o arremeter.

Essa pessoa jamais passaria do desejo de morte ou de dor para a ação.

---

<sup>380</sup> Lupi cantava: *eu só sinto que quando eu a vejo*.

A vida como ela é.

\* \* \*

*Nervos de Aço* toma conta do País.

Demosthenes Gonzalez conta:

O jornalista Telmo Ferrari (...) em 1949 foi à Bahia e conversando com o saxofonista do Tabaris, na Avenida Chile, ouviu isto:

- É um sucesso doidão. Todo baiano canta. Já saiu até anúncio em jornal, pedindo doméstica que, por favor, não cante *Nervos de Aço*<sup>381</sup>...

Em mais uma prova de consagração a canção é parodiada pela dupla Alvarenga & Ranchinho<sup>382</sup>. E também é a segunda canção de Lupi a ser inserida num filme de sucesso no mesmo ano. A primeiro tinha sido *Felicidade*, em *Esse Mundo é um Pandeiro*. Agora *Nervos de Aço* é interpretada por Silva Filho, em *O Malandro e a Grã-Fina*<sup>383</sup>.

Com o sucesso da sua gravação, Francisco Alves resolve tirar da gaveta as outras canções que tinha guardadas. Também é possível que só tenha se resolvido a isso naquele momento porque estava crescendo rapidamente em popularidade um gênero que até então não era campeão de vendas: o samba-canção.

Ajudado pela enxurrada de boleros românticos que começava chegar do exterior, a mistura de canção e samba estava agora no *hype*, gerando sucessos como *Copacabana* (1946) e *Marina* (1947).

Aí a dupla Lupicínio, compositor, e Francisco Alves, intérprete, passa a marcar gol após gol. Entre os maiores hits de 1948 estão as potentes versões de Chico Viola para *Quem*

---

<sup>381</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 27.

<sup>382</sup> Gravada em 1948: *Você sabe o que é ter uma dor, meu senhor, dessas tais que nos dão de repente, e no fundo do tal corredor escutar uma voz respondendo: - Tem gente! ?*: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/nervos%20de%20a%C3%A7o/>. Acesso em 25/02/2022. Zé Fidélis também parodiou “*Vingança*”: *Mas eu ri tanto, tanto quando me contaram, que lhe viram lambendo e chupando um sorvete no bar, e que quando um amigo lhe disse que me viu sozinho você foi soltar uma risada e engasgou com o pauzinho...*: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/89550/vinganca>. Acesso em 25/02/2022

<sup>383</sup> Filme de Luiz de Barros, estrelado pela gaúcha Maria Della Costa, ao lado de Zé Trindade e... Alvarenga & Ranchinho

*Há de Dizer*<sup>384</sup> e *Esses Moços*<sup>385</sup> lançadas em setembro, como lado A e B de um 78rpm da Odeon.

*Esses Moços* fora escrita por Lupicínio para o funcionário, amigo, *roommate*<sup>386</sup> e futuro parceiro Hamilton Chaves. A canção tinha uma missão: convencer o rapaz de 22 anos a *não* se casar - o que lhe granjearia a merecidamente eterna antipatia de Nilce, a futura esposa<sup>387</sup>.

Esses Moços foi um conselho que eu dei pro (...) meu amigo Hamilton Chaves, que hoje é uma das pessoas da minha confiança, secretário do serviço de defesa do direito autoral. Um grande chefe de família (...) e a esposa dele não se dá comigo até hoje por causa desse conselho. Quando ele noivou, era muito garoto, e eu achei que ele não devia de casar, porque era muito cedo, então eu disse pra ele cantando.<sup>388</sup>

Cantando o seguinte:

Estes<sup>389</sup> moços - pobres moços! -, ah, se soubessem o que eu sei não amavam, não passavam aquilo que já passei.

Por meus olhos, por meus sonhos, por meu sangue - tudo, enfim - é que peço a estes moços que acreditem em mim: se eles julgam que a um lindo futuro só o amor nesta vida conduz, saibam que deixam o céu por ser escuro e vão ao inferno à procura de luz.

Eu também tive, nos meus belos dias, essa mania, e muito me custou - pois só as mágoas que eu trago hoje em dia e estas rugas o amor me deixou.

---

<sup>384</sup> Gravado em 25 de maio e lançada em setembro de 1948, com um brilhante arranjo de Lírío Panicalli que começa com um piano jazzista ambientando o cabaré, para então entrar a canção. Apesar de ter ficado na história, não teve grande sucesso no lançamento: foi apenas a 74ª música mais tocada nas rádios cariocas naquele ano. Disco Odeon 12.868-A: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/66103/quem-ha-de-dizer>. Acesso em 25/02/2022

<sup>385</sup> Gravada no mesmo 25 de maio de 1948, na mesma sessão. Disco Odeon 12.868-B: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/67070/esses-mocos-pobres-mocos>. Acesso em 25/02/2022

<sup>386</sup> Sim, moravam juntos à época.

<sup>387</sup> Ricardo Chaves, o Kadão, filho de Hamilton, em depoimentos via whatsapp, em 28/08/2020: “foi nessa chácara que o meu pai deu um churrasco e nessa oportunidade o Lupicínio cantou a música *Esses Moços*, que é um conselho pro meu pai não casar (...) Meu tio Ovídio tava no violão e tal, e o Lupicínio teria dito: - Olha, eu fiz uma música pros noivos. Não sei se era uma festa de Natal ou se era a festa de noivado...”

<sup>388</sup> *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973.

<sup>389</sup> Sim, a canção se chama “*Esses Moços*”, mas tanto Lupi quanto Francisco Alves cantam “*estes*”.

Figura 36 - Hamilton e Nilce. O conselho saiu pela culatra.



Fonte: Acervo Ricardo Chaves

Hamilton lembrava bem desse momento em que dividiam não só escritório como casa:

Fazendo um enfoque pretensamente filosófico, o Lupicínio era uma figura nietzscheana, dentro daquela síntese filosófica de viver perigosamente. (...) Certa época, ele havia sido ameaçado de morte por uma mulher. Eu era solteiro e morávamos juntos numa casa na rua Alcides Lima, 23. Eu era bem mais moço que ele, um adolescente, e já trabalhávamos na Sbacem, eu era o cara do escritório, o que fazia as coisas. E então eu tinha que dormir, porque de manhã precisava trabalhar. (...) Ele era desses bebedores que jamais perdia o raciocínio, não ficava pastoso, não se embriagava. (...) ficava generoso, intensamente afetivo. Se é verdade que a bebida revela o sujeito, ele ficava cheio de afeto. (...) Nessa noite, era verão, pediu pra nós pegarmos os móveis daquela modesta casa e fazermos uma muralha em portas e janelas, com medo de um assalto noturno. A mulher disse que iria degolá-lo, ou, pior que isso, castrá-lo, enquanto ele estivesse dormindo. (...) Não contente com

armários, cadeiras e tudo, trancando as portas e janelas, ele ainda pegou um martelo e pregou as janelas com sarrafos, para poder dormir em paz<sup>390</sup>

Não foi só a futura esposa de Hamilton que se ofendeu com *Esses Moços*. No jornal *Diário da Noite* o respeitado crítico Sylvio Tulio Cardoso dá três (de cinco) estrelas para o 78rpm de Francisco Alves que tinha a canção no seu Lado B<sup>391</sup>. E justifica: “Bom samba canção com letra de mau gosto fazendo propaganda contra o casamento. Seu Lupicínio Rodrigues! Passe aqui das duas às quatro para defender a sua tese. E traga argumentos...”<sup>392</sup>

\* \* \*

Sobre *Quem Há Dizer*, Alcides contou a história numa entrevista para a rádio Guaíba, em 1972:

Quando eu fui pra América, pra ver o meu irmão, aparece o Francisco Alves lá no Rio – que eu me dava com ele - , mas como o avião saía no outro dia, segunda-feira, eu domingo fui lá no Jockey, encontrei ele lá. Eu:

- Chico, precisava falar com você!

Ele tava no meio de um monte de moça, disse:

- Se é negócio de música, eu não quero nem ouvir!

Tava fazendo cartaz, né? Agora, eu fiquei quieto, não dei bola. Fui a Miami, fui lá em Albuquerque ver o meu irmão, cheguei atrasado, voltei.

Tô aqui em Porto Alegre, veio a Dercy Gonçalves com um filho que cantava muito bem. Escutou eu cantar no Marabá Quem Há de Dizer e disse:

- Pelo amor de Deus, você me ensina essa música, que eu quero cantar na Companhia?

Ensinei ele. Quando a Companhia chegou no Rio, no Carlos Gomes, o Chico Alves escutou o cara cantar. Aí começou: carta pra cá, e carta pra cá... eu mandei então a letra e a música pra ele. Ele gravou, foi aquele estouro, né?<sup>393</sup>

O “cheguei atrasado” era porque Alcides foi despedir-se do irmão Walter, grande baterista, que estava muito doente - não se sabe exatamente de quê -, em fase terminal. E morreu dia 27 de setembro de 1947, quando Alcides ainda estava a caminho. O detalhe é que foi tudo muito de repente, e às vésperas do embarque de *todos* os seus irmãos para os Estados Unidos, onde iriam remontar um grupo que havia feito sucesso, os Irmãos Gonçalves - rebatizados agora de *Gonsalves Brothers*.

<sup>390</sup> Entrevista a Juarez Fonseca, em Zero Hora, dia 26/08/1984

<sup>391</sup> *Talvez Talvez Talvez* (versão de *Quizás Quizás Quizás*) é o Lado A

<sup>392</sup> *Diário da Noite*, 14 de agosto de 1948, p. 8.

<sup>393</sup> Programa *Discorama*, 11/11/1972. Acervo de Marcello Campos.

Quando veio a notícia, foi um choque. Decidiram então que só Alcides viajaria. Daí o resto da história.

Quanto à canção, mais uma vez era tudo verdade.

No final dos anos 1940, depois de tentar a vida no Rio de Janeiro, Alcides trabalhava como pianista da Boite Marabá, cabaré na Avenida Siqueira Campos, centro de Porto Alegre. Uma bela noite, vendo o amigo tocar, Lupicínio deu-se conta de que o tal piano tinha um... espelho retrovisor. O truque não é inédito. Algumas vezes, em casas com pianos “de armário”, verticais, há um espelho para que o pianista, que acaba ficando de costas para os outros músicos, veja seus colegas de banda. Só que, naquele caso, não havia banda. O espelho era para que Alcides visse seu amor da época, Maria Helena, dançar com outros homens. Imagina se Lupicínio perderia um mote desses: submerso na mais pantanosa cornitude, o amigo tocava piano para que outros homens dançassem com sua amada, *taxi-girl* da boate. Escreveu a letra no dia seguinte e a levou para que Alcides a musicasse. O resultado é uma das obras-primas da dupla - que, até ali, só tinha feito uma única canção, dez anos antes<sup>394</sup>.

Alcides contou também essa história na mesma entrevista para a Rádio Guaíba:

Vou contar agora, não tem problema porque a minha mulher não tem rádio em casa. Eu, no Marabá, tinha um espelho do tamanho desse vidro ali, e eu sentado no piano. (...) E eu tinha uma madame lá dentro, muito bonita, né? Maria Helena... E eu pelo espelho controlava a Maria Helena. Mas numa noite a mulherada tava tudo sentadinha, quieta, e a Maria Helena numa mesa com oito camaradas sentados, disputando a Maria Helena. E eu, pelo espelho, tô vendo aquilo.

E o Lupicínio, que sabia da minha vida, subiu a escada e ficou debruçado assim, olhou bem, estudou o caso.

No outro dia o Lupicínio me aparece e me disse assim: - Meu camaradinho, tu não quer botar uma musiquinha nessa letra?

Assim mesmo! Lembro disso...

Peguei a letra, olhei, digo: (...) É a história!

Ele estudou o negócio, foi pra casa e fez. Na mesma noite eu fiz a música e cantei. Foi o maior sucesso, né?<sup>395</sup>

\* \* \*

<sup>394</sup> Numa de suas crônicas para a Última Hora, ele é mais evasivo: “Tocava no Marabá um pianista, não quero dizer o nome porque, para não deixar a mulher em casa, suspeitando que ela fosse sair, fazia com que ela o acompanhasse todas as noites. Mas como se tratava de uma boate, ela terminava bebendo e dançando com os fregueses. O pianista, desesperado, controlava sua bem amada pelo espelho em frente do piano permanentemente”. RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Carnaval do passado”, p. 60.

<sup>395</sup> 11/11/1972, Programa *Discorama*. Acervo de Marcello Campos.

Em 1950, *Cadeira Vazia*<sup>396</sup> e *Maria Rosa*<sup>397</sup> consagrarão a dobradinha Lupicínio Rodrigues / Francisco Alves. Ambas são canções recentes, escritas em parceria com Alcides Gonçalves, e mostradas a Chico Alves por Lupicínio, em Porto Alegre<sup>398</sup>.

Chiquinho Rodrigues, irmão de Lupi<sup>399</sup>, testemunhou o encontro dos dois. Foi num *apartamento de solteiro* de um hotel na rua Jerônimo Coelho, centro da cidade.

- O que tens para mim, neguinho?, teria perguntado O Rei da Voz ao abrir a porta.

Mal terminou de ouvir a composição, lascou:

- É minha.<sup>400</sup>

Figura 37 - Antes tarde que mais tarde: Francisco Alves por volta de 1950.



Fonte: <https://www.marcelobonavides.com/2019/09/francisco-alves-gravacoes-odeon-1950.html>. Acesso em 22/02/2022

<sup>396</sup> Odeon 12986-A, gravada em dezembro de 1949 e lançada em março de 1950:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/65029/cadeira-vazia>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>397</sup> Odeon 13001-B, gravada em dezembro de 1949 e lançada em maio de 1950:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/68197/maria-rosa>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>398</sup> Falando em excursão, nesse ano Lupicínio faz shows em Pelotas e Santa Maria, no interior do RS.

<sup>399</sup> Outros dois irmãos se envolveram com a música mais ou menos profissionalmente: Bolívar chegou a apresentar-se na Rádio Gaúcha no final dos anos 1930 e José Joaquim cantou na noite, antes de virar soldado da Brigada Militar, o que no sul se chama “brigadiano”.

<sup>400</sup> CAMPOS, Marcello. **Minha Seresta: vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987)**. Porto Alegre: Editora da Cidade: Letra & Vida, 2011, p. 87.

Essa gravação de *Cadeira Vazia* acabou sendo a semente da maior discórdia da vida de Lupicínio, e justamente com o amigo e parceiro Alcides. Quando o disco saiu, estava escrito no selo: “Cadeira Vazia (Lupicínio Rodrigues)”.

Nada de Alcides Gonçalves.

A coisa ferveu.

A partir dali, Alcides carregaria uma crescente mágoa por, segundo ele, não lhe darem o devido valor nas parcerias com Lupicínio. O fato de sua carreira entrar em lenta decadência ao mesmo tempo em que a do parceiro ascendia só piorou o clima.

Paulo Sarmiento, cunhado de Alcides, lembra:

O Alcides ficou sentindo que a projeção do Lupicínio Rodrigues era muito grande... E, ele estava sempre sendo esquecido. Ele estava trabalhando só, aparentemente, pro Lupicínio... E, 'tava se apagando. Resolveu não fazer mais música com Lupicínio<sup>401</sup>.

Como a maldade é uma arte e a inveja é uma merda, muita gente se dedicou a botar areia no relacionamento dos dois – mesmo depois da morte de ambos, e deixando a parte do malvado geralmente para Lupicínio.

Até que Marcello Campos, biógrafo de ambos, debruçou-se sobre o assunto. E garante:

Lupi mesquinho e interessado em passar a perna no companheiro? Pura teoria conspiratória. Na tentativa de contornar a situação, ele presenteou o companheiro ofendido com uma co-autoria fictícia no sambacação *Castigo*, gesto aceito e que rendeu alguns dividendos ao “dublê”. Também protocolou ofício à (...) Cembra<sup>402</sup> reforçando o pedido para que se redobrasse o cuidado com os devidos créditos nas citações de *Cadeira Vazia*. No mesmo documento, recomendou que o seu chapa recebesse metade de todos os direitos autorais arrecadados até então com a obra. Também dedicou aos diretores de rádio, televisão e espetáculos uma de suas colunas semanais *Roteiro de um Boêmio* no jornal *Última Hora*, solicitando que intercedessem para que os títulos das obras não ignorassem os nomes de seus criadores.

Há outro dado a ser levado em conta: na época em que a Odeon fez a trapalhada com Alcides, as gravadoras já exigiam que a obra seguisse para o estúdio registrada e acompanhada da respectiva partitura antes de gerar o

---

<sup>401</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 173.

<sup>402</sup> Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas.

fonograma. Isso tudo, sem contar que Lupicínio sempre batalhou pela causa do direito autoral.

Não que os dois fossem exatamente graaaaaaandes amigos, mas conviviam muito bem e sabiam que eram “da pá virada” quando decidiam trocar figurinhas<sup>403</sup>.

Alcides falou sobre o assunto em entrevista a rádio Guaíba, em outubro de 1972: “Não constava o nome nas gravações, mas eu recebia os direitos. Mas eu dei uma bronca enorme lá no Rio e de lá pra cá não fiz mais nada com o Lupicínio”<sup>404</sup>.

E é verdade. Nem a consciência do poder da dupla, nem a parceria oferecida em *Castigo*<sup>405</sup> serviu para que voltassem a compor juntos. E olha que *Castigo* não é qualquer presente:

Eu sabia que você um dia me procuraria em busca de paz. Muito remorso? Muita saudade? Mas, afinal, o que é que lhe traz?

A mulher quando é moça e bonita nunca acredita poder tropeçar. Quando os espelhos lhe dão conselhos é que procuram em quem se agarrar. E você, pra mim, foi uma delas, que no tempo em que eram belas viam tudo diferente do que é. Agora que não mais encanta procura imitar a planta - as plantas que morrem de pé...

E eu lhe agradeço por de mim ter se lembrado, entre tanto desgraçado que em sua vida passou. Homem que é homem faz qual o cedro que perfuma o machado que o derrubou.

É muito curioso que, sem saber que aqui a letra e a música são de Lupicínio, muita gente use esta canção como argumento de que as melhores melodias das suas canções são as que Alcides pôs<sup>406</sup>. Vejamos esses três primeiros compassos, por exemplo: o mesmo desenho de melodia se repete em (eu sa-) “bia que vo-cê um” “dia me pro-cu-ra” e “ri-a em bus-ca de” (paz). Do primeiro compasso para o segundo, a frase toda desce meio-tom. Do segundo para o terceiro, desce um tom inteiro (mas a última nota do anterior, o “ra”, está meio-tom abaixo do que seria, justamente para que só meio-tom a separe da frase seguinte). O menor intervalo entre uma nota e outra é o meio-tom. Ele dá aquela sensação de escorregadinha para

<sup>403</sup> E-mail de 27/03/2018.

<sup>404</sup> Programa *Rio Grande em Capítulos*, Rádio Guaíba, 23/09/2008. Acervo Marcello Campos.

<sup>405</sup> O presente colou tanto que até Demosthenes Gonzalez afirma na sua biografia de Lupi que *Castigo* era originalmente um choro instrumental de Alcides, que Lupi letrou e transformou em samba-canção. GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p 17. Já no *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973, Lupi comenta: “Castigo foi feito para esta mesma moça, a mesma moça dessas histórias, quando ela já ficou mais velha, mais madurinha, e que veio procurando paz”.

<sup>406</sup> O que, espero, vá sendo desmentido ao longo desse texto, com análises como essa.

cima ou para baixo que um tom inteiro não dá. É o chamado “cromatismo”. Está ali em “bi-a-que”(descendo) “vo” (subindo de volta). No compasso seguinte “di-a me” e “pro” repetem a mesma coisa, meio tom abaixo. Isso não é comum na música popular, e exige notas “dissonantes”, que não pertencem ao tom da música: “que” e “me” caem sobre essas notas. A sensação geral que isso provoca é de flutuação. Dúvida. Dúvida de quem, no fundo, no fundo, não tinha assim tanta certeza de que a mulher o procuraria, mas que quer fazer parecer a ela que sim.

Jogada (instintiva) de gênio.

E não é só. Em “a-go-ra que” de “agora que não mais encanta” há uma outra subida cromática, meio-tom para cada nota, que chama a atenção para a melodia justamente no momento-chave de toda a letra, ali onde se dá a explicação do motivo pelo qual a mulher que abandonou o narrador volta a lhe procurar. Que tal?

E você acha que acabou? Então adivinha quais são as três notas mais graves da melodia?

Sim: “Der-ru-bou”.

O cara não era bobo.

\* \* \*

Mas voltemos à questão Alcides. Sigamos com o depoimento de seu cunhado Paulo Sarmiento:

Eu levei o Alcides no Rio de Janeiro, num barzinho. (...) Quando o Alcides entrou no bar, os donos o reconheceram. Foi aquela alegria muito grande e, em seguida, pediram pro Alcides cantar. (...) Ele então se apresentou dizendo, “vou cantar uma música de minha autoria com Lupicínio Rodrigues, Cadeira Vazia”. Quando ele disse que a música era dele com Lupicínio, um grupo que tava numa mesa, acho que meio alcoolizado, gritou “deixa disso, palhaço; essa música é do Lupicínio Rodrigues; ‘tá lá no disco, Lupicínio Rodrigues”. (...) Foi a coisa mais triste... Eu assisti isso.

(...)

Rio de Janeiro (...), 1964, ou 63 (...). Nós estávamos na casa de um primo meu (...) O Lupicínio me pediu que eu demovesse o Alcides daquela idéia de não fazer mais música com ele. (...) Aí eu cheguei aqui e falei pro Alcides, mas o Alcides não quis (...). Ele gostava muito do Lupicínio, apesar de às vezes terem umas desavenças por qualquer coisa.

Pior para ambos. Afinal, de todas as canções que são normalmente associadas à dupla, só três efetivamente foram compostas pelos dois: *Cadeira Vazia*, *Maria Rosa* e *Quem Há de Dizer*<sup>407</sup>. Mas as três são não só dos pontos altos de Lupicínio, como também o melhor entre as 75 composições de Alcides - que garantia que *Jardim da Saudade* também era parceria de ambos, apesar de não haver nenhum registro oficial disso<sup>408</sup>.

Para que se tenha noção do alto nível de aproveitamento, todo mundo que gosta de Lupicínio lembra dessas três. Quantas lembraria entre suas 35 canções escritas com Rubens Santos, 20 com Felisberto Martins, 14 com Heitor Barros ou 13 com Caco Velho? Pode ir lá conferir no final do livro.

Figura 38 - Rubens e Lupi.



Fonte: Acervo Marcello Campos

\* \* \*

<sup>407</sup> Há citações a quatro outras inéditas: *Mãos Limpas*, um xote de 1953, *Com Limão*, *Esquece* e *Fim de Festa*.

<sup>408</sup> Quando argumentado com o dado ausente, pelo jornalista Mário Goulart em sua biografia de Lupicínio, respondeu: “É assim mesmo, eles sempre me sacanearam!”. GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 39

Com o sucesso batendo à porta, mais o emprego na SBACEM, já dava para deixar de ser porteiro da faculdade. Mas abandonar a estabilidade de um emprego público, mesmo que modesto, não é assim... Como resolver a questão?

Fácil: aposentando-se. Aos 33 anos de idade. Por tuberculose.

Sabe-se lá como, Lupi conseguiu um laudo do Serviço de Biometria Médica, com base numa radiografia apresentada. Com isso, estava habilitado à aposentadoria<sup>409</sup>. E aí, como já vimos, a curiosa tuberculose curou-se sozinha.

A cara de pau era tanta que, passado algum tempo e ignorando as datas que não fechavam, ele criou uma nova lenda para si, a da *aposentadoria por amor*<sup>410</sup>. Amor pela cada vez mais mítica Inah:

Eu cheguei no Rio e não tinha emprego, por abandono de serviço. Aí contei a história lá pro meu diretor, né? Que eu tava morrendo, tava doente, tava desenganado, um tuberculoso... Então começaram a me dar licença... eu não tinha trabalhado porque tava apaixonado. E foi indo, foi indo, foi indo... quando chegou na última licença me aposentaram. Não dava mais: chegou nos dois anos de licença não tinha mais jeito de me dar mais outros dois anos...<sup>411</sup>

A estória é maravilhosa: “aposentado por amor”.

Mas, só pra lembrar: Emprego na Faculdade de Direito - 1936.

Separação de Inah - 1937.

Ida ao Rio, que motiva o abandono de emprego - 1939.

Somemos os ditos dois anos de licença - 1941.

Ano *real* da aposentadoria, por tuberculose - 1947.

Não, não fecha.

Mas lembram de Alberto do Canto, que era um dos jovens alunos de direito que ia pegar dicas de samba com o bedel Lupicínio? Pois em 1948 ele chamou Lupi para escrever

---

<sup>409</sup> DIAS, Rosa Maria. **As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994, p. 72

<sup>410</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 69

<sup>411</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

com ele um jingle para a Casa Guaspari<sup>412</sup>, que vendia trajes prontos e sob medida para o público masculino:

A culpa é tua, rapaz!  
A culpa é tua se andas pela rua sem achar mulher.  
Vai lá no Guaspari fazer tua roupa!  
Verás quanta sopa te vem de colher.

Mulher só gosta de moço afinado,  
O Guaspari faz terno alinhado...  
Pois vai no Guaspari fazer o teu linho.  
Ou acabas maluco vivendo sozinho.

O jingle, claro, era bom demais para ser aprovado. Tanto que foi a única tentativa de Lupicínio na publicidade, e essa história só apareceu em 2009, quando a filha de Alberto liberou o acervo do pai para as pesquisas de Marcello Campos.

\* \* \*

A aposentadoria somada ao emprego na SBACEM e o dinheiro dos direitos autorais lhe davam agora uma renda consideravelmente maior do que jamais tivera. O que vinha em boa hora, pois estávamos em 1949, e ele tinha de cuidar das irmãs e irmãos (não se esqueçam quantos eram): Seu Francisco acabara de morrer<sup>413</sup>.

Seu filho Lupinho conta:

O pai, como é o primeiro filho homem da prole, ele sempre foi o patriarca da família. Ele acolhia todos os filhos e todos os irmãos e mantinha esse acolhimento nem seria como a galinha e os pintinhos, seria como o peru - uma ave grande, não é? - que colocava as asas sobre as crianças e ia levando todo mundo.<sup>414</sup>

Conseguiu empregar alguns na SBACEM e, para aproveitar a maré de popularidade, investiu na primeira das suas tantas casas noturnas: a churrascaria *Galpão do Lupi*<sup>415</sup>. Todos

---

<sup>412</sup> Fundada em 1896 em Porto Alegre por dois irmãos alfaiates vindos da Itália, a Casa Guaspari foi crescendo até se transformar numa das maiores “magazines” da Porto Alegre dos anos 1950/60/70, espalhando-se pelo País, sempre investindo em publicidade e fazendo história por ser a primeira loja que vendeu a crédito na cidade.

<sup>413</sup> Sua mãe também já havia falecido.

<sup>414</sup> Depoimento para o documentário ainda sem nome, em março de 2020. Ver Filmografia, ao final.

<sup>415</sup> Na rua João Alfredo quase esquina com Joaquim Nabuco, Cidade Baixa.

os amigos viraram *habitués*. Encabeçados por Demosthenes Gonzalez, que acabara de voltar do Rio para Porto Alegre. Fugia da polícia política carioca do Estado Novo, e achou ali seu porto seguro. Como contou, o *Galpão do Lupi*

*tornou-se local de grande boemia e onde iam buscar músicas os artistas que chegavam do centro do País.*<sup>416</sup>

Além dos eventuais figurões e de Demosthenes, lá batiam ponto *todas* as noites o jornalista Antoninho Onofre, Hamilton Chaves, Johnson, Alcides Gonçalves e Sady Nolasco. Claro que, como empreendimento, não deu muito certo.

Hamilton, numa matéria para a revista *O Cruzeiro*, explicou bem como a coisa (não) funcionava:

- O Lupi vivia de bar em bar, em constante peregrinação, sem pouso certo, quando encontrou um amigo que estava mal de finanças e tinha uma churrascaria para vender. E, como aquela história da pulga que comprou um cachorro só pra ela, o Lupi acabou por adquirir a churrascaria do amigo. Para o homem não ficar desempregado, deu-lhe o emprego de gerente da casa. Mas como o Lupi não entende do negócio, aquilo virou “casa da sogra”. Os amigos chegavam, apanhavam cigarros, bebiam, comiam e, na maior parte das vezes, não pagavam nada. O próprio gerente fez tantas e boas que o Lupi foi obrigado a manda-lo embora<sup>417</sup>.

Mas se não ia bem como dono de negócio, seu nome não parava de crescer. Neste momento, já era colocado pela revista gaúcha Rouxinol *entre os “cinco grandes” da música popular brasileira*<sup>418</sup>. Na mesma matéria, o repórter lhe pergunta que vida gostaria de levar.

Resposta:

- Exatamente a que levo: trabalhando com o máximo do meu esforço e, nas horas vagas, fazendo música.  
 (...)  
 - E as emoções? São muitas? Qual delas a maior?  
 (...)  
 Lupicínio nos desconcerta com esta resposta:  
 - A vida me surpreende a cada passo, mas a minha maior emoção é... pensar na morte.

<sup>416</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Ofício de viver**. Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 43

<sup>417</sup> *O Cruzeiro*, ano 1954/ edição 6, p. 30. E não, ela não cita quem são os outros quatro.

<sup>418</sup> *Rouxinol*, número 55, janeiro de 1949.

Atraindo o público também pelo que neles há de tragédia, os sambas-canção de nosso amigo rapidamente foram se tornando *pièces du résistance* de onze entre dez cantoras e cantores de então.

O que não o impede de bater de frente com o Departamento de Fiscalização dos Serviços de Diversões Públicas, que censura o samba-canção *Ex-Filha de Maria*<sup>419</sup>. Motivo: seus dois primeiros versos são uma citação literal do hino católico *Queremos Deus*: “Da nossa fé, ó Virgem / O brado abençoi...”

Mais do que plágio, blasfêmia!

O mesmo motivo – creia: blasfêmia - havia censurado ainda no Estado Novo<sup>420</sup> seu samba *Adão* (e também censurada foi a irônica *Sou Brasileiro* – mas esta por motivos políticos).

*Ex – Filha de Maria* joga na cara o falso moralismo que atingiu seu ápice nos anos 1950, tão bem retratado na obra de Nelson Rodrigues. E ainda tem aquelas chaves-de-ouro surpreendentes tão típicas de Lupi:

- Aaaaaaaaaaveeeeeeee Mariiiiiiiiiiiiiia...

Era esta bonita oração que ela cantava na hora da missa, quando ela estava no coro das virgens Filhas-de-Maria. E com esta canção me embalava enquanto eu rezava, pedindo esta graça:

- Bom Deus, você faça com que quem eu amo pertença-me um dia.

Acontece, porém, que o caminho do bem é tão longo da gente trilhar... E esta pobre mulher, num tropeço qualquer, desviou-se pra outro lugar. Hoje anda em lugares tão feios, em tão tristes meios, que eu fico a chorar, pois suponho que Deus nem em sonho por ali tensione passar.

Mas eu sigo os seus passos, ofereço meus braços na ânsia de dar proteção a esta alma coitada, que vive atirada na estrada da desilusão. E prossigo rezando, pedindo, implorando a Deus, o que há tanto eu espero: se ele não a quer mais, que me dê, que eu a quero.

A canção só seria gravada em 1952, porque causava absoluto escândalo em boa parte de quem a escutava no rádio<sup>421</sup>. Em Porto Alegre foi tanto bafafá que Lupicínio, como se diria hoje, resolveu “dar um tempo” nas suas aparições públicas.

<sup>419</sup> Seria gravada em 1952 por Roberto Silva, com “Queremos Deus” substituída por “Ave Maria”. Segue a blasfêmia, cai o plágio.

<sup>420</sup> Só em 1940 o DIP censurou 373 músicas e 108 programas de rádio. Fonte: SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 377.

<sup>421</sup> Não se sabe exatamente em qual emissora.

Pelo conteúdo do samba de Lupicínio Rodrigues houve restrições severas e discussões acérrimas sobre a sua divulgação, que impediram o sucesso, que o samba já vinha alcançando. (...) Não queremos afirmar que Lupicínio Rodrigues tenha de fato fugido, mas o certo é que para se livrar dos inúmeros ataques, resolveu tirar umas férias para ter tranquilidade.<sup>422</sup>

Só que daí Linda Batista grava *Vingança*.

\* \* \*

Estávamos em 1951 e, pelos sete ou oito anos seguintes, Lupicínio será um dos compositores de maior sucesso e prestígio em todo o Brasil.

O primeiro intérprete fora de Porto Alegre a cantar *Vingança* foi Jorge Goulart. Ele aprendeu diretamente com Lupi, numa ida ao Rio Grande do Sul - possivelmente em uma noite no *Galpão Do Lupi*. Encantado com a música, que já não era nova, ele passou a interpretá-la em seus shows no rio, na Boate *Vogue*<sup>423</sup>. Sucesso total.

A lógica era que ele a gravasse, mas Jorge era artista da gravadora Continental e Lupicínio, em alta, acabara de assinar um contrato de exclusividade com a RCA.

O que então pareceu o melhor naquele momento foi oferecê-la a Herivelto Martins, que andava muito empenhado num concurso de baixarias com sua ex, Dalva de Oliveira. Numa sequência de gravações, ambos levavam ao disco canções que pudessem ofender o mais gravemente possível o oponente.

Assim foi feito. Lupi mostrou pra Herivelto, e dia 10 de abril ele gravou *Vingança*<sup>424</sup> com o seu novo Trio de Ouro, que tinha Noemi Cavalcanti no lugar de Dalva<sup>425</sup>.

---

<sup>422</sup> *Diário da Noite*, ano 1952, edição 5486, p. 11

<sup>423</sup> A *Vogue* carioca, não a *Vogue* gaúcha, de propriedade de Lupicínio. E sabemos que a canção não era nova porque Lupi reclama que ninguém deu bola pra ela até que a gravaram no Rio.

<sup>424</sup> RCA Victor 80-0776-B, gravada em abril e lançada em junho:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/76543/vinganca>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>425</sup> Mas esse mesmo Trio de Ouro sem Dalva gravaria "*Boca Fechada*", em 1954, uma clara adesão ao festival de baixarias da separação Dalva e Herivelto. RCA Victor 80-1273-A, gravada em março e lançada em maio: *Não, tu não devias de falar de mim! Não! Por tua causa é que eu hoje sofro assim (bem sei!). Me diz: que interesse tu podias ter em me fazer brigar com meu amor para depois me ver sofrer? Boca fechada, luz apagada só nos faz bem. Segredo alheio a gente guarda, não leva além. Não! Não! Não! Não, tu não devias de falar de mim: quem tem bom senso não procede assim. Nem para mim, nem pra ninguém.* <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/96516/boca-fechada>. Acesso em 25/02/2022.

Como Deus não joga, mas fiscaliza, não aconteceu nada com o disco lançado em junho. E é só ouvir para entender o porquê. Só não foi uma furada total porque dali resultou uma grande amizade entre Herivelto e Lupicínio. Que muita gente, aliás, associa até hoje.

Aí, Linda Batista.

Linda vinha de ser reeleita por 11 anos consecutivos a Rainha do Rádio. Desde que o título fora criado, em 1937<sup>426</sup>, ela vencera todas as cantoras até 1948, quando finalmente passara a faixa - para sua irmã Dircinha Batista. Agora estávamos em 1951, e Marlene parecia ter tomado o cetro, vencendo em 1949 e 1950. Linda, por sua vez, estava cheia de motivos para imaginar que o melhor de sua carreira já tinha acontecido.

Figura 39 - Linda passando o cetro a Dircinha, em 1948.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/18626613457711742/> Acesso em 22/02/2022

Ledo engano.

Cantando profissionalmente desde os 16 anos, agora, aos 32, é que ela teria seu maior sucesso. Até uma turnê europeia de sucesso aconteceria em função da canção de Lupicínio.

Detalhe importante: como no caso de Francisco Alves, até então sambas-canção não eram o forte do repertório de Linda. Mais afeita estava ela a sambas alegres e marchinhas de carnaval ao estilo Carmen Miranda. Mas desde que ouvira *Vingança* na voz de Jorge Goulart

<sup>426</sup> Ano do Estado Novo, nada mais simbólico.

apaixonou-se pela música, e passou a cantá-la nos shows que fazia na mesma *Vogue* onde Goulart era atração. Era uma das primeiras vezes que ela cantava um samba-canção. Como muita gente, não levava muita fé no gênero. Até porque, apenas um ano antes, levava ao disco outro samba-canção do mesmo Lupicínio (com Felisberto Martins): *Migalhas*<sup>427</sup>, que passou em brancas nuvens.

Só que agora o acaso a protegeu.

Dia 29 de maio de 1951 Linda levava Sacha Rubin, o pianista turco que a acompanhava na *Vogue*, até a RCA. A ideia era usar seu prestígio da cantora a fim de conseguir um contrato para o pianista ainda meio desconhecido. Conversando com o pessoal da gravadora dentro do estúdio, ela pediu que ele mostrasse como, apesar de turco, acompanhava bem um samba-canção. E o que ela cantou? *Vingança*.

Sacha não só conseguiu o contrato, como o pessoal não deixou eles irem embora. Ofereceram um cafezinho enquanto chamavam às pressas o violinista Fafá Lemos e (quase certamente) o violonista Garoto, ambos do Trio Surdina. A gravação de *Vingança*<sup>428</sup> saiu, ali, na hora.

Quando foi lançada, no suplemento de agosto, o que se ouvia era um discreto violão fazendo a base para um grande pianista e um grande violinista - tão virtuosos quanto suingados - iluminarem a dicção mordaz e irônica de Linda. Que exclamava:

Mas enquanto houver força em 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 pra poder descansar...<sup>429</sup>

Reza a lenda que não teriam sido poucos os amantes infelizes a cortar pulsos ou tomar overdoses de calmantes ao som da canção: “Teve uma moça aqui no Rio que ligou a eletrola, abriu o gás, botou o disco e morreu asfíxiada escutando a minha música. (...) Teve um rapaz também que se suicidou...”<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> RCA Victor 80-0689-A, gravada em julho e lançada em setembro de 1950:  
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77570/migalhas>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>428</sup> RCA Victor 80-0802-A, gravada em maio e lançada em agosto de 1951:  
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/78754/vinganca>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>429</sup> A letra completa está no capítulo XIV.

<sup>430</sup> Entrevista para o programa *Noturno Rádio Jornal do Brasil*, em 1973, data mais precisa não identificada. Acervo Marcello Campos.

Mas não é pra menos: Lupicínio roça ali o teor das pragas bíblicas, e sem nunca perder a espantosa coloquialidade do texto (que Linda ressalta como poucas cantoras e cantores conseguirão ao longo das infinitas regravações de *Vingança*).

É uma carta.

Uma confissão (quase) em prosa.

\* \* \*

A história de *Vingança*, mais uma vez, era verdadeira. Mercedes, vulgo Carioca, era então a cara-metade de Lupi. E teria tentado seduzir Zuza, um adolescente “sobrinho ou neto” do caseiro da Chácara da Figueira, onde morava o casal - na Vila Nova<sup>431</sup>, extremo sul de Porto Alegre, perto da avenida Vicente Monteggia. Lá eles criavam cabritos, gansos, galinhas, passarinhos, gatos, cachorros e até um cavalo, que Lupi prendia numa charrete para andar pelo bairro<sup>432</sup>, trocando produtos da sua horta por bens preciosos como pregos e cachaça.

Tudo muito bucólico.

Mas, segundo Demosthenes, do lado de dentro das cercas a coisa era animada: “Festa todo o dia e toda a noite. Até a Gilda Marinho, jornalista da época, não perdia uma festinha na chácara do Lupicínio.”<sup>433</sup>

A história do jovem assediado é mais uma que caberia perfeitamente numa crônica de Nelson Rodrigues: ele trabalhava para Lupi, e não só resistiu à cantada como contou tudo pro chefe. Que, imediatamente, expulsou Carioca de casa. Eles viviam juntos há mais um menos uma década, mas a coisa nunca tinha sido muito fácil.

Tempos depois, ela foi vista por amigos do casal numa total *bad trip*. E foi isso que contaram pro compositor. No auge do sucesso da gravação de Linda, a revista carioca *Fon-Fon* chega ao requinte de reproduzir um diálogo, repleto de mitificação, possivelmente relatado pelo próprio Lupicínio:

---

<sup>431</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 37.

<sup>432</sup> Segundo Demosthenes Gonzalez, ambos comprados com o primeiro dinheiro de direito autoral arrecadado com *Se Acaso Você Chegasse*.

<sup>433</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 37

ALMIR - Sabe, Lupe, que eu vi a tua ex, ligeiramente embriagada no Bar Garibaldi?

LUPE – Verdade?

ALMIR – Verdade. Aliás, eu estava com a turma e a turma notou inclusive, que ela chorava...

LUPE – Consequencia do álcool...

ALMIR – Não, Lupe. Aquelas lágrimas não eram alcoólicas. Eram sentidas demais, só comparáveis às que deixamos escapar quando aquela “dôr universal” nos ataca...

LUPE – Ela não costuma sentir essas cousas...

ALMIR – Não? Pois quando o Contursi, inadvertidamente tocou em teu nome, só vendo... A pobrezinha perdeu a voz, agitou as mãos nervosamente, tratou de desviar os olhos do pessoal, culminando por afogar na bebida as lágrimas que não conseguiu conter...

LUPE – Foi mesmo?

ALMIR – Foi.

LUPE – O remorso talvez seja a causa do seu desespero... Ela deve estar bem consciente do que praticou...

ALMIR – Quem sabe? “Te” pregou cada peça...

LUPE – É verdade... Talvez seja remorso mesmo...

...E, dias depois, em consequência do diálogo acima reproduzido, Lupiscínio (sic) Rodrigues entregava à cantora Linda Batista, um dos seus maiores sucessos de âmbito nacional e interacional, indiscutivelmente a maior “bomba” destes últimos cinco anos<sup>434</sup>.

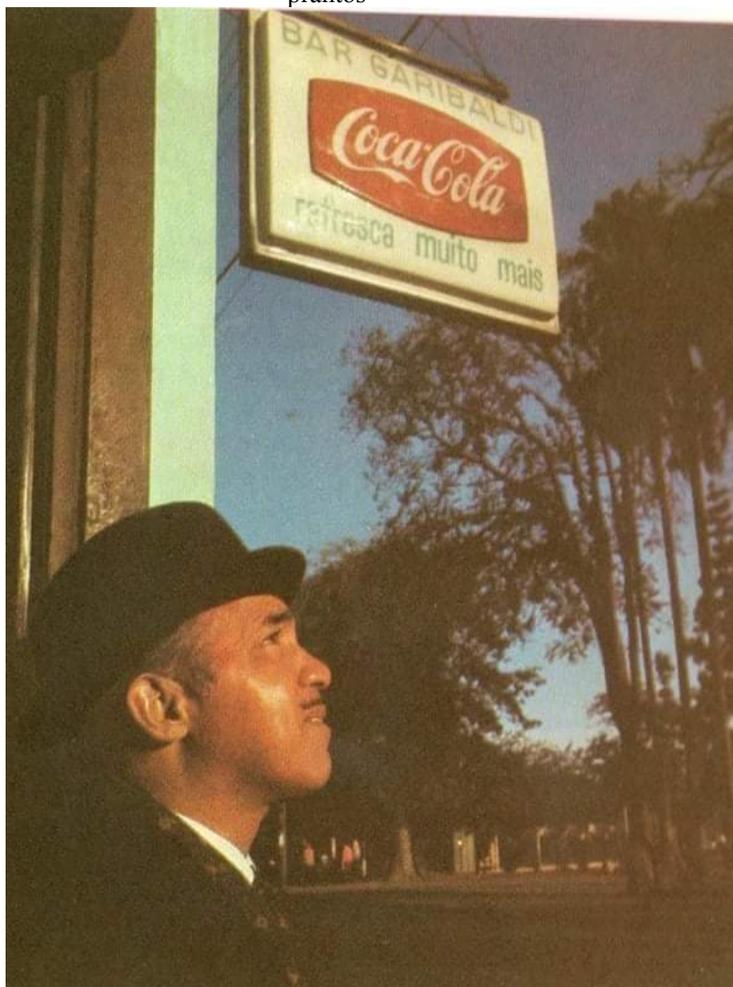
Lupi, no depoimento ao MIS:

Eu acredito que tenha sido uma praga, a pior que eu roguei na minha vida: tá tudo acontecendo. E toda vez que eu encontro essa moça ela agarra no meu pescoço e diz “que praga que tu me rogasse (sic)!”. Hoje eu me arrependo da praga, mas eu tava bravo na hora e aconteceu.<sup>435</sup>

<sup>434</sup> *Revista Fon-Fon*, 07.07.1952, p.56

<sup>435</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

Figura 40 - Décadas depois, posando para foto em frente ao local onde Carioca teria sido vista aos prantos



Fonte: Fascículo História da MPB sobre Lupicínio. Acervo do Autor.

\* \* \*

A versão de Linda seria o disco Odeon mais rodado no Brasil em 1951<sup>436</sup> e, segundo alguns, o 78rpm mais vendido no Brasil até então<sup>437</sup>. E foi apenas a segunda de infinitas

<sup>436</sup> E, a se acreditar nas dicas da coluna *Discografia* de 20.12.51, do jornal *A Manhã*, “‘Vingança’, de Lupicínio Rodrigues, com Linda Batista, por haver sido a música mais executada do ano e de maior agrado popular”.

<sup>437</sup> “Batendo todos recordes de vendagem até então conhecidos”, afirma CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, contracapa.

gravações de *Vingança*. A própria Linda a gravaria novamente, numa versão mais dramática, com orquestra completa e mais lenta que a original.

Em variados andamentos de samba, seria levada ao disco no Brasil, Uruguai, Portugal, França, Estados Unidos e até no Japão (pela cantora K. Furuno<sup>438</sup>, já em 1951!).

O sucesso da versão de Linda motiva até a saída do cantor Déo da gravadora Continental, alegando que poderia ter sido ele o primeiro a gravá-la, como havia feito com *Nervos de Aço* (sem nenhuma repercussão, aliás). Lupicínio lhe mostrara a música em 1950, em Porto Alegre, mas desta vez o impedimento esbarrou na implicância da Continental com a SBACEM:

Eu não gravei o samba porque não pude e por não poder gravá-lo é que deixei a fábrica. (...) Não gravei a música de Lupicínio como não gravei as de Ary Barroso e isso porque eles pertencem a uma sociedade autoral que não merece as simpatias da alta administração da Continental<sup>439</sup>.

(...)

Engraçado o destino dos “grandes sucessos”. O samba “Vingança” andou ano e meio na boca de Lupicínio Rodrigues, sem nenhum cantor que se empolgasse.<sup>440</sup>

Vocês lembram de Lupicínio reclamando disso na revista *O Cruzeiro*, certo? “Cantei ‘Vingança’ na Rádio Gaúcha e ficou por isso mesmo”<sup>441</sup>

Mas não parou por aí.

Convertido em *Venganza*, o ex-samba é gravado como tango, na Argentina, por Alberto Marino e Hugo Marcel, numa versão para o espanhol assinada pelo escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. A gravação de Alberto Marino<sup>442</sup>, um dos grandes intérpretes do tango, faz história. Perfeitamente adaptada ao gênero, foi um dos maiores êxitos de Marino, e a maioria dos seus fãs jamais imaginou que a canção *não fosse* um tango. Muito menos que tivesse sido composta por um brasileiro (o que reforça meu palpite da influência tangureira nas melodias, harmonias e letras de Lupicínio).

<sup>438</sup> <https://discografiabrasileira.com.br/disco/101474/rca-victor-j-55008> . Acesso em 25/02/2022.

<sup>439</sup> *Revista do Rádio*, ano 1951, edição 110, p. 33.

<sup>440</sup> *Revista do Rádio*, ano 1951, edição 110, p. 50.

<sup>441</sup> *O Cruzeiro*, edição 43, ano 1952, p. 31

<sup>442</sup> “Venganza”, versão em espanhol de Augusto Roa Bastos. Canta Marino acompanhado de Hugo Baralis no violino: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/145506/venganza>. Acesso em 25/02/2022.

Figura 41 - O 78 rpm original de *Venganza* por Alberto Marino.



Fonte: Acervo Ignacio Varchausky.

E não acabou.

*Venganza* também foi muito gravada como bolero. No México, por María Victoria Cervantes; no Paraguai, por Luiz Alberto del Paraná; e em Porto Rico por Johnny Rodríguez y Su Trío.

Foi uma repercussão tão tremenda que gerou até um bolero de resposta, *No es Venganza*, que é uma nova letra em cima da mesma música, escrita por Santiago García e gravada pela porto-riquenha Carmen Delia Dipiní em 1952:

No debiste alegrarte cuando te contaron  
 Que me vieron bebiendo y llorando en la mesa de un bar  
 Si lo hice fue porque en mi alma brotaba una pena  
 Que tan solo el licor esa noche pudo disipar

Esa noche también tus amigos a mí me contaron

Muchas cosas que nunca mi mente se lo imaginó  
 No te enojés que yo te conteste no puedo ocultarlo  
 Si es vergüenza esa misma vergüenza también pasé yo

Si no quieres volver a mi lado no espero que lo hagas  
 Yo no quiero un amor con venganza, así no es mi amor  
 Pero tú llorarás como hoy siento que llora mi alma  
 Por tu infamia así pagarás toda tu traición

Coro:

Un recuerdo tal vez sea la causa de tu desespero  
 Pues no debes estar bien consciente de lo que pasó<sup>443</sup>

(...e ainda entra um declamador...)

\* \* \*

Graças à *Vingança*, no segundo semestre de 1951 Lupicínio se torna merecedor de grandes matérias em alguns dos maiores órgãos de imprensa nacionais. Aos 38 anos de idade era, definitivamente, o assunto do momento.

Começa em junho, com várias páginas na *Cruzeiro*, a revista mais importante do País. Assinada por Wilson Müller e com fartura de fotos de Antonio Ronex, apelidando-o “o mongol” (*tem traços nitidamente orientais*), a matéria já abre dando o tamanho de Lupi naquele momento:

Para se vencer no Brasil é quase que indispensável viver no Rio de Janeiro. Mas, há as exceções: aqui no Rio Grande do Sul, temos duas: Erico Verissimo e Lupicínio Rodrigues.

(...)

Todo mundo o conhece.

“Gosto de sair sozinho, mas nunca posso. A gente nem pode sentar num restaurante ou tomar um aperitivo descansado”. Antigamente, a casa de Lupe era como o mercado público: 24 horas diárias de movimento. Hoje mudou o regime; mesmo assim a romaria é grande. A todo momento estão batendo à porta: autógrafos, convites (até para batizados), ou a audição de um samba novo, são pedidos comuns.

Em setembro o jornal carioca *A Manhã* envia um repórter a Porto Alegre para uma reportagem especial com “aquele que é hoje, talvez, o maior compositor popular do Brasil”.

<sup>443</sup> <https://youtu.be/uZBsH62zSAQ>. Acesso em 25/02/2022.

Na abertura, o autor (infelizmente não creditado) comenta que, no avião, puxou assunto com um comerciante paulista que estava indo pela primeira vez à capital gaúcha. E, “o homem, além dos políticos e dos cracks de football, só se lembrava da existência, no Rio Grande do Sul, de duas personalidades de destaque no país: o romancista Erico Verissimo e Lupicínio Rodrigues.”

Lupi recebe o repórter na sua Chácara da Figueira e se empenha em alimentar todas as lendas sobre si mesmo: “Aqui talvez esteja o segredo supremo de sua força poética: a verdade do que viu, do que viveu, do que sentiu. Todos seus sambas são auto-biográficos.”<sup>444</sup>

O sucesso nacional ribomba no interior do Rio Grande do Sul. Começam a chover convites e, neste mesmo mês, ele apresenta-se pela primeira vez em Rio Grande (Cine Carlos Gomes) e Pelotas (nos cines-teatro Avenida e Apolo). Os shows são divididos com artistas como a dupla regionalista Oswaldinho e Zé Bernardes - mas sempre com ele de destaque.

Em outubro é a *Revista do Rádio* que lhe dedica quatro páginas, com texto de Ricardo Galeno, intituladas *Eis o homem que fez e Viveu o Samba “VINGANÇA”*: “Acontece que o repórter está no Sul. E quando o repórter está no Sul não pode resistir à vontade de andar de braço dado com o famoso Lupe, gaúcho simples que é, modesto, recatado dono de admiráveis virtudes individuais.”<sup>445</sup>

E segue o desfile de hits com Linda Batista: *Dona Divergência*<sup>446</sup> em 1951 e *Foi Assim*<sup>447</sup> no ano seguinte.

\* \* \*

Mas quem era essa Mercedes, a Carioca para quem ele escreveu não só *Vingança* como já tinha escrito e ainda escreveria várias outras canções poderosas?

---

<sup>444</sup> *A Manhã*, 02/09/1951, p. 2

<sup>445</sup> *Revista do Rádio*, 30/10/1951, p.23

<sup>446</sup> *Dona Divergência* (Lupicínio / Felisberto Martins), RCA Victor - 80.0802-B, gravada em 05/51 e lançada em 08/51. No acompanhamento, um violino inteligentíssimo ligeiramente cigano, parece ser Fafã Lemos. Já o violão, que parece estar tocando outra música, com uma divisão totalmente diferente, pode ser que seja Garoto, num momento não muito inspirado: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75615/dona-divergencia>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>447</sup> Acompanhada pelo violinista Fafã Lemos e Seu Conjunto, RCA Victor 80-0881-A, gravada em fevereiro e lançada em abril de 1952: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/76567/foi-assim>. Acesso em 25/02/2022.

Túlio Piva lembrava-se de visitar o casal na casa em moravam na Rua Botafogo, antes ainda de mudarem-se para a zona rural de Porto Alegre. Mas como foram parar lá, tão longe?

Hamilton Chaves conta:

Minha mãe tinha uma chácara na estrada da Vila Nova, e essa chácara foi cedida ao Lupicínio, que foi morar lá, e lá é que ele viveu uns tempos com a Carioca, quando era solteiro ainda. Ela era uma mulher que viera do Mangue, do Rio, e que tinha saído de lá porque havia atirado ácido na cara de uma rival – quer dizer, uma mulher perigosa.<sup>448</sup>

Típica moral da época: Lupicínio e Carioca moravam juntos, mas Lupi era “solteiro”. E, quanto ao conceito de “mulher perigosa”... a primeira canção que Lupi escreveu para ela foi *Briga de Amor*, que Cyro Monteiro gravaria em 1940. Mas tinha sido composta em 1938 quando, um ano depois do fim do seu noivado com Inah, ele a conheceu:

Depois de uma hora de briga com seu amor um beijo é tão bom, tem tanto sabor, que a gente brigando uma vez tem que acostumar e depois não pode viver sem brigar.

Ai, ai...

Já estou bem acostumado, não estou contrariado. Até chego a procurar... Por querer chego atrasado, pra meu bem ficar zangado e me estranhar!

Alcides Gonçalves também acompanhou de perto as idas e voltas do casal:

A tal de Carioca era famosa, do Maipú (...). Um dia deu uma briga com o Lupicínio e a Carioca e o Lupicínio tomou uma bebedeira, não queria abrir a porta, pegou, encheu de pedra, botou um monte de pedra assim perto da janela e começou a atirar pedra e quebrar os vidros. E eu digo: - Vamo embora, rapaz, daqui a pouco vem a polícia!.. “Não, ela tem que me pagar...” tava brabo ele...

A segunda canção de Lupi para a nova musa veio logo que ele soube da sua tentativa de traição com o menino que era seu empregado. Não dá para precisar exatamente o ano, mas seria algo entre 1949 e 1950<sup>449</sup>. O samba se chamava *Minha Ignorância*<sup>450</sup>, e seria gravado em 1954 por Jorge Goulart:

Eu hoje preciso fazer uso da minha ignorância: quero ofender-te, quero dizer-te tudo que és. Por incrível que pareça andei perdendo a cabeça por quem não serve nem pra lavar meus pés.

<sup>448</sup> Entrevista a Juarez Fonseca, em Zero Hora, dia 26/08/1984

<sup>449</sup> Afinal, *Vingança* foi gravada em 1951 e já existia há algum tempo

<sup>450</sup> <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/82356/minha-ignorancia>. Acesso em 25/02/2022.

És a semente do mal plantada por Demo para colher desengano e desilusão. Quando estou perto de ti eu confesso que tremo porque eu sinto em perigo o meu coração.

Isto que estou gritando no meu desespero devia ver no momento em que te conheci... eu não andava sofrendo, eu não andava chorando, eu não estava passando o que passo por ti.

Outro momento bíblico, e ainda dando-se ao luxo de rimar “Demo” com “tremo”.

A canção seguinte, vimos, foi *Vingança*.

E aí, depois de um tempo separados, Carioca quis voltar.

Eu sou muito amigo dos pais de santo, os batuqueiros lá de Porto Alegre. Em cada lugar que chegava ela botava fotografia minha, cabritas, aquele negócio todo pra fazer as pazes. Aí eu fiz (canta):

“Nunca, nem que o mundo caia sobre mim / Nem se Deus mandar...”<sup>451</sup>

Esta quem levou de forma brilhante ao disco não foi Linda, mas sua irmã Dircinha Batista<sup>452</sup>. E igualmente acompanhada pelos mesmos 2/3 do Trio Surdina que gravou *Vingança*: Garoto na guitarra e Fafá Lemos no violino. Em abril de 1952 Dircinha imortaliza com aqueles seus “erres” inigualáveis mais uma obra-prima da coloquialidade, regravada por cantoras de todas as gerações desde então<sup>453</sup>.

Se em *Nervos de Aço* o personagem/narrador começa tranquilo e vai se exasperando em texto e melodia, aqui acontece exatamente o contrário. E já sai naquela fúria de quem não acredita que, depois de tudo que aconteceu, a amada lhe pediu uma reconciliação. O interlocutor/ouvinte se coloca na posição da própria musa da canção:

Nunca!  
 Nem que o mundo caia sobre mim!!  
 Nem se Deus mandar!  
 Nem mesmo *assim* as pazes contigo eu farei!  
 Nun-ca!!!  
 Quando a gente perde a ilusão deve sepultar o coração.  
 Como eu sepultei.

<sup>451</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 67.

<sup>452</sup> Odeon 13244-A, gravada em fevereiro e lançada em abril de 1952: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69642/nunca>. No outro lado do 78rpm, 13.244-B, *Ponta de Lança*, também de Lupicínio e com os mesmos acompanhantes: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/64855/odeon-13244>. Acesso em 25/02/2022

<sup>453</sup> No mesmo 1952, uma delicada Isaurinha Garcia e o próprio Lupicínio. Depois Zizi Possi, Gal Costa, Adriana Calcanhotto etc, etc, etc...

E aí o narrador vira para o lado, em busca de uma amiga que conhece bem os dois, chamada “saudade”. Parece até que ela está sentada ali na cadeira, numa mesa à volta da qual estão os três. E ele pede, como quem não tem coragem nem vontade de dirigir-se à pessoa que o enfureceu: “Saudade, diga a essa moça, por favor, como foi sincero o meu amor, quanto eu a adorei tempos atrás”.

Para então, como num tapa de luva, usar uma daquelas desconcertantes chaves-de-canção tão absolutamente lupicínicas: o sujeito já sofreu muito, mas agora já nem perde o sono. Afinal, é melhor a saudade da amada do que a realidade da vida com ela: “Saudade, não se esqueça também de dizer que é você quem me faz adormecer pra que eu viva em paz”.

Zuza Homem de Mello também anota um grande achado da canção, chamando a atenção para

a linda frase melódica na sequência da primeira parte (“Nem que o mundo caia sobre mim”), base de toda a canção ao ser aproveitada com mínimas alterações mais três vezes na primeira parte (“Nem se Deus mandar / nem mesmo assim) e outras quatro na segunda (“Diga a essa moça / por favor”).

(...)

Na primeira, as duas notas iniciais em intervalo descendente recaem sobre a palavra “nunca”; na segunda, são três em intervalo ascendente sob “saudade”.

\* \* \*

Se Lupicínio já não perdia o sono com a Carioca é porque, desde 1951, seu coração tinha outra dona: Cerenita Quevedo<sup>454</sup>, que seguirá a seu lado até o fim de seus dias: “Quando ele começou de namoro comigo ele tava com aquela dor de cotovelo com a ‘Vingança’”<sup>455</sup>.

A história desse encontro é 100% lupicínica.

Quando ele a conheceu, Cerenita tinha três anos. Aonde foi isso? Na mesma Santa Maria de Inah. A pequenota era sobrinha de um colega de quartel, Alberi. E reza a lenda que ele teria dito a ela: - Ainda vou casar contigo. Segue Cerenita: “Ele comprava meus cachinhos por um tostão, cem réis. Mas hoje ele quer comprar por um milhão, e eu não vendo mais”<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> Futuramente Cerenita Quevedo Rodrigues, nascida em Santa Maria, RS, em 1927, falecida em Florianópolis, SC, dia 27/06/2008.

<sup>455</sup> Pré-entrevista a Antoninho Lopes, para o programa de Hebe Camargo. Acervo Marcello Campos.

<sup>456</sup> Idem, *ibidem*.

No final da década de 1940 a família de Cerenita mudou-se para Porto Alegre. E aí um dos provavelmente poucos conhecidos que eles tinham na capital era o agora famoso compositor, que tanto frequentara sua casa 15 anos antes.

Voltaram a conviver. E tanto, que uma irmã da menina acabou casando com um irmão de Lupi, aquela que motivou o sucesso *Brasa*: “Pra mexer com a esposa do meu irmão eu fiz Brasa. Mas aí terminei casando com a irmã da esposa do meu irmão, que é muito mais brava do que ela...”<sup>457</sup>

Voltando ao romance dos dois...

Cerenita:

- Eu não sei se ele já pensava em mim, acho que não. (...) EU não pensava...

Lupi:

- Quando começaste a ficar mocinha eu comecei a dar minhas olhadinhas...

Cerenita:

- Eu não pensava. Não pensava sabe porque? Ele tinha muitas donas, e eu sempre tava muito atrás disso tudo, dessas moças tão bacanas que ele teve. Namoradas, noiva que eu acompanhei ele no cinema (...) Conheci a noiva que ele conta até hoje que foi o verdadeiro amor... Não sei se foi eu, ou se foi ela...<sup>458</sup>

Cerenita está falando de Inah, claro. Mas essa não foi a única musa de Lupi com quem ela conviveu. Maria Bolinha, por exemplo, impressionava fortemente a menina:

Cerenita:

- Achava ela muito bonita, viu? Eu não entendia a situação. Pra época dele de moço, acho que ele foi muito bonito.

Repórter:

- Ele sempre teve gosto, né?

Cerenita:

- Eu acho que ele só não teve gosto comigo...<sup>459</sup>

O primeiro passo além foi dado quando Cerenita assistiu pela primeira vez um programa de auditório, por volta de 1950. Era o programa de Adroaldo Guerra, na Rádio Gaúcha, e Lupi era o Artista da Semana. Como prêmio para o público, o convidado escolhia uma moça da plateia para dançar e, na sequência, essa mesma moça ganhava um dia inteiro com ele, incluindo almoço, passeio e jantar.

Quem Lupi escolheu? Sua cunhada.

<sup>457</sup> *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973.

<sup>458</sup> Pré-entrevista a Antoninho Lopes, para o programa de Hebe Camargo. Acervo Marcello Campos.

<sup>459</sup> Id, Ib.

- Ainda levantou uma moça antes de mim. Tu lembra, bem?  
 E ele disse:  
 - Desculpe, senhorita, mas é a outra senhorita...<sup>460</sup>

O passeio foi numa praia gaúcha. Acompanhados da equipe do programa, lá pelas tantas Lupi se queixou que estava com muita dor nas costas. Para tentar melhorar, tinha aplicado um emplastro sabiá. Perguntou então a Cerenita se ela não podia ajudá-lo a remover o adesivo: “Eu fui tirar aquele emplastro e fiquei presa até hoje!”<sup>461</sup>

Em junho de 1952 uma matéria da Revista Cruzeiro já dá os dois como casados, com direito a foto de Cerenita cortando os cabelos do marido no recesso do lar:

Está com 37 anos e começou a guardar uns níqueis para a velhice. Já não pensa muito em farras e quase não passa as noites fora de casa. Dona Cerenita, espôsa dedicada, estabeleceu que aos sábados e domingos Lupe sai com ela ou fica em casa<sup>462</sup>.

Na verdade, viviam juntos como viviam Lupi e Carioca: sem nenhum compromisso civil ou religioso. Só que agora ele era um ídolo e, com a moral da época, a revista achou por bem dá-los por casados. A mesma matéria conta que no seu último aniversário, em 16 de setembro de 1951, Lupi ganhara de presente de Cerenita um álbum de recortes só com matérias de jornal escritas sobre ele.<sup>463</sup>

Nas fotos que ilustram a reportagem, eles já estão morando na nova casa, agora na zona central de Porto Alegre. É que, com o dinheiro arrecadado em direito autoral pela mais famosa das canções que escrevera para Carioca, ele não só mudou-se como vendeu os cavalos e a charrete – que chamava de “o carro do artista” - e comprou um espetacular automóvel Hudson de 140 contos, um dos mais caros e luxuosos da época.

Ganhou até um nome, o automóvel. É claro: *Vingança*.

---

<sup>460</sup> Id, Ib.

<sup>461</sup> Id, Ib.

<sup>462</sup> *O Cruzeiro*, Ed. 43, ano 1952, p. 29

<sup>463</sup> Idem, p. 30

Figura 42 - Hudson 1952: um clássico tão clássico que virou até modelo para montar.



Fonte: [https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-974135698-moebius-1216-hudson-hornet-the-1952-125-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-974135698-moebius-1216-hudson-hornet-the-1952-125-_JM). Acesso em 22/02/2022

\* \* \*

O casamento de Lupi e Cerenita só aconteceu por um motivo bem específico, e por pressão de Johnson.

O motivo veio ao mundo dia 22 de agosto de 1953, no Hospital Beneficência Portuguesa, e foi batizado Lupicínio Jorge Quevedo Rodrigues, vulgo *Lupinho*.

Enquanto Cerenita sentia as dores do parto, Lupi bebia com Johnson numa churrascaria das redondezas. Entre idas e vindas dos dois ao hospital esperando o desfecho da situação, tiveram uma das suas únicas brigas<sup>464</sup>.

Como não precisávamos voltar ao hospital, enfiamos a noite toda. No outro dia nos encontramos no hospital de novo e eu disse a ele: “Olha, Lupicínio, tu tens que fazer uma coisa agora, um compromisso de honra teu. Tens que casar com a Cerenita, pra dar nome a esse menino”.

Me respondeu ele: “Tu é um negro sem-vergonha, quer me fazer casar! Porque tu não casou até agora?” Era uma velha briga nossa. (...) Lupi pensou

<sup>464</sup> Entrevista a Juarez Fonseca, em Zero Hora, dia 26/08/1984

e me disse: “Eu vou fazer isso mas não é por tua causa, é por causa do guri. Tu viu que guri bonito?”. Mas eu acho que ele casou pelo que eu disse a ele. A família dele faz uma versão diferente da situação, mas essa é a verdade.

Casaram.

Dia 16 de setembro de 1953, no aniversário de 39 anos de Lupi.

Nada mais justo: Johnson – ao lado de Lourdes Rodrigues - foi padrinho da criança.

- A cerimônia era na casa da noiva. Na véspera do casamento fui comemorar minha última noite de solteiro. Eu cheguei lá de manhãzinha e fui dormir até a hora do casório. Depois, quem é que diz que eu acordava? Cerenita botou a aliança no meu dedo enquanto eu dormia. Por isso casei: ela me laçou porque eu estava dormindo.<sup>465</sup>

\* \* \*

Lupicínio assim abandonava a vida de viúvo.

Viuvo?!?

Sim. Viúvo.

É que o não foi contado ainda é que ele *já* tivera um casamento: meteórico, lupicínico, em 1941. A moça, Juraci Pinheiro, tivera uma filha com ele – Clara Teresinha Rodrigues Hatsek, a “Teresa”, nascida em 29 de abril de 1939. E agora Juraci estava no leito de morte. Num penúltimo suspiro, pediu que os dois se casassem, para legalizar a situação da menina. Boa alma, sem nada a perder, ele aceita.

E, em poucos dias, passa por três estados civis: solteiro, casado e viúvo.

A criança vai ser criada pela tia Gerotildes, irmã de Lupi, até os 11 anos. Depois é enviada para um colégio interno em Gravataí, na Grande Porto Alegre - a Escola Dom Feliciano. Quando Lupi se casa com Cerenita, Teresa, já com 14 anos, vai viver com ambos e o bebê Lupinho. Lhe dará sete netos.

Tem coisa mais Lupicínio que essa história toda?!?

Tem.

\* \* \*

---

<sup>465</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 11.

Com apenas um ano de casado ele escreve *Namorados*:

Quando eu era só seu namorado, mas que vida que a gente vivia! Todo dia eu estava a seu lado, abraçado, todo dia... Nossos lábios somente se abriam pra trocarmos promessas sem fim. Era lindo se ver, era doce viver quando a vida pra nós era assim.

Mas agora que somos casados foi que tudo para nós mudou. Antes tu me chamavas de amado, hoje até desgraçado eu já sou. Eu às vezes procuro aos pouquinhos ver se chego a tirar conclusões: como foi que um casal de pombinhos transformou-se em dois gaviões?

Dois anos depois, em 1956, é a vez de *Nossa Senhora das Graças*:

Nossa Senhora das Graças eu estou desesperado: sabes que eu sou casado, tenho um filho que me adora, uma esposa que me quer.

Nossa Senhora das Graças, estou sendo castigado: fui brincar com o pecado, hoje estou apaixonado por uma outra mulher.

Virgem, por tudo que é mais sagrado, embora eu seja culpado quero a tua proteção! Virgem, dá-me a pena que quiseres, mas devolve, se puderes, à sua verdadeira dona meu perverso coração<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> E o que são as curvas melódicas dessa última parte, nunca descansando até terminar a assertiva?

## 9 A PORTO ALEGRE DOS ANOS DOURADOS

No capítulo anterior, por duas vezes, matérias de revistas nacionais falam de Lupicínio ao lado de Erico Verissimo. Não é acaso. E é interessante pensar como a ascensão nacional de Lupi deu-se no mesmo momento em que a literatura de livro feita no Rio Grande do Sul também passou a gozar de mais visibilidade no País.

Afinal, ele pertence à mesma geração que, apesar de suas diferenças etárias, coloca Porto Alegre no mapa literário brasileiro via Editora Globo: Dyonélio Machado (1895), Erico Verissimo (1905), Mario Quintana (1906) e Telmo Vergara (1909), todos mais velhos do que ele (1914), mas que tornam-se nomes conhecidos nestes mesmos, uns mais outros menos. E some-se a eles a redescoberta de Simões Lopes Neto, que morrera quando Lupicínio tinha apenas dois anos, mas seria reeditado e finalmente reconhecido somente a partir de 1949.

Acabamos de ver: Erico e Lupicínio quase certamente eram naquele momento o escritor e o compositor gaúchos mais comentados da literatura e na música brasileiras.

O mais interessante nisso é que a inscrição de ambos na corrente principal das artes de seu país acontece graças a movimentos opostos.

Erico já era um pouco conhecido graças ao sucesso de seu romance *Olhai os Lírios do Campo*. Mas só torna-se realmente popular a partir de *O Tempo e o Vento* - onde fala de um mundo "regional", conseguindo a façanha de escapar ao rótulo de "regionalista" que reteve, por exemplo, a possibilidade de nacionalização de João Simões Lopes Neto.

Já Lupicínio se estabelece justamente por *não* ser "regional". É um compositor que "nem parece" gaúcho. Ainda que, exceções que confirmam a regra, sejam dessa época suas melhores canções "regionalistas".

(Há um outro paralelo possível entre dois outros artistas impressionantes da música e da literatura gaúchas: Dyonélio Machado e Radamés Gnattali. Objetos de culto entre os admiradores de seus fazeres, mas que se mantiveram distantes do sucesso massivo. Só que aí já é outro assunto).

\* \* \*

Deixemos então que o próprio Erico nos pegue pela mão e nos leve num passeio pela Porto Alegre da classe média dos anos 1950. Um mundo onde Lupicínio acabara de ser admitido, mas que nunca entrará totalmente em sua obra:

São três horas da tarde e as calçadas, numa extensão de pelo menos cinco quadras, acham-se tomadas por uma multidão que se agita num vai e vem de formigas diligentes. O forasteiro quer saber se hoje é dia de feriado nacional. Eu respondo que não, que é um dia igual aos outros. (...) Quando as mulheres vêm às compras, os “moços bonitos”, com suas roupas bem cortadas, com seus cabelos lambidos e lambuzados de brilhantina, postam-se nas ruas, ao longo das calçadas, como numa fila de atiradores, e ali ficam vendo as bealdades<sup>467</sup>.

Podemos completar a cena com o detalhado depoimento de outro interiorano (Erico, lembremos, era de Cruz Alta<sup>468</sup>) que havia chegado à cidade em 1945, aos oito anos. Paulo José, o grande ator, nascido Lavras do Sul<sup>469</sup>:

Eu me lembro do meu primeiro encontro com Porto Alegre. A família vinha de Bagé, de carro, era noite. Eu cochilava no banco traseiro. Acordei quando entrávamos na Avenida Borges de Medeiros, ao lado da Avenida Praia de Belas, e aí eu vi imponente, monumental, (...) o Viaduto Otávio Rocha. Depois, pela vida afora, vi outros espaços monumentais impressionantes: a Piazza San Marco, em Veneza, o Arco do Triunfo, o Coliseu de Roma, o Parliament House com o Big Ben, mas nenhum deles me fez o coração disparar como aquela visão dos meus oito anos. O Viaduto Otávio Rocha foi o meu primeiro alumbramento<sup>470</sup>.

E aí, num salto – vale repetir: branco e de classe média - para os anos 1950:

Eu me lembro que a lancheria das lojas Americanas era o ponto chique da cidade. Eu me lembro que tinha até banana split. (...) Eu me lembro da Pantaleão Teles, da Cabo Rocha, American Boite, Maipú (...). Eu me lembro do conjunto Norberto Baldauf, da Orquestra Espetáculo Cassino de Sevilha, do Conjunto Farroupilha, dos Quitandinha Serenaders: “Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito ainda chora...”  
Lembro da tristeza da minha mãe quando emprestei o violão do meu irmão para um baiano que estava passando uns tempos aqui em Porto Alegre. Eu me lembro que o meu violão nunca mais voltou e que o baiano se chamava João Gilberto.  
(...)

<sup>467</sup> VERISSIMO, Erico. **Lembrança de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1954, p. 5.

<sup>468</sup> Cidade gaúcha 350km a noroeste de Porto Alegre

<sup>469</sup> Cidade gaúcha 320 km a sudoeste de Porto Alegre, perto da fronteira com o Uruguai.

<sup>470</sup> Discurso de Paulo José ao receber o título de Cidadão Porto-Alegrense, em 1999. Citado em <https://www.brasildefatores.com.br/2021/08/12/eu-me-lembro-a-declaracao-de-amor-de-paulo-jose-a-porto-alegre>

Lembro do mezanino do Cinema Cacique, que servia a última novidade em gelados, o Peach Melba. Lembro que todo o mundo detestava os filmes do Cecil B. de Mille, exceto o público.

(...)

Lembro do footing da Rua da Praia, onde a gente exibia a camisa volta-ao-mundo, de nylon, e que diziam que iria revolucionar o vestuário masculino. Lembro das calças de brim-coringa farwest.

Lembro que a deusa da minha rua era a Maria Thereza Goulart, que não era ainda Goulart. Ela morava no edifício Glória e recebia visitas misteriosas de um João, este, sim, Goulart, que era invejado por toda a garotada da Barros Cassal.

(...)

Eu me lembro de Ildo Meneghetti, o candidato invencível, e me lembro de sua quase absurda honestidade, quando declarou: “Meu maior erro foi ter derrotado Alberto Pasqualini, ele tinha um plano de governo e eu, não”.

Eu me lembro do dia 24 de agosto de 1954. A morte de Getúlio se alastrando pela cidade, incendiando a Rádio Farroupilha, empastelando o Diário de Notícias, destruindo a sede da UDN, depredando tudo que tivesse nome americano: o Consulado, as Lojas Americanas, até a American Boite...

Eu me lembro do P.F. Gastal, criador do Clube de Cinema e que me apresentou a alguns gênios da tela.

(...)

Eu me lembro do Teatro de Equipe, na General Vitorino, do Teatro de Belas Artes, na Senhor dos Passos, e da Confeitaria Atlântica, na Praça Dom Feliciano, ponto de encontro e desencontros dos artistas do Theatro São Pedro. Eu me lembro que nós, Luiz de Matos, Ivete Brandalise, Peréio, Nilda Maria, Mário de Almeida e tantos outros, trabalhávamos como diretores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, contra-regras. Eu me lembro que, às vezes, eu tinha a sensação de que éramos tantos e vocês tão poucos...

(...)

Eu me lembro que: “O pensamento parece uma coisa à toa, mas como é que a gente voa quando começa a pensar...”

Eu me lembro do Programa Maurício Sobrinho, do Clube do Guri e de uma caloura que diziam ser a nova Ângela Maria. Eu me lembro que ela morava na zona Norte e se chamava Elis Regina. Eu me lembro de uns versos:

“Elis, quando ela canta me lembra de um pássaro,  
Mas não é um pássaro cantando, Me lembra um pássaro voando”.

Eu me lembro de uns quintanares:

“Olho o mapa da cidade  
como quem examinasse  
A anatomia de um corpo  
(É nem fosse o meu corpo).

Sinto uma dor infinita  
Das ruas de Porto Alegre  
Onde jamais passarei...  
Há tanta esquina esquisita,  
Tanta nuança de paredes

Há tanta moça bonita  
 Nas rua que não andei  
 (E há uma rua encantada  
 Que nem em sonhos sonhei...)

Quando for, um dias desses,  
 Poeira ou folha levada  
 No vento da madrugada,  
 Serei um pouco do nada  
 Invisível, delicioso  
 Que faz com que o teu ar  
 Pareça mais um olhar,  
 Suave mistério amoroso,  
 Cidade do meu andar  
 (Deste já longo andar!)  
 E talvez do meu repouso...<sup>471</sup>

\* \* \*

Na Porto Alegre que assistia seu maior compositor se tornar mais e mais famoso (entre 1952 e 1959), o leite era entregue na porta de casa e os bondes eram o principal transporte público. Os bairros centrais, com suas fachadas neoclássicas, ofereciam confeitarias com mesas de mármore ao lado de dezenas de cinemas de calçada. Atrações diurnas e noturnas que alimentavam uma fantasia de aparência com as cidades “europeias” mais próximas: Buenos Aires e Montevidéu.

Em 1950 a capital gaúcha tinha 394 151 mil habitantes e preparava-se para a grande novidade do momento: a boate.

Uma das pioneiras foi o Clube da Chave, de Ovídio Chaves. Jornalista (lembra da coluna que assinava como *Sheriff?*), compositor, diretor artístico da Rádio Gaúcha nos anos 1930, irmão de Hamilton Chaves, Ovídio era uma figuraça. E, inspirado no Clube da Chave carioca, criara a versão porto-alegrense em 1953.

---

<sup>471</sup> Idem, *ibidem*.

Figura 43 - Ovídio e Hamilton Chaves



Fonte: Acervo Ricardo Chaves

A casa era frequentada por gente de todas as idades, desde que com um perfil, digamos, não-burguês. Eram poucos os “cidadãos de bem” que podiam ser encontrados lá. Já outras figurinhas eram frequentes: Lupicínio, claro. E João Gilberto – que morou em Porto Alegre dois anos antes do nascimento da Bossa Nova.

Foi uma das primeiras casas noturnas da cidade que não poderia ser confundida com um cabaré ou um bordel. E, se tinha um recorte, digamos, sociológico, também recebia gente de todas as idades, de Porto Alegre ou de fora. De veteranos como Sílvio Caldas e Manuel Bandeira a jovens como Paulo César Pereio e Paulo José – o que emprestado o violão pra João Gilberto. As pessoas iam ali para conversar, ouvir música e beber (sua própria bebida, que ficava num armário chaveado do qual cada um tinha uma... *chave*. Daí o nome).

Lourdes Rodrigues, então muito jovem, era outra que lembrava bem da diferença que essas novas casas fizeram no ambiente noturno da cidade:

A primeira casa noturna de Porto Alegre, o primeiro barzinho com música ao vivo, se chamou “Clube da Chave”. (...) Depois o Lupicínio botou o Clube dos Cozinheiros... Aí foram surgindo os barzinhos de família, porque até então o que imperava eram os famosos cabarés. Então nós, que éramos de família, não tínhamos acesso. (...) A gente tinha uma curiosidade louca, né. Mas não era permitido...<sup>472</sup>

Novidade maior, só os supermercados.

E aí, em 1956 - logo após uma tumultuada passagem de quatro prefeitos em apenas dois anos<sup>473</sup> - a população elegeu Leonel Brizola. Que em 1958 saiu da prefeitura para eleger-se o governador que lideraria a campanha da Legalidade, em apoio ao cunhado e presidente João Goulart.<sup>474</sup>

---

<sup>472</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 213.

<sup>473</sup> Ildo Meneghetti (PSD), eleito em 1952, deixa a prefeitura em 1954 para concorrer ao governo do estado. A partir daí, e até Brizola assumir, virão Ludolfo Boehl (UDN), Manoel Osório da Rosa (PL), Manuel Vargas (PTB) e Martin Aranha (UDN).

<sup>474</sup> Campanha em que Brizola teria como homem de confiança o tantas vezes já citado aqui Hamilton Chaves, que coordenaria a imprensa do movimento.

Figuras 44 e 45 - Hamilton Chaves (de paletó e gravata) coordenando para Brizole a imprensa em plena crise da Legalidade.



Fonte: Acervo Ricardo Chaves

Dia 16 de novembro de 1955 havia nascido a Feira do Livro, na badalada Praça da Alfândega: 14 barracas em torno da estátua do General Osório, à sombra dos jacarandás. Fazia sentido: os porto-alegrenses liam muito. E não só livros. Eram 14 jornais e 31 revistas, algumas de circulação nacional. E 89 bibliotecas.

Além disso, desde os anos 1930 – e até os 1960 –, a porto-alegrense Editora Globo era referência nacional, com tradutores da pesada como Mario Quintana e editores do porte do recém-citado Erico. Publicando livros de Erico e Mario, Proust, Balzac e Kafka, e também a cada vez mais prestigiada Revista do Globo. A feira surgiu da empolgação de Say Marques, diretor do *Diário de Notícias*, que voltara do Rio de Janeiro impressionado com o fato de livros serem vendidos a céu aberto na Cinelândia – como o são até hoje.

Figura 46 - Em foto do Leo Guerreiro, a estreia da Feira



Fonte: <https://wwmundovirtualblog.blogspot.com/2013/11/> . Acesso em 22/02/2022

Emissoras de rádio agora eram cinco: as veteranas Gaúcha, Farroupilha e Difusora, mais as novas e pequeninas Itáí (fundada em 1952) e Metrópole (1953).

Mas em 1957 seria inaugurada a porta-voz desse espírito já tantas vezes definido como “Os Anos Dourados”: a Rádio Guaíba – que seguiria com sua programação praticamente inalterada até sua passagem de AM pra FM, em 1980 (aí, claro, já com sabor de nostalgia).

Em sua transmissão inaugural, sábado 20 de abril, dois grandes diferenciais saltaram aos ouvintes. O primeiro é que o que se ouviu não foi um grupo tocando ao vivo num auditório ou estúdio. Mas um disco. Todas tocavam discos, claro. Mas, até então, os momentos e horários “nobres” eram “nobres” justamente porque ali se fazia música ao vivo. Em Porto Alegre, quem quebrou esse padrão foi a Guaíba. E qual o primeiro disco tocado? A então novidade Franck Pourcell. Um dos reis do que hoje se chama *easy listening*, campeão de audição na emissora até seu fim, um ícone do que os porto-alegrenses conheceriam como “A Música da Guaíba”. Uma emissora que também daria guarida aos discos das dezenas de conjuntos melódicos gaúchos dos anos 1950 e 1960. O time de programadores da rádio reunia Osmar Meletti e Fernando Veroneze, entusiastas do que se definia como a música popular mais moderna e sofisticada de então.

Leia-se: Lupicínio, nem pensar.

A música ao vivo começava a perder o protagonismo no rádio. No ano seguinte - o do nascimento da bossa nova -, em detrimento da música, a Rádio Farroupilha incrementará sua área de dramaturgia, chegando à espantosa cifra de 11 radionovelas diárias.

Já a Difusora irá estrear uma nova profissão na cidade: disk-jockey. Ou, abreviado, DJ. Um sujeito que animava e descontraía a audiência não à frente de um auditório, num palco onde uma orquestra tocava. Mas sim em uma pequena salinha, pondo discos para rodar. O programa que inaugura o conceito se chama *Falando de Discos*, vai ao ar de segunda a sexta, das 9h30 às 11h30 e é apresentado por Glênio Reis, que seguirá por meio século como referência no rádio do Rio Grande do Sul.

Figura 47 - Glênio Reis frente à discoteca da Difusora



Fonte: Acervo do Autor

Em 1959, com o governo Juscelino Kubitschek e seu Plano de Metas tentando realizar 50 anos em cinco, Porto Alegre é a primeira cidade do país a ter seu Plano Diretor. Definido por lei municipal, ele previa o aterramento de trechos da orla do Guaíba, a construção de uma

ponte que ligará a cidade à metade sul do Estado e abertura de grandes artérias radiais - as avenidas perimetrais.

E a indústria da música mudava tão rápido quanto a cidade, o país e o mundo à sua volta.

A grande novidade da década tinha sido o *long-playing*. O primeiro LP brasileiro saiu pela gravadora Sinter em 1951. No formato de 10 polegadas, com oito faixas, seguiria assim até o final da década. O Brasil era o terceiro país do mundo a estreiar a novidade – antes mesmo do Reino Unido, logo depois da França. A invenção, que começou a revolucionar o mercado estadunidense a partir de 1948, aumentava em quatro vezes a capacidade de armanezar música num mesmo objeto. Sua ideia original era poder registrar na íntegra peças de música erudita que não cabiam nos 78rpm. Mas o mercado da música popular acabou sendo o mais beneficiado com o aumento geral de vendas de discos.

A tecnologia do microsulco promovera o milagre. Ela tinha sido criada em 1944, nos Estados Unidos, pela equipe do engenheiro Peter Goldmark, da gravadora CBS. Era a primeira revolução na música gravada desde a passagem do sistema mecânico para o elétrico, 20 anos antes. Além da melhora da qualidade do som e da maior capacidade de “armazenamento de informação” (como se diria hoje), os novos discos quebravam muito menos e eram tocados por agulhas que duravam muitíssimo mais.

Figura 48 - A mesma quantidade de música na pilha da esquerda, de 78rpms, e da direita, de LPs de 10'.



O LP dos gaúchos do Conjunto Farroupilha foi o quinto a sair no país, no ano de 1953. O formato de 10 polegadas e oito faixas durará até artistas como João Gilberto inaugurarem, em 1958, o 12 polegadas, agora com seis músicas de cada lado (claro que quando se fala em “músicas” entenda-se a canção popular de três minutos, padrão do produto discográfico desde os anos 1910).

Figura 49 - O lendário LP de 10' estreia do Conjunto Farroupilha



Fonte: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/gaucho>. Acesso em 22/02/2022

Como todo objeto de vanguarda, o LP não tornou imediatamente obsoleto seus antecessores: até o final dos anos 1960, 57% das vendas seguiriam sendo de compactos, bem mais baratos. Os compactos simples, com duas músicas - em 33, 45 ou 78 rpm. Ou os duplos, com quatro faixas (somente em 33' e 45'). Vários 78 rpm também passaram a ser reunidos num mesmo álbum, como se fosse um álbum de retratos. Daí vem o nome – álbum – que se usa até hoje. Principalmente hoje, aliás, quando cada vez menos se vendem “discos”. *Roteiro de um Boêmio*, estreia fonográfica do Lupicínio intérprete foi lançado originalmente assim: num álbum com vários 78rpm.

Enquanto isso, correndo por fora, vinha o conceito de alta fidelidade (*high fidelity* ou *Hi-Fi*). As eletrolas – elétricas, como o próprio nome diz - haviam substituído os gramofones e, desde o final dos anos 1940, em vez da imprecisa cera, a música passou a ser gravada diretamente em fita magnética. Tudo isso somado, se podia escutar pela primeira vez sutilezas tímbricas que até então passavam batidas nas gravações.

Paralela a essa sofisticação técnica, o “astral” da música popular brasileira de mercado foi caindo a níveis subaquáticos. Para fazer sucesso fora do carnaval, uma canção tinha de ter, antes de qualquer outra coisa, dor. Sofrimento. Desgraça.

Não por acaso, seria o tempo áureo de Lupicínio.

Também não por acaso, conforme os anos 1950 foram avançando, parte da juventude passou a procurar uma saída sonora mais ensolarada em discos de música estadunidense, italiana ou francesa. Foi a primeira vez que se criou um mercado à parte, a tal “juventude”.

Que, já no final da década, seria novamente subdividida entre quem via a salvação de suas pobres almas em busca de luz ou no nascente rock ou na nascente bossa nova.

Mas corremos muito no tempo. Vamos voltar a 1952.

Figura 50 - Porto Alegre, comezinho dos anos 1960, altos do morro das TVs. Lupicínio combina com isso?



Fonte: <https://cangarubim.blogspot.com/2011/11/porto-alegre-anos-60.html>. Acesso em 22/02/2022

## 10 LUPI V: A BOLA DA VEZ (1952-1959)

Lupicínio entra janeiro de 1952 escolhido pelos leitores da *Revista do Rádio* o sétimo melhor compositor de 1951<sup>475</sup>.

A maré andava tão boa que, apesar de sempre desacreditado por seus amigos com relação a seus dotes vocais, havia surpreendido a todos sendo contratado como... cantor! Da última vez que isso havia acontecido estávamos em 1935, na inauguração da Rádio Farroupilha. Agora, dezesseis anos depois, a mesma emissora o coloca no ar num programa que lhe renderá muitos frutos: o *Roteiro de um Boêmio*.

O Diário de Notícias de 14 de setembro de 1951 é quem primeiro dá a notícia, sob a manchete *Os Maiores Sambas do Brasil Nascerão na Rádio Farroupilha*. Subtítulo: *Lupicínio Rodrigues exclusivo na “Mais Poderosa”*.

Lupicínio Rodrigues (...), desde o dia 12, é artista exclusivo da PRH-2. (...) Porque, hoje em dia, música de Lupicínio Rodrigues é fortuna de um cantor, é chave a abrir a porta do sucesso: Um samba de Lupicínio e... “abre-te, Sésamo”.

Doravante, semanalmente, Lupicínio Rodrigues estará ao microfone da Rádio Farroupilha apresentando obras inéditas e evocando sucessos de sua longa carreira no terreno da música popular nacional. Aguardem os ouvintes da PRH-2 o “debut” de Lupicínio, em programa especial, domingo próximo, às 21 horas, com um escrito especial de Dinarte Armando, profundo conhecedor da produção do inspirado autor rio-grandense<sup>476</sup>.

*Roteiro de um Boêmio* iria ao ar todo domingo, das 20h35 às 21h<sup>477</sup>. Com roteiro de Dinarte, a cada edição Lupi e seus camaradinhos cantarão tanto sambas inéditos quanto os seus maiores sucessos. Como detalhe importante, Lupi também contava as histórias envolvendo a criação de cada canção.

Na seção de cartas da revista *Carioca* de 3 de maio de 1952<sup>478</sup>, falando de Lupi o leitor Juarez Ferreira Lima, do Rio, comenta:

...ter estado agora em Porto Alegre e assistido a vários de seus programas (cujo título é “O Roteiro de um Boêmio”), e de ter ainda tomado as

<sup>475</sup> *Revista do Rádio*, ano 1952, edição 124, p. 27.

<sup>476</sup> *Diário de Notícias*, 14.09.1951, p. 8.

<sup>477</sup> Depois passaria para as terças, 21h.

<sup>478</sup> Certamente a carta havia sido enviada bem antes, já que em março, como veremos, ele já estava em São Paulo.

informações cabíveis sobre este gênio da música popular brasileira, figura de alto relevo, e que vive mais ou menos obscura nos meios radiofônicos.”<sup>479</sup>

Em seguida recomenda que alguma rádio carioca o contrate para levar o programa para o Rio. O que, segundo a revista *A Scena Muda*, foi tentado:

Quiseram trazer o velho<sup>480</sup> Lupiscínio (sic) Rodrigues para uma temporada no rádio carioca, a fim de tomar parte em alguns programas, a exemplo dos que estão sendo levados ao ar pela Rádio Farroupilha de Porto Alegre. Ele, porém, impôs algumas condições que não foram aceitas. Resultado: tão cedo o ouvinte carioca não escutará o Lupe cantando seus gostosos sambas”.<sup>481</sup>

Não rolou no Rio.

Mas rolou em São Paulo.

Em março de 1952<sup>482</sup>, bem no meio do seu contrato de exclusividade assinado por um ano com a Farroupilha, ele aceita uma proposta irrecusável. Outro contrato, também de exclusividade, só que com a Rádio Record de São Paulo. Para cumpri-lo, teria de passar uma temporada na capital paulista, apresentando um programa nos mesmos moldes do que estava fazendo em Porto Alegre. Claro que topou – como conseguiu a dispensa da Farroupilha, jamais saberemos.

Produzido por Eduardo Moreira, a versão paulista de *Roteiro de um Boêmio* teria Lupi como único cantor, mas com direito a um acompanhamento de luxo: o trio do pianista italiano Enrico Simonetti<sup>483</sup>. Não só era a primeira vez que ele cantava acompanhado por um pianista, como esse pianista tinha a seu lado um violinista e um contrabaixista. Nada dos esperados violão, pandeiro ou flauta. Como se não bastasse, todos eram estrangeiros.

Lupi, ao invés de estranhar, estava encantado.

O *Diário da Noite* carioca foi o registrar o feito, sob a manchete *Lupicínio agora é cantor*. E ressaltando a qualidade do seu acompanhamento:

Os programas de Lupicínio vem contando com um dos mais interessantes conjuntos musicais formado por um piano, um contra-baixo e um violino. O que vem causando surpresa é o fato de serem esses instrumentos executados por músicos estrangeiros e muito embora a afirmativa que existe nos meios

<sup>479</sup> *Carioca*, 03/05/1952, p. 73

<sup>480</sup> O “velho” tinha então 38 anos.

<sup>481</sup> *A Scena Muda*, 05/09/1952, p.26.

<sup>482</sup> O anúncio da estreia da temporada está na capa do *Diário da Noite* paulista, 25/03/1952.

<sup>483</sup> Nascido em Roma, Simonetti viveu em São Paulo de 1952 a 1961, sempre com crescente sucesso, principalmente em programas de televisão.

populares de que os estrangeiros tocam o samba “quadrado”, Lupicínio vem gostando dos seus acompanhadores e da maneira com que eles o acompanham.<sup>484</sup>

A proposta da Rádio Record tinha vindo muito a calhar. Afinal, pouco antes, ele havia sido sondado para apresentações na prestigiada boate paulista Oasis:

(o dono de editora musical) Emílio Vitale me viu cantar em um bar de Porto Alegre. Ficou impressionado com o fato de as mulheres chorarem muito no meu show. Falou com o Paulo, dono da boate Oásis, e esse me convidou para uma temporada de dez dias.<sup>485</sup>

Já antes da estreia na rádio e na boate, ele já estava “causando” na noite paulista. Muitos – incluindo ele - contariam de seu encontro casual num bar com o prestigiadíssimo ator Procópio Ferreira. Ao que parece, Procópio teria declamado algumas letras de Lupi e, em seguida, contado que queria montar um recital com elas<sup>486</sup>.

Depois de iniciada a temporada na Oásis, a estória ganha uma nova versão, onde Procópio teria ido assisti e, depois, emocionado, pedido as letras para um recital<sup>487</sup>. A verdade está em algum lugar no meio das duas histórias.

Enfim, estreou. E dia 15 de abril de 1952 a *Revista do Rádio* anunciava, na sua coluna *No Rádio Paulistano é Assim*:

Lupicínio Rodrigues, intérprete de músicas populares, está alcançando êxito na sua temporada ao microfone da Rádio Record de São Paulo. Lupicínio aproveitou para tratar de uns negócios no planalto<sup>488</sup> e fez umas apresentações como cantor. Diz que agora não quer outra vida.<sup>489</sup>

A combinação do sucesso simultâneo do cantor Lupicínio no rádio e na boate fez com que a gravadora paulista Star – mais tarde incorporada à Copacabana – o chamasse para gravar um álbum com quatro discos de 78 rpm, num total de oito músicas. Batizado com o mesmo nome do programa, foi lançado já em julho.

Seria sua estreia cantando em disco.

Repleta de mal equilibradas doses de admiração e escárnio.

<sup>484</sup> *Diário da Noite*, ano 1952, edição 5330, p. 6.

<sup>485</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor.

<sup>486</sup> *Folha da Tarde*, 18/03/1952, p. 11.

<sup>487</sup> *Diário da Noite*, 28/03/1952, p. 12.

<sup>488</sup> O planalto paulista: São Paulo.

<sup>489</sup> *Revista do Rádio*, ano 1952, Ed. 136, p.31

Figura 51 - O álbum de 78rpms



Ali, acompanhado pelo trio de Simonetti, aparecia quem, para muitos, seria para sempre o melhor intérprete de sua já então bastante gravada obra: ele. Um *cool* e sutil herdeiro de Mário Reis. Ou, se o amigo preferir – tenho lá minhas ressalvas<sup>490</sup> –, um bossa-novista *avant la lettre*.

Eu até tinha o apelido de Mário Reis uma época. Porque eu era o garoto da zona que cantava baixinho. E, modéstia à parte, quem criou (...) esse sistema de cantar, de gravar (...) que hoje essa garotada tudo bossa nova canta - o primeiro que cantou esse estilo e que fazia programa nesse estilo em rádio e que gravava - era eu.

(...)

Eu copiava quando era garoto o Mário Reis. (...) Depois o Mário Reis desapareceu, com aquele jeitinho de cantar, e aí eu fiquei cantando daquele jeitinho do Mário Reis. Porque ninguém imaginava que um camarada sem voz pudesse cantar. (...) E eu fui contratado pra uma rádio, na finalidade de dizer as músicas. Então aí depois eu fui pra São Paulo pra fazer um programa, (...) uma temporada na Boite Oásis, que foi um dos maiores sucessos da minha vida...<sup>491</sup>

<sup>490</sup> GONZALES: “Musicalmente, sem medo de errar, poderíamos dizer que em termos de MPB, Lupicínio foi o precursor da Bossa-Nova. E isso, porque basta ouvir e conferir: toda a sua divisão é bossa-novista. Sua música não possui arroubos, embora certos patetismos que se observam em *Vingança, Minha ignorância e Ponta de Lança*”. GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 64.

<sup>491</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor.

Para a maior parte de seus colegas de boemia, era ridículo ele levar sua própria voz ao disco. Logo agora, que vinha sendo gravado por cantoras e cantores espetaculares, de vozeirões impecáveis, como Francisco Alves, Linda Batista ou Orlando Silva! Pra quê?!

Aos ouvidos de hoje, o maior senão do álbum é o fato de que tanto Simonetti quanto Paulo Mezzaroma, o violinista, não param quietos e muitas vezes disputam o protagonismo com a voz<sup>492</sup>. Mas só o tom malandro, lânguido e com uma ponta de ironia com que Lupicínio canta *Eu e o Meu Coração*<sup>493</sup> ou *Nunca* valem o disco.

E há ainda *As Aparências Enganam*<sup>494</sup>, *Eu Não Sou de Reclamar*<sup>495</sup>, *Eu é Que Não Presto*, *Sombras*, *Vingança* e *Felicidade* (com percussão de baião, letra e melodias diferentes na segunda parte, além de dois contracantos - um com a mesma ideia da gravação dos Quitandinha Serenaders, outro com a melodia de *O Luar do Sertão*, a mesma ideia que Caetano Veloso aproveitará no rearranjo que fará 20 anos depois).

\* \* \*

Mas ainda não falamos da temporada na Oasis.

Bem situada na Praça da República, centro de São Paulo, inaugurada em 1949, ela foi, no dizer de Zuza Homem de Mello<sup>496</sup>, *a primeira casa sofisticada da noite paulista*. (...) *A mais prestigiosa boate de seu tempo*.

E a temporada de Lupi foi um marco. Era para ser 10 dias. Foram *meses* de casa cheia<sup>497</sup>. Isto, num palco acostumado a receber Sílvio Caldas, Francisco Alves e Dorival

<sup>492</sup> O trio se completa com um quase inaudível contrabaixo, tocado por Paulo Pessoa.

<sup>493</sup> *Quan-doo co-ra-ção tem a ma-ni-a de man-dar na gen...te* (papo de músico, mas como é nota de rodapé, desta vez não vou explicar: só esses dois primeiros dois compassos alternando saltos ascendentes de sexta maior e menor já valeriam pela música toda).

<sup>494</sup> Cheia de erros de prosódia/acento melódico. Mas afinal, a letra fala de erro após erro: *Vejam como as aparências enganam, como diferem a vida dos casais: não são aqueles que – mesmo! - se amam que às vezes moram em lugares iguais. Há uns que casam porque se querem. Outros, somente por um prazer - sem se lembrarem que, por mais que quiserem, nunca mais hão de deixar de sofrer. Com seu criado que está presente também se passa uma história assim: ela casou-se com outro vivente e eu tenho outra mulher para mim. Só uma coisa eu sempre reclamo, e até hoje não me conformei: que quem casou com a pessoa que eu amo beije na boca que tanto eu beije*.

<sup>495</sup> Outra que tem uma melodia que poderia perfeitamente ter sido escrita dez anos depois, por algum bossanovista.

<sup>496</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p 390-391.

<sup>497</sup> Segundo Augusto de Campos, “mais do que qualquer cartaz internacional”. CAMPOS, Augusto de. **Balanco da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Ed.), p. 227.

Caymmi. No show, acompanhado pela orquestra da casa, reencontrou o amigo Caco Velho no contrabaixo (o mesmo que, você lembra, gravara sete anos antes *Que Baixo!*).

A boite Oasis tinha contratado todos os grandes artistas brasileiros. Tinha contratado Silvio Caldas, Francisco Alves, Caymmi e estrangeiros. Então não tinham mais quem botar.

(...)

Cheguei em SP assustado, nunca tinha encarado assim uma parada dura. O primeiro dia que eu fui cantar tinha umas cinco mesas na boate. Aí eu entrei com aquela vozinha pequenininha e comecei a cantar, aquela coisa toda... com todo um acompanhamento bom, só eu e ele no piano. Quando terminou o show eu disse: “vão me mandar embora”. O Paulo<sup>498</sup> me chamou e disse: “olha, rapaz, tu fizeste uma coisa aqui que nunca nenhum artista nunca fez. A boate tá toda comprada pra amanhã. O conde Matarazzo, a fulana de tal tavam assistindo, aí compraram toda a lotação da boate, pra família escutar amanhã”.

Fiquei três meses. Quem ficou mais tempo na boate em São Paulo fui eu! E daí pegou esse negócio de dizer, em vez de gritar. De dizer, de dizer a música, né? Hoje todo mundo é criador.<sup>499</sup>

Tudo foi tão surpreendente que até o final da vida Lupicínio considerou este o maior momento de sua carreira. Foi ali que finalmente ficou claro – ao menos para ele - que o compositor era também cantor. Quem está acompanhando este texto lembra que ele começara sua vida musical justamente como *crooner*. Mas os padrões, nos anos 1950, estavam dividindo-se: para muita gente, era estranho alguém como ele cantando. Mas para um grupo crescente de ouvintes, Lupi soava alinhado à novidade dos intérpretes íntimos, da geração “voz de travesseiro”, capitaneada por Dick Farney e Lucio Alves. A geração que floresce nessa novidade chamada boate. A geração da fossa.

Zuza Homem de Mello contextualiza isso tudo e explica seu sucesso melhor que ninguém:

(Lupicínio) virou xodó da alta sociedade paulistana, tornando-se uma espécie de porta-voz das mazelas escondidas na vida íntima de casais e namorados que se envergonhavam de declarar seus revezes na relação amorosa.

Ao cantar suas músicas nessa histórica temporada, Lupicínio dividia o palco com a cumplicidade de uma parte considerável da plateia masculina. E da feminina também. (...) Para os que se julgavam corneados era mais que um alívio; para os amantes furtivos, um abono; para os namorados, um espelho; para os casados com noivas de véu e grinalda, uma lição de vida. Não sobrava

---

<sup>498</sup> Dono da Oasis.

<sup>499</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor. Dois ou três meses? Há controvérsias.

ninguém na plateia que não aplaudisse entusiasticamente os sambas-canção de Lupicínio Rodrigues. A cornitude foi consagrada<sup>500</sup>.

Dia primeiro de agosto ele voltaria para nova temporada, com direito a anúncio na capa do *Diário da Noite*. E não seria à toa que, no ano seguinte, quando o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo fez uma pesquisa sobre quais os compositores favoritos do paulista, Lupicínio ficou em honroso sétimo lugar – na frente de, por exemplo, Herivelto Martins, Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi<sup>501</sup>.

(Ele ainda voltaria à Oasis, mas só para canjas, nas muitas vezes que viajou a São Paulo - como o fez entre fevereiro e abril de 1956, para duas temporadas no *Captain's Bar* do Hotel Comodoro, com um show na boite *Meninão* no meio. Na *Meninão* dividia o palco com ninguém menos que Aracy de Almeida, Jorge Veiga e Dorival Caymmi, num espetáculo que se chamava – com justiça – *Show Milionário*.

Entre janeiro e fevereiro de 1959 voltará mais uma vez à cidade, agora para uma temporada na *Chicote*, dividindo a noite com o humorista Chocolate).

Mas voltando a 1952, entre as duas temporadas na Oasis, ele retomou seu programa na Farroupilha. E agora tinha com uma juvenzinha de 14 anos cantando com ele. Seu nome: Lourdes Rodrigues<sup>502</sup>, que comemorava assim seu primeiro contrato radiofônico.

Ela aparecera para o público no programa infantil *Colégio Musical*. Aí, neste mesmo 1952, ganhou o concurso *A Mais Bela Voz Estudantil do Rio Grande do Sul*<sup>503</sup>. E quem era o presidente da comissão julgadora? O mesmo Lupicínio que lhe consegue o contrato com a rádio. Praticamente uma criança, seria a única voz feminina do programa, que então estava no auge do seu sucesso. Resultado: *ela* e Lupi se tornaram os maiores salários entre os cantores contratados da emissora.

Lupicínio era o mais bem pago dos cantores e eu a mais bem paga das cantoras. Sempre foi, durante todo o tempo. (...) O Lupicínio não admitiu outra voz. O programa dele era o programa de maior audiência no rádio do Rio Grande do Sul. (...) Tinha sempre o auditório lotado. Pessoas vinham do

---

<sup>500</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p 392-393.

<sup>501</sup> Pela ordem, os primeiros: Ary Barroso, Noel Rosa, Zequinha de Abreu, Francisco Alves (?!), David Nasser e o mexicano Agustín Lara.

<sup>502</sup> Antonia Lourdes Bretas Rodrigues (Santa Maria, 04/01/1938 – Porto Alegre, 22/10/2014)

<sup>503</sup> Como prêmio a mais, foi parar no mais importante e assustador programa de calouros do Brasil: o de Ary Barroso, naquele momento apresentado na TV Tupi do Rio.

interior pra curtir o artista. Era tão bom! Vinham nos ver e a gente saía do cordão de isolamento na frente da radio... Eles aplaudiam. Tão bom! Naquele tempo o Lupicínio cobrava três milhões, que se dizia, da radio. E, eu entrei ganhando um milhão. (...) Quando terminou o contrato, ele foi renovar e eu passei a ganhar os três milhões, e ele seis<sup>504</sup>.

Lourdes, no ano seguinte, seria madrinha de Lupinho, o filho de Lupi.

\* \* \*

A consagração nacional reflete em casa. Entre julho e agosto a Revista do Globo publicou uma série de três matérias escritas por Hamilton Chaves, fartamente ilustradas, intituladas *Poeta Sem Retoque*. Só a primeira tem nada menos do que sete páginas:

Foi o samba “Vingança” (sem dúvida seu maior sucesso) o fator que obrigou Lupe a fazer esta temporada em São Paulo. Essa composição significou para a carreira do compositor a consagração definitiva.

(...)

Do lançamento dessa composição até hoje Lupicínio tornou-se figura de comentários elogiosos em todo o Brasil. Os cantores, agora, disputam a gravação de suas músicas, principalmente das inéditas. De março até esta data, foram gravadas nada menos do que dezenove delas. O próprio Lupicínio foi chamado pela fábrica de discos “STAR” para interpretar êle mesmo 8 composições que formam um álbum. Quando esta edição estiver circulando deverá estar à venda<sup>505</sup>.

(...)

O maior compositor popular do Brasil, o legítimo sucessor de Noel Rosa, é possuidor de um dom que Deus lhe deu e parece inexplicável. Dotado de pouca instrução faz imagens que os literatos admiram com surpresa. Sem saber uma única nota de música faz Música em que a Harmonia<sup>506</sup> encanta os entendidos. Enfim, o que nos resta é reproduzir aqui, como fêcho de conversa, a opinião de Gilberto Freire sobre o compositor gaúcho:

“... dos poetas do Rio Grande do Sul, prefiro Lupicínio Rodrigues.<sup>507</sup>”

Mas nem todo mundo pensava assim. O disco, o programa de rádio e o surgimento do Lupicínio intérprete estavam longe ser uma unanimidade como era o compositor.

---

<sup>504</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 207.

<sup>505</sup> *Revista do Globo*, 09.08.1952, p. 63

<sup>506</sup> Mais um que se impressiona com a capacidade de Lupi “fazer” a harmonia de suas canções só pelo desenho das melodias.

<sup>507</sup> *Revista do Globo*, 09/08/1952, p. 79

Está lá na *Revista do Rádio*, em setembro de 1952, na coluna sobre o Rio Grande do Sul, assinada por Túlio Amaral:

Ouvimos Lupiscínio (sic) Rodrigues cantar em “Roteiro de um Boêmio”. É lastimável que um compositor, cuja fama atravessou o continente se exponha assim, ao ridículo, cantando pior do que um calouro. Que êle tenha cartaz, é verdade. Que suas músicas fazem sucesso merecido, também sabemos disso. Mas, aproveitar-se dessa fama, e dêsse cartaz para exhibir-se como cantor, isso não!<sup>508</sup>

O mesmo Túlio, um mês depois:

Sobre nossa apreciação, no nº 147 desta Revista, recebemos dos amigos de Lupiscínio (sic) Rodrigues, cartas e telefonemas, criticando nosso modo de pensar e elogiando as qualidades do compositor patricio. Mas, convenhamos, “esses amigos” são amigos falsos e “ursos”... do contrário, não alimentariam a vaidade do compositor, fazendo-lhe crer seja “bom cantor”. Admiramos Lupiscínio Rodrigues, como autor de músicas bonitas, e nos sentimos orgulhosos de ver seu nome aureolado. Mas lastimamos o Lupiscínio cantor.<sup>509</sup>

Certamente um dos amigos deve ter sido Hamilton Chaves. No fundo, no fundo, o único da turma que *realmente* gostava da “nova” faceta de Lupi. E o incentivava: “Tu não é cantor, rapaz. Põe na tua cabeça! Tu é *intérprete*, tu está além da época. Neste país subdesenvolvido, cantor é quem tem voz operística”<sup>510</sup>.

Figura 52 - Hamilton Chaves. Jornalista, compositor. Sábio



Fonte: Acervo Ricardo Chaves

<sup>508</sup> *Revista do Rádio*, 01/07/1952, p. 10

<sup>509</sup> *Revista do Rádio*, 19/08/1952, p. 10.

<sup>510</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 28.

Até o fim da vida, cantando cada vez melhor, Lupi jogou na ambiguidade: certamente sabia que cantava bem, orgulhava-se de ser um precursor como Mário Reis ou João Gilberto, mas quando dava entrevistas e declarações jogava na retranca da falsa modéstia. Como o fez aqui, pouco antes de morrer, em 1972:

A forma mais prática que eu achei de ensinar as minhas músicas aos cantores é eu gravando. Tanto que no meu disco traz as letras e uma explicação dizendo aos cantores que eu não sou cantor, eu estou mostrando a minha música como eu faço e oferecendo aos cantores. Não tenho voz pra cantar, e quero que eles cantem as minhas músicas certas, porque muitos aprendem as músicas assim, na rua, que um companheiro que me ouviu cantar canta, ensina as letras erradas, as músicas erradas. E pelo disco cantado por mim fica mais fácil de aprender<sup>511</sup>.

\* \* \*

Nesse momento, a lógica o levaria a ir morar no Rio de Janeiro. Afinal, era o que haviam feito *todos* os compositores de renome nacional naquele momento - fossem mineiros como Ataulfo Alves e Ary Barroso ou baianos como Dorival Caymmi e Assis Valente. Mas ele manda a lógica às favas e consegue ser o único compositor brasileiro, em décadas, a ter efetivo renome nacional sem morar na capital federal.

A montanha passaria a ir a Maomé.

Nesses meados de anos 1950 são tantos cantores e compositores procurando Lupi atrás de músicas ou parcerias que Porto Alegre chega a ser chamada (no Rio de Janeiro!) de “A Capital do Samba-Canção”. Além dos veteranos Orlando Silva<sup>512</sup>, Francisco Alves<sup>513</sup>,

---

<sup>511</sup> Entrevista com Jamelão para a Rádio Guaíba em 1972. Acervo Marcello Campos.

<sup>512</sup> A sinuosa melodia de *Fuga*, em grande registro: Odeon - 14.451, gravada em abril e lançada em maio de 1959: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/140826/fuga>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>513</sup> *Pra São João Decidir*, Odeon 13274-B, gravada em abril e lançada em junho de 1952, três meses antes do acidente de carro que o matou: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69111/pra-sao-joao-decidir>. Acesso em 25/02/2022. Creditada como uma parceria de ambos, é a única das seis canções de Lupi gravadas por Chico que ele assina junto. Mas numa entrevista para o jornal *Diário Carioca* citada por Marcello Campos, Chico conta que sempre dava uma mexida nas letras das canções de Lupi antes de gravá-las. Principalmente para ajustes de concordância e gramática (que, como se sabe, na maiorias das vezes eram erros propositalis do compositor). CAMPOS, Marcello. **Almanaque do Lupi: vida, obra e curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho**. Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014, p. 80.

Vicente Celestino<sup>514</sup> e o conterrâneo Dante Santoro<sup>515</sup>, toda a nova geração surgida e/ou popularizada nos anos 1950 gravaria Lupicínio: de Luiz Gonzaga<sup>516</sup> a Lúcio Alves<sup>517</sup>. Passando por Nelson Gonçalves<sup>518</sup>, João Dias<sup>519</sup>, Roberto Silva<sup>520</sup>, Jorge Goulart,<sup>521</sup> Gilberto

---

<sup>514</sup> *Vingança*, 1958, na versão mais hiperbólica jamais imaginável. E é de se pensar como que Celestino não gravou muito mais Lupicínio: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/142385/vinganca>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>515</sup> A marcha *Quando Eu For Bem Velhinho*, em versão instrumental, em ritmo de baião, em 1953. Odeon - 13.409-A, lançada em março de 1953: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69649/quando-eu-for-bem-velhinho>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>516</sup> *Juca* - RCA Victor 80-0895-B, gravada em 01/04 e lançada em junho de 1952:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/74048/juca>. E *Jardim da Saudade* - RCA Victor 80-0963, gravada em maio e lançada em setembro de 1952:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77423/jardim-da-saudade>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>517</sup> *Os Beijos Dela*, Continental 16.821-B, com arranjo de Radamés Gnattali sob pseudônimo Vero e Sua Orquestra, lançado em outubro de 1953: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/87111/os-beijos-dela>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>518</sup> *Nossa Senhora das Graças*, RCA Victor 801642-A, gravada em 02/56, lançada em 08/1956:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/99627/nossa-senhora-das-gracas>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>519</sup> A polêmica *Divórcio*, composta em 1950, gravada em janeiro e lançada em agosto de 1952 pelo genérico de Francisco Alves, João Dias. (Odeon 13.306-A): *Se a humanidade deixasse eu desta mulher me vingar, talvez meu nome parasse de tanto, tanto rolar. Se a sociedade escutasse o que diz meu coração, talvez se penalizasse, também me desse razão. Se pelo menos deixasse eu novamente casar pra que feliz eu voltasse a viver no meu lugar... mas tudo, tudo me ajuda a imitar a Jesus, que por um erro de Judas morreu pregado na cruz.* <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/69979/divorcio>.

*Meu Figurino*, gravada em novembro de 1952 e lançada em janeiro para o Carnaval de 1953 (Odeon 13.383-B): <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/70610/meu-figurino>. E *Rainha do Show*, com letra (de uma canastrice ímpar) de David Nasser, lançada em setembro de 1955 (Copacabana, 5436-B): *Sobe o pano e apareces. Teu corpo lindo ofereces à plateia a te saudar. Os homens, loucos, vibrando parecem lobos uivando, famintos pra 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 plateia tudo tu ofereces no show do teu corpo nú. Mas, nesta 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.* <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/131865/rainha-do-show>.

Acessos em 25/02/2022.

<sup>520</sup> *Ex-Filha de Maria*, Star 361-A, lançada em agosto de 1952. Canção que havia sido censurada em 1948, porque começava com os versos da canção católica *Queremos Deus*. Roberto a gravou com a *Ave Maria* de Schubert no lugar do início original: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94181/ex-filha-de-maria>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>521</sup> *Minha Ignorância*, Continental 16.943-A, lançada no suplemento de maio. Jorge Goulart acompanhado de Alexandre Gnattali e sua Orquestra: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/82356/minha-ignorancia>. Acesso em 25/02/2022.

Milfont<sup>522</sup>, Léo Romano<sup>523</sup>, Carmélia Alves<sup>524</sup>, Marlene<sup>525</sup>, Francisco Carlos<sup>526</sup>, Carlos Galhardo<sup>527</sup>, Linda<sup>528</sup> e Dirce Batista<sup>529</sup>, Isaurinha Garcia<sup>530</sup>, Elza Soares<sup>531</sup>, Nora Ney<sup>532</sup>, Dalva de Oliveira<sup>533</sup> e Ângela Maria<sup>534</sup> (estas três últimas com arranjos e acompanhamento do então novato e já sofisticado Antonio Carlos Jobim e sua Orquestra).

<sup>522</sup> *As Aparências Enganam*, RCA Victor 80-0935-B, gravada em maio e lançada em junho de 1952: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/78803/as-aparencias-enganam> ; *Castigo* (Lupicínio / Alcides Gonçalves), RCA Victor 80-1107-B, gravada em fevereiro e lançada em abril de 1953: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/97023/castigo>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>523</sup> A marchinha *Os Óculos do Vovô*, Sinter - 00-00200-B, lançado em janeiro de 1953: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/112866/os-olculos-do-vovo>. E o samba-canção *Namorados*, RCA Victor 80-1391-B, gravado em setembro e lançado em dezembro de 1954: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/91733/namorados>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>524</sup> *Cevando o Amargo* (Lupicínio / Piratini), Copacabana 5574-A, 1956: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/132739/cevando-o-amargo>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>525</sup> *Se é Verdade*, Continental - 16991-B, gravada em 02.07.1954 e lançada no suplemento de setembro. Arranjo e acompanhamento de Radamés Gnattali, sob o pseudônimo de Vero e Sua Orquestra, ressaltando a extraordinária riqueza melódica desse raro samba-choro na obra de Lupicínio: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/78283/se-e-verdade>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>526</sup> *Eu e o Meu Coração*, RCA Victor 80-0670-A, gravada em 05/50 e lançada em 07/1950: <https://www.youtube.com/watch?v=27TibwFyJm8> ; *Não Sou de Reclamar*, RCA Victor 80-0939-A, gravada em maio e lançada em setembro de 1952: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/79108/rca-victor-80-0939> ; *Conto das Lágrimas*, RCA Victor 80-2049-B, gravada em janeiro de 1958, mas lançada só em abril de 1959: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/141918/conto-das-lagrimas> . Acessos em 25/02/2022.

<sup>527</sup> *Minha História* (Lupicínio / Rubens Santos), RCA Victor 80-1276-B, gravada em julho e lançada em setembro de 1954: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/96535/minha-historia>. *Contando os Dias*, 1963 RCA Victor 80-2538-B: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/149935/contando-os-dias>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>528</sup> *Calúnia* - <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/144478/calunia> - e *Conselho* - <https://www.youtube.com/watch?v=gYnsspV4v70> - (ambas Lupicínio / Rubens Santos), RCA Victor, 80-2002-A e B, gravadas em agosto e lançadas em novembro de 1958. Logo em seguida incluídas no LP *Linda Batista* - BBL-1012. Acessos em 25/02/2022.

<sup>529</sup> *Coisas Minhas*, RCA Victor 80-1990-B, gravada em maio e lançada em outubro de 1958: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/101282/coisas-minhas>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>530</sup> *Eu Não Sou Louco* (Lupicínio / Evaldo Ruy), RCA Victor 80-0625-B, gravada em novembro de 1949 e lançada em janeiro de 1950: *Eles me chamam de louco porque eu bebo, senhor. Depois que eu bebo, eu saio na rua gritando por meu amor. Louco, não senhor! É que um coração magoado não fala baixo nem bebe pouco*: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/73494/eu-nao-sou-louco>; *Recado Eu Não Aceito*, RCA Victor 80-1144-B, gravada em abril e lançada em julho de 1953: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/90228/recado-nao-aceito>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>531</sup> *Se Acaso Você Chegasse*, 1959, Odeon 14.571-A: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/138331/se-acaso-voce-chegasse>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>532</sup> *Aves Daninhas*, Continental 16.942-A, acompanhada por Alexandre Gnattali e orquestra, lançada em abril de 1954: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/87493/aves-daninhas> ; *Dois Tristonhos*, Continental 17.154-B, gravado em 14/06/1955 e lançado no suplemento de agosto/setembro de 1955, arranjo e piano de Antonio Carlos Jobim, e com esse grande achado: *vê, somos dois apaixonados, dois cigarros apagados, dizimados da ilusão*: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/103933/dois-tristonhos>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>533</sup> *Há um Deus*, Odeon 14.259-A, gravada em maio e lançada e outubro de 1957, arranjo e piano de Antonio Carlos Jobim: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/141538/ha-um-deus>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>534</sup> *Amigo Ciume* (Lupicínio / Onofre Pontes), Copacabana 5739-B, lançada em 1957 - <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/134274/amigo-ciume> - e a marcha *Dominó* (Lupicínio / David

Em outubro de 1953 é novamente tema de uma reportagem de quatro páginas, agora na revista *Carioca*: “Lupiscinio (sic) Rodrigues, o Autor de “Vingança” - A mansão do Passo da Cavalhada – Vida simples ao lado da esposa – Em Porto Alegre um busto de bronze do grande compositor brasileiro.”<sup>535</sup>

O texto começa reclamando do seu contrato com a Farroupilha – ainda vigente, renovado depois de um ano (Farroupilha que, você lembra, fazia parte das emissoras associadas de Assis Chateaubriand):

Desde que Lupiscinio se fez artista exclusivo de certa organização radio-jornalística, tornou-se impossível entrevistá-lo. Dessa forma, muitas coisas que os fãs do grande poeta-compositor ansiavam conhecer tornaram-se uma incognita.<sup>536</sup>

A reportagem conta que o jeito de driblar a adversidade foi mandar à cidade o repórter Dorval Gonçalves, que conhecia Lupi há mais de 20 anos. E quem está junto com Lupi na sua primeira conversa com Dorval, no *Bar Familiar*, no Passo da Cavalhada, Zona Sul de Porto Alegre?

Zuza. Não o Homem de Mello, mas o mesmo Zuza que motivara *Vingança*, e que agora trabalha para Lupicínio como cobrador da SBAT, com o valor agregado de acompanhá-lo ao violão noite adentro. O mais curioso: o repórter não se dá conta da coincidência, afinal não sabia quem era Zuza. E nem Lupicínio conta, o que deve ter achado divertido: “Foi aqui nesta mesa, disse-me ele, que tirei “Vingança”, e Dona que o inspirou é daqui desta zona...”<sup>537</sup>

Já a segunda parte da entrevista é concedida na casa nova de Lupi, na rua João Alfredo, 483<sup>538</sup>, Cidade Baixa, onde ele, recém-casado, mora com Cerenita. E, segundo a reportagem, lê Dostoievski nas horas vagas.<sup>539</sup>

---

Nasser), Copacabana 5734-B, lançada em janeiro de 1957:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/134254/domino>. Acessos em 25/02/2022.

<sup>535</sup> *Carioca*, 03/10/1953, p. 16

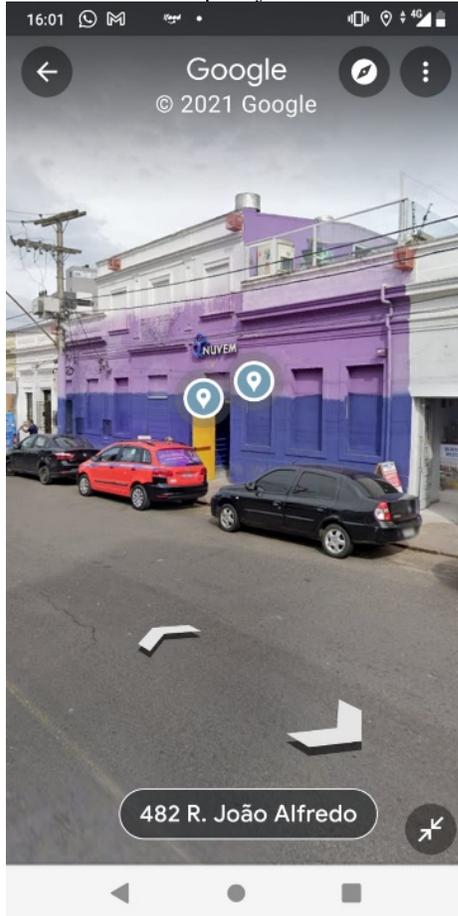
<sup>536</sup> Idem, ibidem.

<sup>537</sup> Idem, p. 17

<sup>538</sup> Lupinho afirma que era no número 285.

<sup>539</sup> *Carioca*, 03/10/1953, P. 17

Figura 53 - A casa onde morava Lupi hoje é uma casa noturna. Ele ia adorar.



Fonte: <https://www.google.com/search?q=j%C3%A3o+alfredo%2C+483&oq=j%C3%A3o+alfredo%2C+483&aqs=chrome..69i57j33i160l2.8056j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 22/02/2022

Logo viaja para uma nova temporada de shows.

Dos shows paulistas, já falamos. Já no Rio de Janeiro, apresenta-se na boate *Night and Day*, ganhando, segundo ele comenta com Hamilton, um excelente cachê: “Meu camarada, olha aqui o que eles vão me pagar. Já pensou se eu fosse cantor?”<sup>540</sup>

\* \* \*

<sup>540</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 28.

Mas não foram só os discos e o rádio as emoções do momento. Foi bem aí que ele compôs a música pela qual será sempre lembrado por metade dos gaúchos: o *Hino do Cinquentenário* de seu time, o Grêmio Football Porto-Alegrense.

Estamos em 21 de junho de 1953, um domingo, dia de partida do Grêmio contra o Cruzeiro pelo campeonato municipal. Há uma greve dos motoristas, motorneiros e cobradores de bondes e ônibus. Para quem saísse do centro, da Cidade Baixa ou de bairros mais distantes, só uma longa caminhada o poderia levar até o Estádio da Baixada, no bairro dos Moinhos de Vento.

E foi esse o mote que ele glosou quando o jornalista e advogado Ernesto Cros Valdez encomendou-lhe um novo hino para o clube, a ser estreado no aniversário de 50 anos do Grêmio. Lupi teria respondido: “Criarei algo que há de levantar as multidões esportivas!”<sup>541</sup>

Começava assim: “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”.

Hino escrito por Lupicínio no auge da fama seria um luxo que uma torcida jamais dispensaria. Mesmo que Hamilton Chaves, testemunha ocular e auditiva da gênese da composição num bar da rua Sarmiento Leite, lhe tenha tascado sua opinião sempre sincera: “É péssimo.”

Lupi, que já tinha feito uma marchinha para o Grêmio no ano anterior<sup>542</sup>, não deu bola para a opinião do amigo, e se foi direto para a Rádio Farroupilha, onde o pianista Ruy Silva escreveu a partitura da marcha e o maestro Salvador Campanella se encarregou do arranjo, que foi interpretado pela orquestra da rádio e o cantor Sílvio Luiz. A gravação saiu ali mesmo, no estúdio da emissora.

O novo hino estreou dia 16 de agosto. Antes de começar a partida Grêmio x Aymoré os auto-falantes do estádio transmitiram a gravação. Sucesso imediato. Até hoje (por motivos óbvios, afinal é cantada em todos os jogos), é a música mais executada de nosso compositor.

Mas havia um detalhe surpreendente com relação a Lupicínio ter escrito o novo hino do Grêmio. O time, fundado em 1903, passara a aceitar jogadores negros há apenas *um ano!*

Está lá, no *Correio do Povo* de 06 de Março de 1952:

---

<sup>541</sup> CAMPOS, Marcello. **Almanaque do Lupi: vida, obra e curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho**. Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014, p. 53.

<sup>542</sup> *Revista Cruzeiro*, edição 43, de 1952, p. 30.

A diretoria do Gremio Foot-Ball Porto-Alegrense vem trazer ao conhecimento de seus associados e simpatizantes que, por decisão unânime, resolveu tornar insubsistente a norma que vinha sendo seguida de não incluir atletas de côr em sua representação de futebol.

Sim. 1952. Enquanto seu rival, o Sport Club Internacional, tinha jogadores negros desde 1928.

E não é só.

Dois dias depois desse anúncio da diretoria foi publicado no mesmo *Correio* um extenso protesto à inclusão de jogadores negros, assinado por “ex-associados e simpatizantes descontentes”. E que terminava assim: “São atitudes como essa, que geram a discórdia numa agremiação, que a tornam ‘menos pujante’, ‘menos gloriosa’, ‘menos respeitada’ e ‘menos vezes campeã’”.

Que tal?

Pois é.

Ninguém entendia como, com esse histórico, Lupicínio era gremista e não “colorado” (que é como se chamam os torcedores do Internacional).

Ele só deu a explicação dez anos depois, numa de suas colunas para a Última Hora. A base do argumento é que o Inter teria vetado a participação do *Foot-Ball Club Rio-Grandense* na Liga de Futebol de Porto Alegre. O Rio-Grandense tinha sido fundado pelo pai de Lupicínio e mais um punhado de jogadores negros em 12 de dezembro de 1907, sendo nada menos do que o terceiro time de *foot ball* da cidade<sup>543</sup>. Francisco Rodrigues chegou a ser seu vice-presidente em 1920.

Injuriados com o veto, eles fundaram outra liga, que foi apelidada justamente de *Liga dos Canelas Pretas*<sup>544</sup>.

Vejamos a coluna:

Uma turma de amigos quis saber porque, sendo eu um homem do povo e de origem humilde, sou um torcedor tão fanático do Grêmio.  
(...)

<sup>543</sup> Depois do *Fuss-Ball* e do Grêmio. SANTOS, José Antônio dos. **Liga da Canela Preta – a História do Negro no Futebol**, p. 62, 70.

<sup>544</sup> Que, como bem esclarece José Antônio dos Santos no seu livro **Liga da Canela Preta – a História do Negro no Futebol**, nunca existiu com esse nome. Nem mesmo na imprensa da época. Chamava-se, na verdade, Liga de Foot-Ball Sul Americana, fundada em 1913. E, anos mais tarde, foi confundida com a Liga Nacional de Football Porto-Alegrense. Id, p. 94 e 145.

Em 1907, uma turma de mulatinhos, que naquela época já sonhava com a evolução das pessoas de cor, resolveu formar um time de futebol. Entre esses mulatinhos estava (...) Francisco Rodrigues, meu querido pai. (...) O time foi formado. Deram o nome de Rio-Grandense. (...) Os mulatinhos sonhavam em participar da Liga, que era, naquele tempo, formada pelo Fuss-Ball, que é o Grêmio de hoje, o Ruy Barbosa, o Internacional e outros.

(...)

No dia em que o Rio-Grandense pediu inscrição na Liga, não foi aceito porque justamente o Internacional, que havia sido criado pelo “Zé Povo”, votou contra. (...) Isso magoou profundamente os mulatinhos, que resolveram torcer contra o Internacional, e o Grêmio, sendo seu maior rival, foi o escolhido para tal<sup>545</sup>.

Já sobre a demora do Grêmio em aceitar jogadores negros, ele tenta explicar o seguinte: “O Grêmio foi o último time a aceitar a raça, porque em seus estatutos constava uma cláusula que dizia que ele perderia seu campo, doado por uns alemães, caso aceitasse pessoas de cor em seus quadros”<sup>546</sup>.

Mais uma camada de ironia: Lupicínio era um dos únicos negros gaúchos de destaque naquele momento.

E quem era o outro? O jogador Tesourinha.

Agora vamos ao depoimento ao MIS-RJ (que hoje soa escandalosamente racista):

Eu sou autor do hino do Grêmio. Aliás eu sou o primeiro sócio “de cor” aceito. O Grêmio não aceitava mulato, nem preto, nem jogador. Tesourinha foi o primeiro jogador “de cor” que o Grêmio aceitou, e eu fui o primeiro sócio aceito. Eu sou sócio honorário e dono. Eu tenho um título de Dono do Grêmio, porque desde garoto sempre adorei o Grêmio. E existe até uma questão lá, que os camaradas... “nunca vi negro gremista!” Eu digo: mas o que eu vou fazer, né? Se não fosse assim a Princesa Isabel não teria libertado também a crioula não taria dançando tudo aí...<sup>547</sup>

Em 1949, a carioca *Revista da Semana* publicara uma longa reportagem contra o racismo. Assinada por Carlos Krebs, ela começava com uma “revelação”: “A população gaúcha, das mais brancas do País, é marcadamente negra.”<sup>548</sup>

E segue elencando as estrelas negras gaúchas. Lupicínio e Tesourinha:

<sup>545</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995, crônica “Porque sou gremista”. P. 47

<sup>546</sup> Id, Ib. p. 48.

<sup>547</sup> Depoimento no MIS-RJ, 21/02/1968. Acervo do Autor.

<sup>548</sup> *Revista da Semana*, 1949, edição 33, p. 27

O maior craque produzido pelo Rio Grande “é da raça”- Tesourinha, que o Vasco anda namorando e que fatalmente acabará nos gramados do Rio. Há outro “moreno” de valor. Fenômeno único aos 30 graus de latitude Sul. Lembram o samba gostoso “Se acaso você chegasse...”? Recordam-se de “Nervos de Aço”? São de Lupicínio Rodrigues, pôrto-alegrense ali da Ilhota. (...) Lupicínio Rodrigues cada dia sobe mais para o plano de Ari Barroso e Caymmi.<sup>549</sup>

Tesourinha<sup>550</sup>, o legendário ponta-direita do Internacional, em 1944 tinha conseguido a façanha de ser o primeiro titular da Seleção Brasileira de futebol a NÃO VIR do Rio ou São Paulo.

Lupi e Tesourinha foram, portanto, pioneiros titulares de “seleções” nacionais.

Negros, gaúchos, vindos “de baixo”. Um acabou gremista, o outro, colorado.

Quer mais?

*Ambos* nasceram e se criaram na Ilhota.

Lupicínio jogava de meia-esquerda<sup>551</sup> no Setembrino, o *mesmo* time onde começou Tesourinha, sete anos mais jovem. Outro detalhe: o primeiro campo de futebol do Sport Club Internacional ficava *também* na ilhota – que igualmente sediava o time do Ferroviário.

Agora a última curiosidade.

Você já viu que o Grêmio só passou a contratar jogadores negros em 1952. Pois quem foi o primeiro? Sim: Tesourinha.

---

<sup>549</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>550</sup> Osmar Fortes Barcellos, nascido na Ilhota em 1921.

<sup>551</sup> SILVA, Jones Lopes da. **No último minuto – a história de Escurinho: futebol, violão e fantasia**. Porto Alegre: Signi Estratégias de Responsabilidade Social, 2011, p. 27.

Figura 54 - Na sua coluna da Última Hora, Lupi conta a história do Hino e ainda explica sua gremistice.



Fonte: Acervo Marcello Campos

(Há ainda uma história curiosa contada por sua filha Nalu:

A minha mãe era colorada doente. Aí, na função do hino do Grêmio, não-sei-que-lá, o Inter também queria fazer um hino, né? Daí a minha mãe, é óbvio, queria que o Lupi escrevesse um hino pra ela (apresentar como composto por ela, num concurso aberto pelo Internacional). Aí ele disse: - Mas Relinda, todo mundo sabe que tu não é da coisa!  
 Ia ser o Johnson que ia entrar com ela (como co-autor). - Ah, não! Tu faz aí o que tu tem de fazer que eu e o Johnson apresentamos. (...)  
 E ele fez! Só que eu não sei que fim levou o troço.)<sup>552</sup>

\* \* \*

Em janeiro de 1953, é novamente contratado para gravar (e, pela primeira vez, incluindo uma canção que não era sua). Registra quatro sambas prensados em dois discos de

<sup>552</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

78rpm pela Continental que hoje são uma raridade esquecida: *Tola*<sup>553</sup>, *O Morro Está de Luto*, *Pregador de Bolinha* e *Já Sofri Demais*. Os dois primeiros são só dele, o terceiro é parceria com Hamilton Chaves e Adalberon Barreto e o último é a única canção alheia que jamais gravou: *Já Sofri Demais*, de Nelson Lucena e Dinho.

Ele é acompanhado por Sant'Ana e Seu Conjunto, com muita percussão, solos de trombone, coro de pastoras e um clima geral totalmente oposto ao dos discos com o trio de Simonetti. O repertório, condizente, é todo de sambas rápidos. E aí quem desponta é um Lupicínio cheio de suíngue.

O destaque é *Pregador de Bolinha*<sup>554</sup>, com sua grande sacada de análise da alma humana, e uma bela reversão de expectativas na letra, quando dá razão à amada que cansou do protagonista da canção e explica o porquê:

Só eu, que passei o que passei, é que sei quanto dói uma saudade. Parece incrível que eu mesmo arranjei a causa da minha infelicidade. Querer desfazer a minha mágoa é tentar abrir buraco na água.

Nunca lhe dei o direito de sentir saudade minha. Andava agarrado nela qual pregador de bolinha. Tudo que é demais enjoa, e o pouco faz desejar. Eu mesmo fui o culpado do meu amor me enjoar.

Querer desfazer a minha mágoa é tentar abrir buraco na água.

Dia 16 de setembro de 1954, Lupi chega a assustadora idade - para a época - de 40 anos. Muito provavelmente foi por aí que escreveu, em parceria com Rubens Santos, um samba que só seria gravado (por Rubens) 20 anos após sua morte. Chamado justamente... *40 Anos*:

Eu já fiz 40 anos. Já não sou novo nem bonito como tu. Minha cara não ajuda, mas... eu guardei uma nota no baú.

Dinheiro é cara de homem pra coração de mulher. Quem tem dinheiro no bolso consegue tudo que quer. Tu, com essa cara bonita, vai ter de me desculpar, mas o dono na boate não vai te deixar entrar<sup>555</sup>.

No ano seguinte, 1955, a Copacabana lança o primeiro LP de Lupi, um 10 polegadas onde ele canta acompanhado por épicos arranjos orquestrais do mesmo Simonetti pianista dos 78rpm anteriores. Se chama, como o álbum de discos de 1952, *Roteiro de um Boêmio*. O

<sup>553</sup> Copacabana 5032-A: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/121949/pregador-de-bolinha>

<sup>554</sup> Idem.

<sup>555</sup> *40 Anos* (Lupicínio / Rubens Santos)

que, como era de se esperar, gera muita confusão até hoje. Mas não confunda: não há nenhuma gravação em comum entre os dois.

Figura 55 - O Lp 10' de mesmo nome e capa



Fonte: Acervo Marcello Campos

Estão no LP: *Os Beijos Dela*, *Jardim da Saudade*, *Aves Daninhas*, *Se Acaso Você Chegasse*, *Nossa Senhora das Graças*, *Inah*, *Namorados* e *Amor é Só Um*.

Das oito, só *Se Acaso Você Chegasse* não era só dele. Como sabemos, é creditada a Lupi e Felisberto Martins. Já *Jardim da Saudade*, segundo Alcides Gonçalves, era dos dois, mas creditada só a ele.

*Namorados*, *Nossa Senhora das Graças*, *Amor é Só Um* e *Inah* – salvo engano, o único fox escrito por Lupi – eram inéditas em disco. E vale atentar para o fato de que o arranjo de *Amor é Só Um*, diferente de todos os outros, soa quase bossa nova, dois anos antes da invenção do gênero<sup>556</sup>.

As demais canções tinham sido sucessos recentes, e com intérpretes importantes. *Jardim da Saudade* com Luiz Gonzaga em 1952. E *Os Beijos Dela* na voz de Lúcio Alves, em 1953. Samba no qual há o seguinte achado (não é terraplanismo, gente, o globo é achatado

<sup>556</sup> O problema é que essa gravação é difícil de encontrar. Mas se você conseguir achar, vai ser obrigado a concordar com este escriba.

nos pólos): “...e assim essa bola achatada que chamam de mundo prossegue a rodar, e o amor continua um mistério que nem a ciência consegue explicar”

Por fim há a impressionante *Aves Daninhas*, que havia sido gravada por Nora Ney em 1954:

Eu não quero falar com ninguém, eu prefiro ir pra casa dormir. Se eu vou conversar com alguém as perguntas se vão repetir.

Quando eu estou em paz com meu bem ninguém por ele vem perguntar, mas sabendo que andamos brigados esses malvados querem me torturar. Se eu vou a uma festa sozinha, procurando esquecer o meu bem, nunca falta uma engraçadinha perguntando:

- Ele hoje não vem?

Já não chegam estas mágoas tão minhas a chorar nossa separação ainda vêm estas aves daninhas beliscando o meu coração!

Lupi intérprete está aí todo: lindo, leve e solto. Mas uma crítica não assinada no carioca O Jornal bate nas mesmas teclas de incompreensão de sempre (e isso que o crítico só ouviu o disco em 1958, quando João Gilberto já tinha explodido tudo):

Cotação: \*\*\*

Lupicinio Rodrigues como cantor é um fabuloso compositor. Mas se dele não esperamos uma voz de Sylvio Caldas, poderemos satisfazer-nos bastante com este LP em que interpreta oito de suas famosas composições, algumas com parceiros falsos ou autênticos.

Capa horrenda e contra-capas de Dinarte Armando falando-nos do grande compositor gaúcho.<sup>557</sup>

\* \* \*

Enquanto Rio e São Paulo seguirão para sempre como lugares de visita, Lupi vai se tornando um ponto central da boemia porto-alegrense, ao lado de velhos e novos amigos: Rubens Santos, Demosthenes Gonzalez, Túlio Piva – os três curiosamente abstêmios (Túlio até bebia, mas pouco) -, Alcides Gonçalves, Johnson, Sady Nolasco, Antoninho Onofre, o jornalista Glênio Peres, Hamilton Chaves e seu irmão Ovídio. E muitos outros.

---

<sup>557</sup> *O Jornal*, 1958, edição 12021, p. 13. A contracapa, assinada pelo redator do programa radiofônico que deu origem a tudo, diz lá pelas tantas: “Modesto, avarento da palavra, pois, fala quase só a pedido, simples na sua originalidade espontânea em pontos vários da vida, Lupi e o ídolo de sua terra natal. Ir a Porto Alegre e não conhecer Lupicinio é imperdoável descuido de turista. Atualmente, cantor que chega a capital gaúcha, tem dois destinos: cantar para o povo gaúcho e ouvir as novas de Lupicinio, para, depois cantar essas novas para outros povos do Brasil. Por timidez que, parece orgulho a um desavisado, Lupicinio não pede a cantor algum que leve a sua música. Mas não nega uma sequer a quem o procure com esta intenção”.

Vale falar agora de Rubens Santos<sup>558</sup>. Carioca de São João de Meriti, radicou-se em Porto Alegre, segundo ele, por volta de 1941/42 – mas é mais provável que tenha sido depois disso, já que gravou dois 78rpm para a Continental em seis de novembro de 1945<sup>559</sup>.

Seja qual for a data, ele estava com pouco trabalho no Rio quando foi parar na nova cidade. Já tinha feito um pouco de tudo: coro em gravações da Odeon (para solistas como Francisco Alves), coro na Escola de Samba de Herivelto Martins, apresentações eventuais no Cassino Atlântico e pequenas aparições em diversas rádios (onde já tinha sido acompanhado pelos regionais de Pixinguinha, Dante Santoro e Jacob do Bandolim e pela Orquestra de Radamés Gnattali).

Há duas versões sobre como o acaso o juntou à turma. Numa delas, ele passava pela capital gaúcha integrando uma orquestra, rumo a Buenos Aires. Teria se apresentado lá e, na oita, resolvido ficar em Porto Alegre porque tinha se encantado com a cidade. Na outra versão, ele rumava sozinho a Buenos Aires, mas o dinheiro acabou justo quando parou no porto às margens do Guaíba. E aí foi ficando.

Compôs mais de 30 canções com Lupicínio. E, em três décadas de amizade, foi tanto empregado quanto sócio do parceiro em sete bares e/ou restaurantes: desde o Galpão do Lupe, em 1949, passando pelas Casas de Samba 1 e 2 e pelo Vogue Music Bar. O *Vogue*, em especial, foi vanguarda. Situado na Avenida Farrapos, 1294, Zona Norte da cidade<sup>560</sup>, era sociedade de Lupi e Rubens com um sujeito chamado Armindo Moreira<sup>561</sup>. E foi uma das primeiras boates da cidade, logo depois do Cotillon e do já citado Clube da Chave.

---

<sup>558</sup> São João do Meriti, RJ, 05/12/1911 – Porto Alegre, RS, 27/07/2000

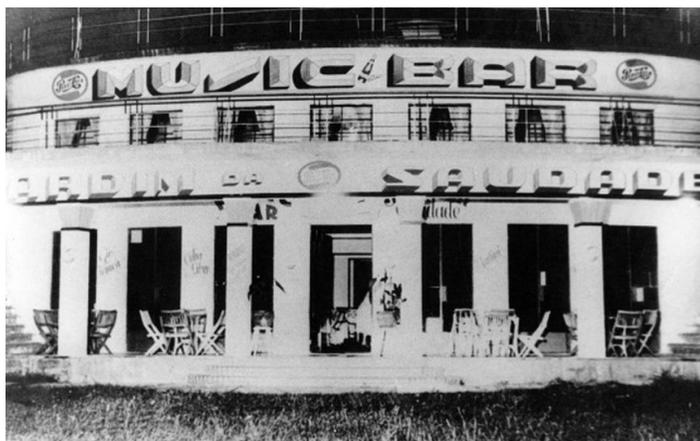
<sup>559</sup> Continental 15.560 e 15.561: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/77759/continental-15560> e <https://discografiabrasileira.com.br/disco/75407/continental-15561>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>560</sup> Há quem diga que em 1950 - como Lupi no depoimento ao MIS e Márcia de Oliveira, no seu doutorado. Há quem diga 1957, como Marcello Campos. Nos jornais, localizei citações a partir de 1954. Márcia afirma que teria sido a primeira boate de Porto Alegre (OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos** Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 53). Se essa data é verdadeira, pode ser o pioneiro mesmo, já que o *Clube da Chave* é de 1953.

<sup>561</sup> Onde, aos 15 anos de idade, começou sua trajetória profissional de baterista Mutinho, sobrinho de Lupicínio, batizado Lupicínio Moraes Rodrigues. Nascido em Porto Alegre, dia 4/2/1941, é tocando ali que ele impressiona o pianista de jazz Adão Pinheiro que, em 1957, leva o guri pra tocar junto com ele – primeiro na rádio Itaf e, em 1960, no então prestigiado Conjunto Flamboyant, onde já emplaca uma composição no disco do grupo. Dali, logo estava em outro grande conjunto melódico local, o Flamingo. No final dos anos 1960, foi um dos fundadores do grupo de MPB afro Cantapovo. Dali para Buenos Aires (em 1968) e, a convite da pianista Tania Maria, Rio de Janeiro. Logo estava tocando novamente com Elis Regina (o que já tinha feito muitas vezes em Porto Alegre) e dois cantores de samba-jazz: Leny Andrade e Pery Ribeiro. Em 1972, aparece a grande oportunidade de sua vida: acompanhar Toquinho & Vinícius, na fase de maior popularidade da dupla, circulando por todo o Brasil, Uruguai, Argentina, Equador, México e Venezuela. Em

Depois eles ainda tiveram o Bar e Churrascaria Jardim da Saudade (1957), na Coronel Marcos, Ipanema, Zona Sul, o Clube dos Cozinheiros e o Batelão - Cristóvão Colombo, 442, em frente ao atual Shopping Total, Centro<sup>562</sup>.

Figura 56 - Quando mudou de dono o Jardim da Saudade virou *Music Bar*



Jardim da Saudade Music Bar

Fonte: Acervo Marcello Campos

Nada disso daria muito dinheiro, como não tinha dado a Churrascaria Lajes (na década de 1950), nem daria o bar Vingança (1958-1960). Quais os motivos? Os mesmos desde o Galpão do Lupi: má administração, excesso de fiados e a pouca presença do dono, que andava de bar em bar o tempo todo. A situação administrativa só melhorava um pouco quando Rubens Santos tinha poder de sócio: “Eu briguei muito com ele por causa de negócios que tínhamos. Porque... eu era mais comerciante... Discutíamos muito, ele não queria saber quem deu bolinha pra coruja”<sup>563</sup>.

---

1976, faz turnê pela Europa, reforçada por Maria Creuza. No ano seguinte, os convidados são ninguém menos que Miúcha e Tom Jobim, numa temporada de oito meses no Canecão, no Rio, que saiu em DVD nos anos 2000. E, dali, para Argentina, França, Itália e alguns países do Oriente Médio. Foi seu grande momento. Que seguiu mesmo depois da morte de Vinícius, tocando na banda de Toquinho solo até 1996. Mutinho sempre tocou violão e compôs, e é por aí que muita gente o conhece – ou, ao menos, suas músicas. São dele e Toquinho, pra ficar só em dois exemplos, *Turbilhão* e *Escravo da Alegria*. E, em 1983, já sem Vinícius, é o parceiro de Toquinho (geralmente música de Mutinho, letra de Toquinho) em 10 das 11 canções do grande sucesso que foi o álbum infantil e especial da Rede Globo *Casa de Brinquedos*, de onde saíram hits como *A Bicicleta* (cantada por Simone) e *O Caderno* (numa tocante interpretação de Chico Buarque). Hoje é músico da casa de um dos bares mais chiques do Brasil: o Baretto, em São Paulo.

<sup>562</sup> Rubens: “As casas abriam e fechavam por vários motivos. Às vezes era o aluguel. A vizinhança às vezes achava ruim o barulho. Mas, no mais, não tinha um motivo”. OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos** Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 160

<sup>563</sup> Entrevista para a revista *Rotação*, julho/1995, p. 6

Ele também é o autor de algumas das melhores tiradas relativas ao amigo, daquelas que só os anos de amizade permitiram que não acabasse em briga. Primeiro o apelidou de Casas Pernambucanas, a cadeia de lojas cujo slogan era: *uma filial em cada bairro*.

Depois, irritado com a constante chegada de Lupi rodeado de mulheres para comer e beber de graça no Batelão<sup>564</sup>, tascou:

- Ô Lupicínio, você parece o São Francisco.
- Mas que bonito, meu camaradinho! É porque eu vivo cercado de passarinhos?
- Não, Lupicínio, não é o santo, é o *rio*! Porque você vive cercado é de piranhas...<sup>565</sup>

Mais uma:

Enquanto eu tive uma namorada, toda vida eu vivi com ela só. Lupicínio era uma pouca vergonha. Parecia um sultão. Devia ter nascido na Arábia Saudita<sup>566</sup>.

(...)

(Lupi) gostava de loiras. Dizia: *'Meu camaradinho, se está de saia e não é padre nem escocês, eu vou conferir'*.<sup>567</sup>

Figura 57 - Amigos de fê, irmãos camaradinhos: Rubens e Lupi em 1961.

---

<sup>564</sup> Rubens: “A gente discutia porque a parte comercial era a minha e ele ficava na rua. Ele encontrava as “namoradinhas”, chegava lá com o carro cheio, quatro ou cinco. Fazia a despesa e ninguém pagava. Eu achava ruim. Mas nós vivíamos muito bem”. OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p.160.

<sup>565</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 62

<sup>566</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 161.

<sup>567</sup> Jornal *Zero Hora*, 16/09/1994, p. 5.



Rubem Santos, outro dos compositores gaúchos, já foi parceiro de Lupi e foi Alcides Gonçalves quem o projetou.

Fonte: Revista do Globo, 24/06/1961, p. 61

Um detalhe interessante para tirar uma boa fotografia dessa turma é o fato de que, desde onde se tem notícia, Rubens assumidamente homossexual (ali, na turma) sempre foi aceito incondicionalmente por seus pares, sem nenhuma demonstração (ao menos ostensiva) de preconceito. Numa época em que isso era tudo, menos comum. Mais ou menos como Madame Satã, no Rio.

Nalu, a filha mais nova de Lupi, comenta sobre Rubens:

Aquele gayzão que era o assumido, né? E era de faca na bota! Se tivesse de brigar ele brigava assim: vinham dez homens e ele dava pau nos dez!

(...)

Esse preconceito eles nunca tiveram, né? Na boemia não tem isso. Não tem...<sup>568</sup>.

\* \* \*

<sup>568</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

Se as casas noturnas não davam muito dinheiro, rendiam outro tipo de dividendo, como a matéria *Impressões Gaúchas*, que abria a edição de março de 1957 da Revista do Rádio:

Duas coisas marcam Pôrto Alegre, de entrada, para quem chega: os cartazes da Pepsi Cola por tudo quanto é canto – a tranquilidade admirável do povo pelas ruas. (...) Há em todos um senso de serenidade, de saber viver, de não correr nem enervar. O próprio Lupicínio Rodrigues é um exemplo. Quem o conhece, ali tem o homem de Pôrto Alegre.

(...)

No recanto do Jardim da Saudade, boate serena e longínqua de Lupicínio, estava presente a amabilidade gaúcha. Cantou Lupicínio com aquela calma transbordante, cantou Túlio Piva com sua originalidade espantosa, (...) outros mais, e no final em côro, numa noite que não poderá ser esquecida, à luz das velas brancas, com um violão único e soberano.<sup>569</sup>

Neste mesmo ano ele estreia um novo programa semanal de rádio, agora na pequena Itaí, e onde a cada edição – sempre terças à noite – apresentava uma canção inédita.

E ainda ainda um outro gigantesco sucesso: *Volta*<sup>570</sup>, novamente com Linda Batista. Segundo a professora Lilian Jacoto, uma típica canção trovadoresca do século XII ou XIII em ritmo de samba-canção.

Diz Lilian, em depoimento a Zuza Homem de Mello:

Uma típica cantiga de amigo, sem tirar nem por (...) Um tipo de cantiga que eu identifico como a espécie “de alba<sup>571</sup>”, (...) normalmente composta numa ambiência em que o dia amanhecia e a mulher se vê abandonada. O amigo tinha ido embora, ela sente frio e desabafa, lamenta esse amor que normalmente não volta nunca mais<sup>572</sup>.

Mas *Volta* também é puro sexo - como bem lembra Rodrigo Faour em *História Sexual da MPB*. O puro sexo possível numa canção dos moralistas anos 1950, claro. Se fosse de 30 anos antes ou 30 anos depois, não seria a ausência do *braço* da/do amante a falta sentida

<sup>569</sup> *Revista do Rádio*, 16/03/1957, p.66.

<sup>570</sup> RCA Victor 80-1800-A, gravada em março e lançada em junho de 1957: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/100675/volta>. Acesso em 25/02/2022.

<sup>571</sup> De amanhecer.

<sup>572</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 396.

durante a noite de insônia - e evidente tesão irresolvida por um corpo ao qual já se estava acostumado<sup>573</sup>.

Quantas noites não durmo, a rolar-me na cama, a sentir tantas coisas que a gente não pode explicar quando ama... O calor das cobertas não me aquece direito, não há nada no mundo que possa afastar esse frio em meu peito.  
Volta!  
Vem viver outra vez ao meu lado, que eu não posso dormir sem teu braço pois meu corpo está acostumado<sup>574</sup>.

Graças também a esse novo e massivo sucesso, no começo de 1958 Lupicínio vence na votação dos leitores da Revista do Rádio como Melhor Compositor Gaúcho de 1957. Aproveita a maré e faz uma temporada de êxito na boate carioca 36. Onde a mítica cronista Eneida<sup>575</sup> vai assisti-lo e escreve:

Quem não conhece Lupicínio Rodrigues? Aquêlê homem gaúcho que compõe umas canções tão e tão gostosas que ouvindo uma vez a gente nunca mais esquece. Lupicínio é um velho amigo meu; tenho por êle o maior dos respeitos e admiração, pelo que – mulher pouco dada às buates – corri ao “36” para ouvi-lo cantar. A voz de Lupicínio é pequenina, mas o que êle diz nos seus sambas e nas suas canções cai fundo no coração da gente. Não percam Lupicínio, não deixem de ir ver Lupicínio. Paul François do “36” está realmente de parabéns. Lupicínio, morador no Rio Grande do Sul, pela primeira vez<sup>576</sup> se apresenta ao público desta São Sebastião e é um gôsto gostosíssimo ouvi-lo cantar<sup>577</sup>.

A única coisa que parecia ter saído do controle era o consumo de álcool. Já em 1957 o Correio da Manhã carioca havia estampado, em letras garrafais, a manchete *AGREDIA À SOGRA O COMPOSITOR LUPICÍNIO RODRIGUES*:

Pôrto Alegre, 12 – Estêve na delegacia do 2º Distrito, a sra. Alaides Martins, de 54 anos de idade, onde registrou queixa contra seu genro, o conhecido compositor Lupicínio Rodrigues.  
De acordo com as declarações da vítima, o autor de “Vingança”, estava visivelmente embriagado e ao chegar à residência passou a ofender a sogra. Travou-se então violenta discussão. Lupicínio, depois de agredí-la, fugiu do

<sup>573</sup> Sua filha Nalu, de quem falaremos, garantiu em depoimento em novembro de 2021: “Volta também foi pra mãe”. Sua mãe era Relinda, de quem também falaremos. “Todas as músicas que ele escreveu depois de 54, tudo era pra mãe”. (pode ser que muitas, sim, mas todas, não, como veremos).

<sup>574</sup> Assim é a letra cantada por Linda. Com pequenas variações de outras versões.

<sup>575</sup> Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (Belém do Pará, 23/10/1904 — Rio de Janeiro, 27/04/1971), foi jornalista, escritora e pesquisadora na área de música brasileira, autora da primeira *História do Carnaval Carioca*, de 1958.

<sup>576</sup> Não, não era a primeira vez, como já sabemos.

<sup>577</sup> *Diário da Noite*, 07/05/1958, p. 10.

local. A senhora Alaides, depois de comparecer ao Pronto Socorro, onde foi medicada, prestou queixa à polícia<sup>578</sup>.

Já em 1959, é a coluna *Giro Noturno*, do Correio Paulistano, que registra uma cena no mínimo melancólica:

Fomos, anteontem, ao “Chicote”, para ver o novo “show”. Primeiro, foi Lupicínio Rodrigues, cantando seus sambas (Lamentamos que o “Lupe” tivesse avançado um tanto no “scotch”. E insistisse em não atender a pedidos e a cantar dois sambas inéditos, sem título ainda. Não gostamos de ver o querido sambista assim).<sup>579</sup>

\* \* \*

Neste mesmo ano, Sônia Dutra grava com sucesso uma canção que estava lá, esquecida no passado de Lupi: *Margarida*<sup>580</sup>. Um samba animado, feito de bate-pronto quando Lupi conheceu a personagem que lhe dá título, no apartamento do amigo jornalista Cídio Salatino. Que não só hospedava o compositor quando este ia ao Rio de Janeiro, como mantinha um, digamos, “romance secreto” com a moça em questão. Aí, juntando os fatos, já viu, né?

Reza a lenda que Cídio não apenas aceitou o inevitável como ainda ajudou a compor a canção que selou a traição:

Ai, Margarida, Margarida, meu amor... se os anjos do céu são loiros, ela é anjo, sim senhor.  
Eu vou contar pra vocês como é a Margarida: uma espiguinha de milho no ponto de ser colhida. E, quando a gente se espelha nos olhos da Margarida, vê duas pombinhas rolas beliscando a nossa vida. E quando ela toma banho, mesmo na água, escondida, as curvas do mar se curvam pras curvas da Margarida.

E aí, Jamelão.

\* \* \*

<sup>578</sup> *Correio da Manhã*, Ano 1957, Edição 19749, p. 7.

<sup>579</sup> *Correio Paulistano*, 24/01/1959

<sup>580</sup> RCA Victor 80-2048-A, gravada em janeiro e lançada em abril de 1959:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/146775/margarida> . Acesso em 25/02/2022.

O vozeirão passava por Porto Alegre como *crooner* da Orquestra de Severino Araújo quando quis conhecer pessoalmente o compositor de tantas das canções que ele interpretava nos *dancings* e gafeiras. Ficaram amicíssimos, e o carioca começou a gravar uma após outra: *Ela Disse-me Assim*<sup>581</sup> (1959), *Torre de Babel*, *Sozinha*<sup>582</sup>, *Foi Assim* (todas em 1963)...

A partir daí, se autoneia uma espécie de intérprete oficial de Lupi, mantendo o cargo até morrer, em 2008, aos 95 anos de idade. A amizade resistiu até à morte de Lupi. Trinta anos depois dele ter partido, o cantor seguiria visitando suas famílias<sup>583</sup> sempre que vinha a Porto Alegre.

Mas o curioso é que não há – exceto, talvez, Vicente Celestino - nada mais oposto ao canto de Lupicínio do que o de Jamelão. Mas, ao menos quando externava publicamente o que pensava, para o compositor a voz poderosa e nada sutil do intérprete soava maravilhosa: “O cantor que eu admiro, que eu gosto que cante as minhas músicas, é o Jamelão. Porque ele tem uma preocupação de cantar as músicas como eu faço.”<sup>584</sup>

O estouro de *Ela Disse-me Assim* anima Lupicínio a candidatar-se a vereador nas eleições de 1959 pelo Partido Republicano, o PR (que tinha muitos comunistas que ali se abrigaram quando o PCB fora proibido de existir, em 1946).

Declarou ele ao Jornal do Brasil:

Minha campanha é baseada na amizade. Sou conhecido pelas minhas canções mas nunca tive a oportunidade de servir à minha terra. Se vencer, tratarei da criação de uma creche para mães solteiras e poderei fazer alguma coisa pela gente da noite, de onde saí e com a qual passo as horas mais gostosas da minha vida. Caso eu perca, ao menos terei feito boa propaganda de minhas composições<sup>585</sup>.

Um A Pedido seu, publicado nos jornais, conclamava:

Por onde eu tenho andado, constato sempre a presença da exploração estrangeira, que quase ninguém liga, mas que é como um polvo, com os tentáculos e envolver tudo para tirar lucro. (...) O Brasil só melhorará, e seu

<sup>581</sup> Gravada em 16 de março de 1959 e lançada ainda em março pela Continental 17651-A.

<sup>582</sup> *Sozinha* e *Torre de Babel* estão no LP *Sambas para Todo Gosto*, Continental PPL-12085.

<sup>583</sup> Sim, no plural. Falaremos disso.

<sup>584</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 68.

<sup>585</sup> CAMPOS, Marcello. **Almanaque do Lupi: vida, obra e curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho**. Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014, p. 56 e 57.

povo só terá fartura e bem-estar, quando o nacionalismo vencer e as explorações não forem mais permitidas.<sup>586</sup>

Fez míseros 396 votos.

Devia ter prestado atenção nisso.

---

<sup>586</sup> Idem, Ibidem.

## 11 VIVA A BOSSA (E A MPB, A JOVEM GUARDA E A TROPICÁLIA), MAS NÃO A PALHOÇA

O mundo de Lupicínio começou a virar de pernas pro ar em 1958.

As sucessivas explosões da - pela ordem - bossa nova; Jovem Guarda; a música de protesto e a chamada MPB dos festivais; e a Tropicália, enterraram vivos não só ele, como quase todos os artistas de sua geração.

Isso, sem falar no que aconteceu no País enquanto isso: a ensolarada modernização (sabemos a que custo) dos Anos JK, cultuada pelos bossanovistas. A sinalização à esquerda do governo Jango e a reação a ela com o golpe militar. Por fim, a radicalização do golpe com o AI-5, em 1968, que tornou ainda mais essencial a tomada de posição dos artistas da música popular – e ajudou a tornar opacos os que nem claramente eram oposição nem claramente adesistas ao “Este é um País que Vai Pra Frente”, “Brasil, ame-o ou deixe-o” e outros slogans do tipo.

Para uma considerável camada da população essa geração foi se tornando ou invisível ou sinônimo do ‘velho’ que, ano a ano, se tornava mais oposto aos tantos ‘novos’ que surgiam.

Também é bom lembrar do que já falamos aqui: se ficava velho logo. Ainda eram tempos em que uma pessoa tratada em uma crônica de Nelson Rodrigues como um “*velho* de unhas bem tratadas, cheiroso”<sup>587</sup> podia ter, como era o caso, 48 anos.

Alguns poucos compositores anteriores a isso tudo, como Ary Barroso, Dorival Caymmi e Noel Rosa, conseguiram salvar-se do degrado. O primeiro, pela sofisticação, o segundo, pela atemporalidade, o terceiro pela modernidade. Além disso, todos estes tiveram seu momento de explosão no que já então se chamava a “Era de Ouro” da música brasileira: entre os anos 1930 e meados dos 1940, imediatamente antes da explosão de Lupi (Noel tinha sido esquecido após sua morte mas recuperado a partir da metade dos anos 1950).

Lupicínio era por demais emblemático de um Brasil que muita gente quis enterrar. Ele reunia à perfeição grande parte das – digamos – “patologias” que jovens e jovens adultos dos anos 1960 queriam deixar no passado.

---

<sup>587</sup> O protagonista de “Covardia”. In RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 495 e seguintes.

Um exemplo? Zuza Homem de Mello, em *Música com Z*, mata a cobra colocando lado a lado Lupi e o mais atemporal de seus contemporâneos. Dois gigantes brasileiros nascidos no mesmo 1914:

Enquanto Lupicínio é "dark", usando uma linguagem pontiaguda para falar diretamente com o sentimento dos perdedores, Caymmi é exultante e solar em sambas, canções e cantigas. Lupe mergulha de corpo e alma na atmosfera do baixo-astral; Caymmi decola impulsionando para o alto-astral do começo ao fim.

Se a obra de Caymmi não se filia a nenhum compositor anterior e, mais surpreendente, não deixa sucessores (...), a de Lupicínio tem inegável proximidade com a fase de maior repercussão de Herivelto Martins. (...) Lupe e Herivelto são possivelmente os maiores expoentes, em sua época, da canção romântica voltada para o dramático.<sup>588</sup>

E conclui:

Nada do sestroso Caymmi tem a ver com o apaixonado Lupicínio Rodrigues. (...) Enquanto Lupicínio determina em "Nunca": "Nunca! / Nem que o mundo caia sobre mim / .../ as pazes contigo eu farei", Caymmi aconselha em "Nunca Mais": "Terminar nosso amor / para mim é melhor / para nós é melhor / convém a nós / convém, amor". Eis o espaço que distancia os sambas-canção de um gaúcho e um baiano<sup>589</sup>.

\* \* \*

Já estava ruim para seus colegas de geração sediados no Rio de Janeiro e São Paulo. Mas nas outras capitais, incluindo Porto Alegre, foi muito pior. O motivo principal é da chegada do videoteipe, em 1963, tornando rapidamente os artistas de cada cidade a cada dia menos "locais" e mais "periféricos".

Num primeiro momento, quando a televisão começou a substituir o rádio, houve um súbito crescimento da popularidade dos músicos e atores locais em cidades como Porto Alegre. Ainda que as emissoras de TV do Rio Grande do Sul não fechassem contratos, com salários fixos, foi nos seus cachês que o pessoal se agarrou quando as emissoras radiofônicas começaram a demitir seus empregados. E, se rádio se fazia com artistas tocando nos estúdios

<sup>588</sup> Texto de Zuza para o jornal *Valor Econômico* de 28/02/2014, reproduzido em MELLO, Zuza Homem de. **Música com Z: artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014, p.524

<sup>589</sup> Idem, *Ibidem*, p. 529.

e auditórios, mas também com discos. De dezembro de 1959 até 1963 a televisão era *toda* feita ao vivo. Em nenhum outro momento os gaúchos viram tanto a si mesmos em uma tela.

E então o videoteipe chega como um meteoro na península de Yucatán. As latas com as fitas dos programas feitos fora do Brasil ou no Rio e São Paulo (os tais “enlatados”) traziam dentro os artistas mais famosos em palco, disco e tela. E agora além de mais rentáveis e atraentes do que qualquer atração local eles eram também era muito mais baratos. Não se precisava mais pagar passagem, cachês, hospedagem.

A primeira emissora de cidade foi a TV Piratini, que pertencia às Associadas de Assis Chateaubriand. Foi inaugurada em 20 de dezembro de 1959. Apenas sete anos depois, em fins de 1966, tanto a dobradinha Rádio e a TV Gaúcha quanto a dobradinha Rádio Farroupilha e a TV Piratini tinham demitido *todos* seus músicos e atores contratados. E já não havia praticamente nenhum programa de rádio com grupos de músicos tocando ao vivo.

Demosthenes Gonzalez conta na sua autobiografia:

Quando as emissoras de rádio e televisão suprimiram as apresentações ao vivo de suas programações, foi uma calamidade. Músicos e cantores ficaram desempregados; compositores ficaram sem vitrine para mostrar suas composições. Artistas de fora não vinham mais. Era o império dos enlatados<sup>590</sup>.

Ao que poderíamos acrescentar o que diz o jornalista Melchiades Stricher no prefácio da biografia do violonista gaúcho Jessé Silva:

Lembrei do advento da televisão com as esperanças que trouxe e das frustrações dos gaúchos preteridos pela máquina publicitária das gravações do centro do País. Passaram por minha memória a calma de um Lupicínio, sentado no Dona Maria ou no Tuim, fleumático com a adversidade.<sup>591</sup>

Nem tão fleumático assim. Tanto que em 1972, numa entrevista dada com Jamelão para a rádio Guaíba de Porto Alegre, monta um retrato bem claro do quanto o cenário mudara em dez anos, e não hesita em apontar o videoteipe como uma das causas:

Infelizmente, nós da nossa terra aqui não temos mais programação ao vivo. Então isso dificulta muito nós nos encontrar, mesmo os compositores com os nossos artistas. Por exemplo: eu, quando quero falar com o Jamelão, tenho que viajar. Tenho que ir ao Rio, tenho que ir a São Paulo - que é lá que nos

<sup>590</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Ofício de viver**. Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 91.

<sup>591</sup> UCHA, Danilo. **Jessé Silva, época de ouro**. Porto Alegre: Editora Palomas, 1988, p. 7.

encontramos, vamos pros nossos bar, tomar nossas biritas e aprender minhas música. (...) Antigamente ele vinha aqui, cantava, e já saía daqui sabendo tudo, né? Agora é um sacrifício danado. Nós custamos muito a nos encontrar. Eu tenho que viajar, e aproveito em todas as vezes que chamam para o Rio ou para São Paulo para fazer aqueles programas e vou. É a forma que tem os artistas do Rio Grande do Sul hoje para aparecer: é saindo do Rio Grande do Sul. No Rio Grande do Sul não tem mais programas pra gente. E nem pra gente e nem para os de lá, porque os teipes acabaram com a visita dos artistas aqui em Porto Alegre.<sup>592</sup>

Sem emprego, numa crise ainda pior do que a que houvera 30 anos antes com o final do cinema mudo, muitos músicos mudaram de ocupação ou foram embora. Entre os que optaram pela migração em busca de trabalho, estava a maior estrela do rádio gaúcho de então: Elis Regina, 18 anos, quatro discos, três vezes escolhida a melhor cantora da cidade. Foi, de mãos abanando, tentar a vida no Rio de Janeiro (e acabaria se fixando em São Paulo). Grandes e requisitados instrumentistas como o pianista Manfredo Fest, o acordeonista e vibrafonista Breno Sauer ou o baterista Portinho acabaram se estabelecendo nos Estados Unidos, com uma fase de transição também em São Paulo. Já outros, como o guitarrista Olmir Stocker - o Alemão – ou o baterista e compositor Mutinho – sobrinho de Lupi -, foram direto para a capital paulista e lá ficaram.

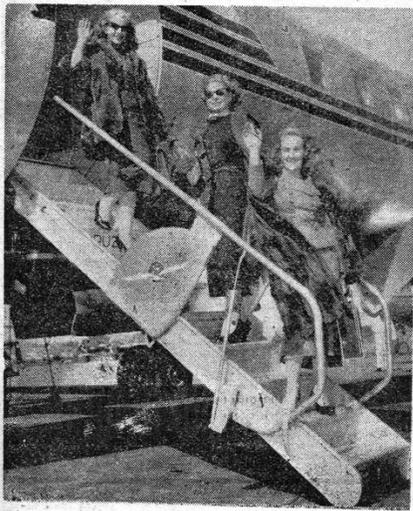
Além disso, com a rápida modificação dos costumes sexuais, vem o conseqüente ocaso dos cabarés. Eles entram em concorrência com as boates, que recebiam casais, e não apenas homens a passeio e mulheres a trabalho.

Entre o final dos anos 1950 e final dos anos 1960, foram caindo uma a uma as casas que povoavam tanto o imaginário popular quanto as canções de Lupicínio. Quase todas ficavam na mesma rua, a Voluntários da Pátria. Do Mercado Público de Porto Alegre até o começo da Zona Norte, havia: Maipú, Castelo Rosado, Mocambo, Tropical, Saint Claire, Boite da Mãezinha e a última a manter algum *glamour*, o American Boite. Sobreviveu bravamente graças à sua excelente típica de tango liderada pelo bandoneonista Juvenal da Paula Guedes, que se revezava com a orquestrinha de jazz do pianista Swing. Além é claro, das anunciadas “garotas internacionais”.

---

<sup>592</sup> Entrevista à Rádio Guaíba, 17/10/1972. Acervo Marcello Campos.

Figuras 58 e 59 - Voluntários da Pátria, 1221: anúncio da programação do American Boite em 1957 e o que sobrou do prédio hoje



**AMERICAN BOITE**  
**RUA VOLUNTARIOS DA PATRIA, 1239**  
 A CASA DOS GRANDES ESPETACULOS

Apresentará aos seus distintos frequentadores a estréia das famosas artistas internacionais, vindas de Buenos Aires ontem, pela Cruzeiro do Sul. Na foto ao lado, vemos quando desembarcavam:

**POUPE DORÉE** *MW/57*  
 BAILARINA CLASSICA INTERNACIONAL

**MUNECA MARTINS**  
 CANTORA MELÓDICA TROPICAL

**LINA MAYER**  
 VELETTE FRIVOLA

COMPLEMENTANDO O GRANDIOSO "SHOW" APRESENTAREMOS A FAMOSA ORQUESTRA ESPETACULO

**SUSPIROS DE ESPANHA**  
 E MAIS AS SEGUINTE ARTISTAS DO "CAST" DE AMERICAN BOITE

CUBANITA DE BRONZE — ESTHER LILIAN — MORA SALOME — "BALLETO INTERNACIONAL" — AMERICA TOLEDO — MABEL IRE — WANDA LOREN — GUIDO CONTI — OSVALDO SEGOVIA



Fonte: Acervo Marcello Campos /  
[https://www.google.com/search?q=voluntarios+da+patria+1239&sxsrf=APq-WBtdAorxFJb8EX20Z0WjoGjlao3JLA%3A1645551858721&ei=8iAVYoqtK77Q1sQPqc2zsA4&og=volunt%C3%A1rios+1239&gs\\_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAEYADIGCAAQFhAeOgQIIxAnOggIABCxAXCDAToLCC4QgAQQsQMqgwE6DgguEIAEELEDEMcBEKMCOgsIABCABBCxAXCDAToFCAAQgAQ6DgguEIAEELEDEMcBENEDogQIABBDoggIABCABBCxAXzoECAAQAzozECAAQCjoHCAAQgAQQCjoLCC4QgAQQxwEQrwFKBAhBGAFKBAhGGABQgAIYICNgli1oA3AAeACAAb8BiAHbEpIBBDAuMTeYAQCgAQHAAQE&scient=gws-wiz](https://www.google.com/search?q=voluntarios+da+patria+1239&sxsrf=APq-WBtdAorxFJb8EX20Z0WjoGjlao3JLA%3A1645551858721&ei=8iAVYoqtK77Q1sQPqc2zsA4&og=volunt%C3%A1rios+1239&gs_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAEYADIGCAAQFhAeOgQIIxAnOggIABCxAXCDAToLCC4QgAQQsQMqgwE6DgguEIAEELEDEMcBEKMCOgsIABCABBCxAXCDAToFCAAQgAQ6DgguEIAEELEDEMcBENEDogQIABBDoggIABCABBCxAXzoECAAQAzozECAAQCjoHCAAQgAQQCjoLCC4QgAQQxwEQrwFKBAhBGAFKBAhGGABQgAIYICNgli1oA3AAeACAAb8BiAHbEpIBBDAuMTeYAQCgAQHAAQE&scient=gws-wiz). Acesso em 22/02/2022

O que ainda garantia trabalho é o fato de que se dançava muito. Bailes em clubes, salões, sociedades, reuniões dançantes e até os míticos salões da Reitoria da UFRGS acompanharam o fim do reinado das orquestras, que cediam terreno para a república dos conjuntos melódicos<sup>593</sup>. Para os instrumentistas acostumados a sentar atrás de estantes de partitura, os melódicos eram formados por músicos *menores*. A maioria dos seus integrantes não lia música, e muita gente então só chamava de “músico” quem lesse. Mas, ok, num primeiro momento – entre os 1950 e os 1960 - eram vistos pelos músicos da geração de Lupi com a complacência com que se trata um mal necessário. Afinal, ajudavam as orquestras, tocando nos intervalos dos bailes (que duravam cinco horas, das 23h às 4h).

Mas não tardaram muito em começar a ganhar os contratos principais e a inveja e maledicência dos colegas mais velhos.

Só que ali pela metade dos anos 1960 e orquestras e melódicos passam a enfrentar um inimigo comum: os temíveis *cabeludos*, com seus *conjuntos de guitarra*. Que, claro, para toda essa geração dividiram com os Beatles a culpa desse apocalipse todo - afinal ela, a culpa, precisava ser depositada em alguém.

---

<sup>593</sup> Já falamos deles aqui, vale dar uma explicada: entre 1955 e 1970, da transição entre a Era do Rádio e o começo dos festivais universitários gaúchos, teve seu reinado um tipo de formação instrumental que floresceu no Rio Grande do Sul como em nenhum outro estado da federação: o *conjunto melódico*. Em todo o Brasil se chamava com esse nome grupos pequenos de músicos que não eram nem uma orquestra, nem um regional. Por exemplo: em 1952, a gravação de *Nunca* por Dircinha Batista, declara no selo do 78 rpm: *Acomp. de Conjunto Melódico*. E o que se ouve ali, além da voz de Dircinha, é uma combinação de violino, clarinete, guitarra, piano e contrabaixo. Fosse nos anos 1920 ou 30, um grupo médio como esse teria alguns sopros e seria chamado de... *jazz*. O *jazz* do fulano, o *jazz* do sicrano. Mas, agora, mais do que a instrumentação – que tinha lá suas variações – o que identificava essas *middle bands* era a execução contida, *cool*, sofisticada e, para muitos, precursora da bossa nova (se bem que, de tanto que se fala nisso, às vezes parece que a bossa nova teve mais precursores do que bossanovistas...). Salvo engano, nenhuma outra cidade teve tantos agrupamentos com cinco a oito músicos tocando suavemente – e em diferentes combinações – acordeom, vibrafone, guitarra, piano, contrabaixo e bateria. Não se tem uma lista exata, mas pode ter chegado a meia centena o número deles só em Porto Alegre. Numa cidade então com meio milhão de habitantes, isso dá um melódico para cada 10 mil cidadãos. Usavam muitos uníssonos, num resultado que destacava a melodia da música e definia a sonoridade sem precisar muito volume. Traduzindo: dava pra dançar e, ao mesmo tempo, falar ao pé do ouvido. Coisa bem mais difícil tanto com as antecessoras *big bands/orquestras* quanto com as futuras bandas de guitarra/bandas de rock. Essa combinação, reconhecível a quilômetros de distância, garantia um baile chique, mesmo tocando os *standards* mais batidos da música para dançar da época: boleros, mambos, sambas-canção, canções italianas, francesas ou americanas. Para completar, um detalhe nada desprezível. O que eles faziam era, basicamente, música instrumental. Gênero que, nos primeiros anos da década de 1960, terá um surto de popularidade como não se via desde os anos 1920. No Brasil inteiro. Grupos que chamavam o que faziam de “samba-jazz” – como o Zimbo Trio, o Tamba Trio, o Rio 65, Meirelles e os Copa 5 etc., etc. Os melódicos os precederam em quase dez anos.

\* \* \*

Enquanto isso, sentindo-se cada vez mais cercada, a turma dos velhos boêmios (muitos dos quais ainda estavam na faixa dos 40 anos) se junta e funda um clube. O Clube dos Compositores. Criado por Demosthenes Gonzalez em 1960, ele reunia muitos veteranos e alguns poucos jovens. A primeira diretoria tinha Alberto do Canto como presidente, Lupicínio de vice e Demosthenes como primeiro secretário.

Tudo isso acontecendo, me parece haver poucas sínteses melhores da visão de mundo de um homem de meia idade, da classe média dessa Porto Alegre<sup>594</sup>, que as crônicas que Lupi escreveu entre 1963 e 1964 para a Última Hora. E está lá, em *A Praga*, onde ele simula um encontro com uma “vovó” que lhe afirma:

“Quando eu era menina, meu filho, a vida era muito barata; o pão custava 0,20 réis, um quilo de feijão, 400 réis, um quilo de banha, 2.000 réis, e assim por diante. O aluguel de uma casa não passava de 30.000 réis. Um homem com 100.000 réis vestia uma mulher dos pés à cabeça, e muito bem vestida<sup>595</sup>.”

Tudo na ordem do banal, certo? Mas aí o raciocínio fecha assim: “Isso facilitava para que qualquer homem que tivesse um emprego regular pudesse ter diversas casas, ou melhor, diversas mulheres”<sup>596</sup>.

Ah, Lupicínio exagerava... A média dos homens de classe média de meia idade desse época não pensava assim.

Será?

Carlos Machado (ok, também gaúcho - mas não exercia), em suas memórias, em vários momentos lembra de sua esposa Gisela Maria Mancebo de Vasconcellos Machado. Ele era então o Rei da Noite do Rio de Janeiro. Ela era figurinista, filha de jurista, bisneta de Chiquinha Gonzaga e prima de Rachel de Queiroz. Ou seja, vinham de e viviam num contexto bem distante do casal porto-alegrense Lupicínio e Cerenita. Pois escreve Carlos:

---

<sup>594</sup> Mesmo que preto, mesmo que oriundo da baixa classe média da Ilhota.

<sup>595</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “A praga”, p. 36.

<sup>596</sup> Id, Ib.

Dela guardo a frase que resume seu modo de encarar a vida: “Passei minha vida vestindo e despindo as mulheres do meu marido”<sup>597</sup>.

(...)

Em nossa vida particular, resistiu a tudo e, talvez por nossos filhos, talvez – quem sabe? – por mim, nunca pensou em separar-se. Aceitou minhas loucuras e compreendeu que eu não podia viver longe de aventuras, entendendo-as como rompantes passageiros que desapareciam como o velho minuano. Sabia que eu era um vendedor de imagens e meus shows vitrinas de sonhos repletas de lindas jóias para serem apreciadas. Acontece que, algumas vezes, escolhia eu mesmo uma dessas jóias, que usava por um tempo. Nunca por muito tempo.<sup>598</sup>

Johnson, poderia ser um vértice nesse triângulo: porto-alegrense e preto como Lupicínio, mas sem nunca ter conseguido ascender a uma classe média confortável. E o que ele pensava em relação às mulheres? “Não casei. Graças a Deus! Tive muitas amizades, mas nunca me entusiasmei. Não tive filhos. Adorava demais a minha mãezinha. Vivi com minha mãe até quando ela disse adeus”.<sup>599</sup>

Figura 60 - Lupi e a Cerenita. Johnson, sobre o casal: “era uma guerra de facão”<sup>600</sup>. Foto: Sílvio Ferreira



Fonte: Acervo Marcello Campos

<sup>597</sup> Gisela era figurinista dos espetáculos de Carlos, cheios de coristas e vedetes com as quais ele invariavelmente se relacionava.

<sup>598</sup> MACHADO, Carlos e PINHO, Paulo de Faria. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978, p. 136-137

<sup>599</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 151.

<sup>600</sup> Entrevista a Juarez Fonseca, em Zero Hora, dia 26/08/1984.

Mãe é mãe. O resto é mulher.

Imaginem esses caras em tempos hippies, pós-tropicalistas, tempos em que os jovens se dividiam entre a vanguarda e o desbunde, a resistência à ditadura ou o ufanismo modernizante do governo militar...

Deviam sentir-se dinossauros remanescentes dos tempos em que Gustavo Capanema, o ministro da educação e saúde de Getúlio<sup>601</sup> acreditava piamente no “direcionamento das energias femininas para tarefas julgadas compatíveis com sua natureza, o que significava o seu enraizamento na vida doméstica”<sup>602</sup>. E que o ministro do trabalho Marcondes Filho, em discurso proferido em 1942<sup>603</sup>, elogiava a “senhora do lar proletário”: mulher, esposa, mãe e doçura. Que deveria ficar em casa, com base na “divina fraqueza das mulheres”.

Vinte anos depois, era ainda nesse mundo que viviam Lupicínio e sua turma.

---

<sup>601</sup> Que tem o recorde no cargo em toda a história do Brasil: 1934 a 1945.

<sup>602</sup> PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**, p. 133.

<sup>603</sup> Idem, *ibidem*. P. 136.

## 12 LUPI VI: AQUELE AMIGO DO MEU PAI (1959-1969)

Os últimos grandes momentos de consagração de Lupicínio se dão nos estertores da década de 1950, e em parte graças à popularização da alta fidelidade, dos EPs em 45rpm e dos LPs e compactos em 33rpm.

Esses novos formatos – compacto, compacto duplo, EP (extend-play) e LP (long-play) - normalizam uma prática que até então era muito menos comum: regravar canções já lançadas por algum intérprete. Nos tempos do 78 rpm, a regra era dizer: *Carinhoso*, música de Pixinguinha e João de Barro, *criação* de Orlando Silva. E aí, pronto: poucos se arriscavam a *recriar* a *criação* de alguém.

Agora, até pelo fato de que os discos de 78rpm estavam rapidamente se tornando coisa do passado, os novos formatos provocam uma onda de regravações parecida com a que acontecerá na próxima mudança de mídia sonora, do LP para o CD.

Pode ter sido esse um dos motivos considerados por Elza Soares na hora de escolher o repertório que estaria em seu primeiro disco - ainda um 78rpm, num momento em o formato estava se tornando uma espécie de “teste” para saber se a pessoa merecia gravar um LP. Um exemplo? O 78rpm *Chega de Saudade / Bim-Bom*, de 1957, que deu o aval para a gravação do álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto, em 1958.

A já impressionante Elza entrou em um estúdio de gravação pela primeira vez dia 27 de novembro de 1959<sup>604</sup>. Tinha 29 anos, mas era uma iniciante. Sua vida tinha sido muito dura, seguiria sendo, e só naquele momento lhe apareceu a oportunidade de registrar duas músicas. No lado B, cravou uma versão inédita, assinada por Alberto Ribeiro, de *Mack The Knife*<sup>605</sup>, canção escrita por Bertold Brecht e Kurt Weill para *Ópera dos Três Vinténs*, e que havia se transformado num standard do jazz a partir da gravação de Louis Armstrong.

Já para o lado A, foi escolhida a regravação de outro antigo sucesso. Sim, era *Se Acaso Você Chegasse*. Música de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, *criação* de Cyro Monteiro. Só que Elza não estava - nunca esteve - pra brincadeira. E conseguiu o impossível:

---

<sup>604</sup> O fascículo **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**, de 1970, dá a data como julho de 1959. E, na verdade, era a segunda vez: ela já havia gravado, pouco antes, duas músicas do amigo Moreira da Silva para a minúscula gravadora Roni.

<sup>605</sup> Isso mesmo: quase 20 anos antes da versão de Chico Buarque para a mesma canção, que abre e fecha a sua *Ópera do Malandro*.

fazer uma versão ainda mais suingada do que a de Cyro. Sucesso total. Num intervalo de 23 anos, o mesmíssimo samba foi a gravação de estreia de dois intérpretes geniais, e em ambos casos, os lançou para o estrelato.

Sucesso do 78rpm, ato contínuo Elza ganha o direito de gravar um LP. O título será justamente... *Se Acaso Você Chegasse*. Sai em 1960, e é puxado pelo velho samba de Lupi. A versão era tão esfuziante – e o *scat singing*<sup>606</sup> de Elza surpreendia muito - que o pessoal nem estranhou ser uma mulher cantando aquela estória tão de homem pra homem.

É como disse Chico Buarque numa matéria sobre os 90 anos de Elza, em 2021: “Se acaso você chegasse a 1959 e ouvisse no rádio aquela voz cantando ‘Se acaso você chegasse’, saberia que nunca houve nem haverá no mundo uma mulher como Elza Soares”<sup>607</sup>.

Figura 61 - O LP de estreia de Elza



Fonte: <http://www.brazilcult.com/lp-elza-soares-se-acaso-voce-chegasse-a-bossa-negra-1960-brazil>. Acesso em 22/02/2022

Tudo muito bom, tudo muito bem.

<sup>606</sup> O *scat singing* foi, ao que parece, inventado justamente por Louis Armstrong: é o canto sem palavras, mas com sílabas sem sentido, que se popularizou nos improvisos vocais de cantores de jazz.

<sup>607</sup> *O Globo*, 24/01/2021, edição digital.

Só que, num primeiro momento, Lupicínio não gostou nem um pouco do que aquela desconhecida havia inventado na sua música.

Elza, que já era feminista meio sem saber, gostava da música, mas achava muito machista um trecho da letra. Trecho que, ainda por cima, a lembrava dos longos anos em que teve de ajudar a mãe a lavar as roupas dos ricos. Aí deu uma adaptada:

Se acaso você chegasse no meu chatô e encontrasse aquela mulher que você gostou será que tinha<sup>608</sup> coragem de trocar nossa amizade por ela, que já lhe abandonou?

Eu falo porque esta dona já mora no meu barraco, à beira de um regato e um bosque em flor. De dia... bohuaaaaababaaapa... De noite... bohuaaaaababaaapa... e assim nós vamos vivendo de amor.

Na *Revista Feminina* do *Diário de Notícias* de 16 de outubro de 1960 a matéria *Cantoras Trocam as Letras* diz o seguinte:

A novata Elza Soares regravou o velhíssimo samba “Se Acaso Você Chegasse”, que lhe deu fama e muito dinheiro e que a lançou no meio musical. Mas consideram os entendidos que Elza Soares cometeu a pior de todas as “gafes”: trocou a letra do bonito samba de Lupicínio Rodrigues. Elza, em nenhuma vez na gravação, termina a letra certa. Assim, quando ela chega naquele pedaço que diz: “De dia, me lava a roupa / De noite me beija a boca / etc...” então a cantora fez aquilo que se chama “Bossa do Bip-bap” (sic) e canta assim: “De dia... Bip, bap, bip, bap...”/ De noite... bib, bap, bip, bap...”, etc...

Pois afirma-se que o compositor Lupicínio Rodrigues, mesmo com sua modéstia, não gostou da mudança. Diz Lupicínio que ninguém tem nada se um cantor inventa outra maneira de cantar e mete lá a sua bossa, mesmo sendo essa bossa “americanizada”<sup>609</sup>. Mas o diabo é que deve-se conservar a letra em respeito ao autor! E Elza Soares não respeita a letra de “Se acaso você chegasse”. Pela gravação da sambista, não se sabe como é a letra legítima da composição. Está deturpada!<sup>610</sup>

O fato é que o tempo é um santo remédio. Ainda mais se ajudado pelo sucesso da gravação, num momento em que a popularidade de Lupi dava francos sinais de queda. E, a bem da verdade, Lupi nunca achou essa canção lá grande coisa:

Eu acredito que Se Acaso Você Chegasse seja uma das letras mais fracas que eu já fiz. (...) Porque, em primeiro lugar, naquela época eu não tinha o cuidado nem de corrigir as coisas que fazia, porque eu não era compositor.

<sup>608</sup> Lupi cantava “tinhas” coragem.

<sup>609</sup> Referiam-se, evidentemente, ao scat sing que Elza adaptava de seu ídolo Louis Armstrong.

<sup>610</sup> *Revista Feminina* do *Diário de Notícias*, 16/10/1960, p. 11.

Hoje em dia eu tenho o cuidado quando eu faço uma musica, corrigir o português, corrigir as rimas... e quando a gente é iniciante de uma coisa...

(...)

Eu nunca julguei na minha vida de ser compositor. Nunca tive a mínima ideia. Nunca fiz uma musica com a intenção de ganhar um tostão, de gravar um disco... Fazia pra me divertir, por brincadeira. (...) Por isso eu não tive o cuidado de acertar as rimas. Porque ali tem “de dia me lava a roupa, de noite me beija a boca”, por exemplo. Roupa com boca não rima, hoje eu jamais faria uma música dizendo isso. Procuraria fazer uma rima certa, porque tenho outras obrigações, outros deveres, como compositor conhecido hoje, de fazer as coisas certas. Hoje eu tenho mais facilidade de acertar português, naquele tempo não. As coisas saiam natural assim<sup>611</sup>.

Na biografia oficial de Elza escrita pelo jornalista Zeca Camargo, ela conta o que aconteceu pouco tempo depois da matéria da *Revista Feminina* ter sido publicada:

Teve uma noite que um homem chegou com flores para mim. Eu nunca tinha ganhado flores e logo achei que era uma cantada. Eu nem sabia que tinha essa coisa de dar flores para as pessoas, como gentileza. De qualquer maneira, aquele homem com um buquê de rosas na minha frente não me cheirava bem apesar de as rosas estarem bastante perfumadas, mesmo tarde da noite<sup>612</sup>.

O tal homem aproxima-se para beijar sua mão, e ela a retira com violência: “minha vontade era perguntar quem queria beijar aquelas mãos que tinham lavado tanta roupa?”<sup>613</sup>

Segue Zeca:

O galante visitante não se acanhou. Insistiu em conversar com ela, mas Elza continuava refratária às gentilezas de seu admirador. "Trago rosas para outra rosa", ele teria dito, e foi o gancho para ela ser ainda mais dura: "Não gosto de rosas e não me chamo Rosa!" E ele respondeu: "Eu sei que você não se chama Rosa, seu nome é Elza Soares, e você está fazendo o maior sucesso com uma versão para a minha música, 'Se acaso você chegasse'. Meu nome é Lupicínio Rodrigues."

(...)

"Ouvir ele dizer o próprio nome com aquela linguinha presa me deixou muito envergonhada." E ela imediatamente mudou o discurso: "Eu adoro rosas! Meu pai tinha paixão por rosas, a gente sempre pegava uma quando encontrava perto de casa."

(...)

O episódio terminou bem. O compositor e a cantora ficaram tão amigos que os encontros, depois dessa noite, foram muitos. "Ele era extremamente generoso comigo. Na noite em que nos conhecemos ele foi até o Texas Bar me convidar para fazer um show em Porto Alegre (...) Tinha cachê e tudo"<sup>614</sup>.

<sup>611</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor.

<sup>612</sup> CAMARGO, Zeca. *Elza*. Lisboa: Leya, 2018, p 103-104.

<sup>613</sup> Idem, *Ibidem*.

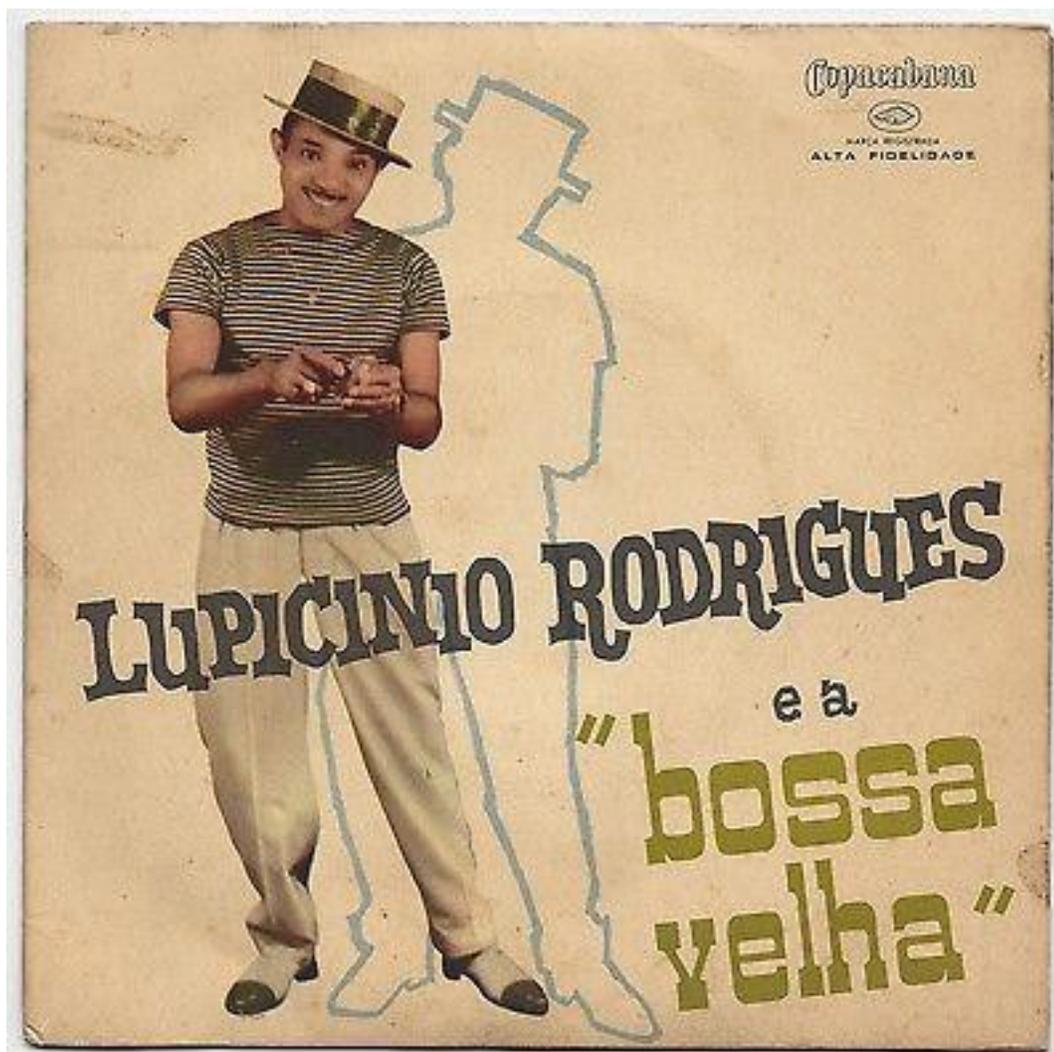
<sup>614</sup> Id, *Ib*.

\* \* \*

No começo do ano de 1960 sai pela Copacabana um hoje raro EP/compacto tripla em 45rpm, com três faixas de cada lado, cujo título já dá um panorama da situação.

Se chamava *Lupicínio Rodrigues e a Bossa Velha*.

Figura 62 - O EP/Compacto Tripla (chame como quiser)



Fonte: <https://www.letas.mus.br/lupcinio-rodrigues/discografia/e-a-bossa-velha-1960/> Acesso em 22/02/2022

O disco, tão diferente de tudo que Lupi gravou, ficou esquecido.

Pra começar, o que se ouve ali desmente muito seu título. Que, aliás, pode tanto ser uma ironia (e as aspas em “bossa velha” ajudam na desconfiança) quanto um enfrentamento do tipo: “eu também posso fazer música moderna sem ser da bossa nova”.

Acompanhado por uma banda *sui generis* para o ano de 1960, esse talvez seja seu melhor momento discográfico como intérprete. A voz de Lupicínio suinga, muito solta, acompanhada basicamente do que hoje chamaríamos de um *power trio*: guitarra elétrica, baixo (acústico) e bateria. E *power trio* do tipo The Cream ou Jimi Hendrix Experience: daqueles em que, quando rola o solo de guitarra (e há uns tantos ali), não há nenhum outro instrumento fazendo a “base” de acordes.

Em algumas faixas há o acréscimo de uma flauta que também improvisa e/ou uma discreta percussão. Além disso, as harmonias que a guitarra toca são tão jazzísticas quanto seu estilo de acompanhamento. Quem leva o samba é a base de contrabaixo e bateria. E, mesmo esta, em muitos momentos, antecipa a clássica levada de ‘samba no prato’ que virou a regra do samba-jazz graças a Edison Machado e seu disco *Edison Machado é Samba Novo*, de 1964 – portanto, quatro anos depois. Aliás, não são poucos os momentos em que esse EP parece um disco de samba-jazz, anos antes do samba-jazz consagrar-se<sup>615</sup>.

As seis faixas são panorâmicas da obra do compositor: há uma excelente regravação de um velho tema - *Pergunta a Meus Tamancos* -, há sambas relativamente recentes - *Pregador de Bolinha*, *Eu Sei* e *Eu Não Sou Louco*. E há novidades quentinhas: *Prova de Amor* e *Esta Eu Conheço*.

Você disse que me ama de verdade, mas nunca deu prova da sua sinceridade. Que palavras nada podem resolver. Sou daqueles que querem ver pra crer. Esta prova podes me dar assim: deixa eu ficar deitado e vai trabalhar pra mim.

Que vantagem tenho em possuir o seu amor, se eu que trabalho com o frio e com o calor? Quem ama faz sacrifício, você pra mim nunca fez. Eu que pago as contas quando chega o fim do mês.<sup>616</sup>

Mandei buscar minha mulher pra casa, apesar do seu mal proceder. Para solucionar minha casa, sem mulher eu não posso viver. Se eu hei de arranjar uma outra, talvez com menos apreço, eu fico com ela que já conheço.

---

<sup>615</sup> Não consegui descobrir quem são os outros músicos. Mas sobre o guitarrista as suspeitas de quase todos os músicos para quem mostrei a gravação - como o bandolinista e guitarrista Rogério Piva, neto de Túlio e especialista em samba e choro - recaem sobre Bola Sete. Ele foi-se para os Estados Unidos em 1959, mas poderia ter gravado esse discos antes. Alguns também aventaram Heraldo do Monte, que chegara a São Paulo nesse ano.

<sup>616</sup> *Prova de Amor* (Lupicínio Rodrigues)

Sei que a vizinhança vai censurar meu ato, mas só eu sei aonde me aperta o sapato.  
As minhas magoas só ela consola. Falem de mim, eu aqui nem dou bola...<sup>617</sup>

Talvez muito moderno para os amantes da bossa velha, ostensivamente ignorado pelos amantes da bossa nova, o fato é que o disco passou batido, e ficou esquecido. Há um raro registro na coluna de S. Ponte Grande<sup>618</sup> no Diário de Notícias carioca. E o cara não entendeu nada: “É a autêntica ‘bossa velha’, gostosa como sempre. Regional ataca com ritmo e Lupicínio, que não é cantor, mostra como se pode cantar bem o samba legítimo sem batidas diferentes”.

Se você já foi ouvir essas gravações, deve estar se perguntando se a pessoa era surda ou se escrevera a crítica só pela capa. Afinal, confundiu um trio de guitarra elétrica, contrabaixo e bateria com um regional - que não tem nenhum dos três instrumentos. Repetiu a velha platitude de “Lupicínio não é cantor” e ainda não teve a capacidade de identificar nenhuma “batida diferente”.

Só como dado complementar: na mesma coluna, a crítica anterior era a um novo disco de Ray Coniff, elogiadíssimo. E a seguinte, terrível, atacava o quê? *O Amor, O Sorriso e a Flor*, novo LP de João Gilberto.<sup>619</sup>

Sua última canção disputada por diversos cantores nessa fase é de 1961: *Vou Brigar com Ela (Paciência)*. Ela é gravada no mesmo ano por Osni Silva, Carlos José, Mauricy Moura<sup>620</sup> e Sílvio Caldas, ainda que nenhuma das versões tenha tido muita repercussão<sup>621</sup>.

Além disso, começa um período de nada muito significativo. Apenas gravações de cantoras e cantores que o tempo esqueceu. Antonio Martins gravou *Mais um Trago*<sup>622</sup> (Lupicínio / Rubens Santos) em 1960. No ano seguinte Clóvis de Lima levou ao disco *Aquele*

---

<sup>617</sup> *Esta Eu Conheço* (Lupicínio Rodrigues)

<sup>618</sup> Não consegui descobrir a verdadeira identidade de S. Ponte Grande, mas há uma suspeita de que fosse Sérgio Porto, uma vez que ele logo adotaria o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta justamente em homenagem ao Serafim Ponte Grande personagem de Oswald de Andrade.

<sup>619</sup> “O que o cronista pode dizer de João Gilberto? Primeiro: é monótono. Segundo: é triste. Terceiro? Dificilmente se pode aguentar muitas faixas seguidas sem cansar. João Gilberto é o “papa” da “bossa nova”. A “bossa nova” é uma condição de momento. Parece não ter sobrevivência maior”.

<sup>620</sup> Primeira gravação: Mauricy Moura acompanhado da orquestra de Elcio Alvarez. Chantecler 78-0431-A, lançada em abril de 1961: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/158226/paciencia>, acesso em 28/02/2022.

<sup>621</sup> Com a ironia de que, 20 anos antes, Alcides Gonçalves a tivesse cantado muitas vezes, acompanhado por uma orquestra arranjada por Radamés Gnattali, mas não conseguiu levar a versão ao disco.

<sup>622</sup> Copacabana 6181-A: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/136236/mais-um-trago>. Acesso em 28/02/2022.

*Mulambo* (parceria com Rubens Santos) e Léo Bélico, *Triste Regresso*<sup>623</sup>. Em 1962, Ana Shirley vem com *Não Conte pra Ninguém*<sup>624</sup> (Lupicínio / Rubens Santos) e Marco Antonio com *Contando os Dias*<sup>625</sup>. Expedito Baracho no mesmo 1962 e Paulo Ricardo, em 1963, atacam com a kitsch *Boneca de Doce*<sup>626</sup>:

Lá, no bar onde eu vivo a tomar aperitivo na hora de descansar, queria que você fosse ver a boneca de doce que tem para nos despachar. É tão meiga, tão mimosa, um botãozinho de rosa que Deus deixou caminhar! Quando com a gente graceja enfeita mais que a bandeja do mostruário do bar<sup>627</sup>. Seu nome, quando os fregueses murmuram parece até que me furam com flechas o 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 essa casa fosse minha essa linda bonequinha só despachava pra mim<sup>628</sup>.

Por fim, também em 1963, vem a hiperbólica *Taberna*, com Gilberto Alves<sup>629</sup>, que é quase uma canção de Vicente Celestino:

Na taberna eu passei o dia vendo o entra e sai da freguesia. Quase esqueci a ingratidão que te fiz. E dos 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 saudade tua vim pra minha casa, que é a rua, e aqui estou a implorar: perdão.

Amor, a chuva molha-me as vestes, 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 que te fiz e deixa-me, que morrerei feliz.<sup>630</sup>

<sup>623</sup> *Aquele Molambo*: RGE 10.345-A, lançada em setembro:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/117846/aquele-molambo>. *Triste Regresso*: Odeon 14.752-A, lançada em julho: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/144641/triste-regresso>. Acessos em 28/02/2022.

<sup>624</sup> Continental 78075-A, lançada em junho de 1962:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/152766/nao-conte-pra-ninguem>. Acesso em 28/02/2022.

<sup>625</sup> RGE 10.470-B, lançada em outubro de 1962:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/123124/contando-os-dias>. Acesso em 28/02/2022.

<sup>626</sup> Expedito Baracho: RGE 10476-B, lançada em 02/08/1962:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/123166/boneca-de-doce>. Acesso em 28/02/2022.

<sup>627</sup> Frase irmã de “repare bem que cada vez que ela fala ilumina mais a sala do que a luz do refletor”.

<sup>628</sup> *Boneca de Doce* (Lupicínio Rodrigues)

<sup>629</sup> Copacabana 6541-A: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/135094/taberna>. Acesso em 28/02/2022.

<sup>630</sup> *Taberna* (Lupicínio Rodrigues)

Até pouco tempo antes disputado entre os mais badalados cantoras e cantores, agora o único intérprete de grande popularidade que está gravando suas canções é o ascendente Cauby Peixoto - que registra *Ela Disse-Me Assim* e *Exemplo* em dois LPs diferentes, ambos de 1961. Mas nem essas versões tem grande repercussão. Nem para Jamelão estava fácil, como comenta a crítica ao seu LP *Ela Disse-me Assim*, lançado em 1960 com faixas anteriormente gravadas em 78rpm: “Leva o título de um samba de Lupicínio Rodrigues, samba que fêz sucesso e que andou sendo proibido por aí por causa do mau gôsto da letra.”<sup>631</sup>

Em sua cidade, seus colegas de geração o incensavam (sempre como compositor, jamais como intérprete). Mas em 1962, a *Revista do Rádio* foi o único veículo nacional a comemorar seu “Jubileu de Prata” (jubileu, aliás, em que as datas não fecham):

Foi em outubro de 1936 que o seu nome apareceu pela primeira vez em disco. Era uma marchinha para o carnaval de 37, gravada na Odeon por Newton Paes e que se chamava “Quando eu fôr bem velhinho”. No ano seguinte surgiu o “Se Acaso Você Chegasse”.

(...)

As homenagens a Lupicínio foram de início coordenadas pelo Clube dos Compositores, mas em verdade, a elas toda Pôrto Alegre se associou. A Rádio Farroupilha realizou a “semana de Lupicínio”, tendo o maestro Alfredo Hülsberg preparado uma belíssima rapsódia das músicas de Lupicínio. No programa Vespéral Farroupilha, apresentado por Salimen Júnior, concluíram-se as homenagens, com a entrega de cartões de prata, pelo cronista Antônio Onofre, em nome do “Diário de Notícias” e Cambises Martins, pela TV Piratiny (sic). O Clube dos Compositores ofereceu a Lupicínio uma faca de prata, símbolo de sua primeira composição, um samba reclamando a comida do quartel<sup>632</sup>. O vespertino “Fôlha da Tarde”, descobridor de Lupicínio através do então repórter Rivadávia de Souza, também homenageou, tendo a Associação Riograndense de Imprensa oferecido um coquetel. Artistas do Rio e São Paulo associaram-se as comemorações de Jubileu de Lupi, cantando as suas músicas nas rádios Farroupilha e Gaúcha.

Numa entrevista na Farroupilha, Lupi disse que a sua maior alegria, durante as comemorações do seu jubileu era saber que um magistrado do Estado da Guanabara, num processo de desquite, citou o samba “Exemplo”, que em certo trecho diz: “é melhor brigar juntos, do que chorar separados”.<sup>633</sup>

Em 1965, Elza faz uma nova gravação marcante e, novamente, muda um trechinho de letra. Desta vez foi com *Vingança*. Numa versão que alguns já à época acharam irônica<sup>634</sup>,

<sup>631</sup> *Diário de Notícias* (RJ), edição 11403, 17/01/1960, p. 8.

<sup>632</sup> Sabemos que *não é* sua primeira composição, como já vimos.

<sup>633</sup> *Revista do Rádio*, ano 1962, Edição 657. P. 64.

<sup>634</sup> *Última Hora*, 2.07.1965, p. 2: na crítica do LP deste ano, *Elza, Cantora que Dignifica o Samba*, Sérgio Porto comenta a “certa displicência” com que ela canta *Dindi* e segue: “Elza fez a mesma coisa com

incluída em seu LP *Um Show de Elza*, ela canta duas vezes o final. Na primeira diz “sem ter nunca um cantinho *do céu* pra poder descansar”. Na repetição canta *quase* o original: “cantinho *do seu*”<sup>635</sup>.

\* \* \*

Foi por essa época que Lupi e Cerenita mudaram-se novamente para a Zona Sul da cidade, desta vez Avenida Otto Niemeyer, 2384. Instalaram-se numa confortável casa de alvenaria onde moravam juntas 15 pessoas, graças à família de sua filha Teresinha que, a exemplo do avô, teve uma prole imensa: dez filhos. No terreno de 11 por 125 metros, os 15 Rodrigues conviviam com 400 galinhas, patos, marrecos, gansos, perus, pombos, faisões, passarinhos, porcos, flores, frutas, legumes e até uma vaca leiteira. A casa foi demolida, mas o terreno é o mesmo. Hoje há ali uma ótica e relojoaria.

Figura 63 - A frente da casa da Otto. Atrás, o pátio ainda é cheio de árvores



Fonte: <https://www.google.com/maps/place/Av.+Otto+Niemeyer,+2384+-+Tristeza,+Porto+Alegre+-+RS,+91910-001/data=!4m2!3m1!1s0x951982421550e7f1:0xf087319edc8a1f9a?sa=X&ved=2ahUKEwiNkZjl85P2AhXnlbkGHUjCIYQ8gF6BAgREAE>. Acesso em 22/02/2022

---

“Vingança”, samba de Lupicínio Rodrigues e que foi grande êxito na voz de Linda Batista mas está longe de ser do mais representativo na obra do compositor gaúcho. A interpretação de Elza tem um leve tom humorístico, e quem conhece o seu gosto para o samba compreende porque”.

<sup>635</sup> No original é “cantinho *de seu*”

Dinheiro não era problema então: acumulava os rendimentos da aposentadoria precoce, o salário de funcionário da SBACEM, os direitos autorais e os eventuais lucros de suas casas noturnas. Que finalmente, graças ao sócio Rubens Santos, começavam a dar lucro em vez de prejuízo.

Túlio Piva – amigo da turma e dono da Drogaria Piva, um raro ponto de encontro diurno do pessoal - lembrava bem da época:

Fazíamos churrasco na casa em que ele morava, na Otto Niemeyer, já em companhia da Cerenita. E também costumava me encontrar com ele no Galpão do Lupi, churrascaria que ficava na João Alfredo. Depois, nos encontrávamos no Clube dos Cozinheiros e, posteriormente, no Batelão<sup>636</sup>:

De figura de sucesso, Lupicínio foi rapidamente se tornando uma mistura de trunfo e bastião da boemia porto-alegrense e/ou da geração que ficou adulta antes da bossa nova. Já para os jovens e para o grosso da população, ia se tornando uma figura folclórica: o senhorzinho doce, de voz mansa e bigode fora de moda, dono de casas noturnas e restaurantes onde se apresentava informalmente. Alguns poucos sabiam de seu emprego como procurador do Serviço de Defesa do Direito Autoral ou de fiscal da SBACEM. Outros, que era o autor do *Hino do Grêmio* e alguns sucessos de tempos passados.

Fora de Porto Alegre a situação não era muito melhor.

Luiz Ayrão, em 1997, lembrava assim dessa primeira metade dos anos 1960:

De Lupicínio diziam que era um crioulo que fazia música pra puta, e Luiz Gonzaga, com aquele chapéu engraçado, era um cangaceiro que cantava baião. Sabe de quem que o pessoal gostava? De João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes. Os mais velhos um pouco gostavam de Dick Farney, de Frank Sinatra. Era assim.<sup>637</sup>

Nada mais adequado a uma “figura folclórica” ainda conhecida do que folclorizar sua vida e obra. E então, durante um ano – de nove de fevereiro de 1963 e 29 de fevereiro de 1964 -, Lupi publicou crônicas na edição de sábado da versão gaúcha do jornal Última Hora. As colunas *Roteiro de um Boêmio*, já tanto citadas aqui.

---

<sup>636</sup> BRAGA, Kenny. **Túlio Piva**. Porto Alegre: Redactor Empreendimentos Editoriais, 1985, p. 24.

<sup>637</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 354.

Conta o jornalista Juarez Fonseca no prefácio do livro *Foi Assim*, editado com estes textos em 1994:

Foi assim: depois de tanto ver e ouvir Lupicínio Rodrigues pela noite de Porto Alegre, em fevereiro de 1963 o diretor da Última Hora gaúcha, Ary de Carvalho, convidou-o para escrever uma coluna no jornal, aos sábados. Convite aceito, Lupicínio mobilizou Hamilton Chaves e Demosthenes Gonzales, parceiros de música e andanças noturnas, por coincidência também jornalistas, para dividir a responsabilidade e dar forma final aos textos da coluna, batizada de “Roteiro de um Boêmio”<sup>638</sup>.

Em algumas dessas crônicas, o tom de mágoa já é claro. Como nesta, comentando o sucesso que sempre fizera em suas apresentações em São Paulo:

Nossos patrícios só nos dão valor quando nos encontramos fora da nossa terra, porque aqui não valem nada. Nossos patrocinadores e diretores de rádio e televisão mandam buscar em outros estados qualquer abacaxi para um grande programa, deixando nossos artistas parados<sup>639</sup>.

Ou então a seguinte afirmação, que soa surreal vinda de quem vem - um compositor que não tocava nem ao menos um dó maior e, sem nenhum problema por isso, era genial: “Hoje, quem faz um dó maior é músico, vai para o Rádio e Televisão e por isso não se preocupa em aprender mais nada. Hoje em dia, tendo dedos para bater nas cordas está tocando bossa-nova. A gente que sofra”<sup>640</sup>.

Justamente neste ano é citado pela última vez na revista carioca que mais lhe dera atenção ao longo de sua carreira, a *Revista do Rádio*.

Onde?

Na coluna *Você Sabia?*.

Como? Assim: “Lupicínio Rodrigues, veterano compositor, já teve sua época como cantor. Foi muito popular, em Pôrto Alegre, como cantor do ‘jazz-band’ do 7º Batalhão de Caçadores.”<sup>641</sup>

Não fazia nem três anos que havia lançado *Lupicínio Rodrigues e a Bossa Velha*. Que a revista não só ignorou como, nesse texto, deixava claro que ninguém lembrava nem de seus discos *Roteiro de um Boêmio*.

---

<sup>638</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 13.

<sup>639</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Ingratidão”. P. 44

<sup>640</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Violão”. P. 57.

<sup>641</sup> *Revista do Rádio*, ano 1963, edição 743, p. 66.

\* \* \*

Ao longo dos anos 1960, das poucas vezes em é notícia, duas delas são por tristes motivos.

Em setembro de 1965, no Rio de Janeiro, quase vai preso por agentes do DOPS<sup>642</sup> no restaurante *O Grego*, em Copacabana. Motivo: cantava uma marchinha sobre Cuba com dois amigos: o cantor Ismard Simone e o ex-secretário de Getúlio Vargas, Roberto Alves. Ele escapou, mas os dois outros foram presos, ficando incomunicáveis por horas até um advogado os tirar da cadeia.

Figura 64 – Telexograma do SNI contando o acontecido.

05104 06

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES  
AGÊNCIA DE PORTO ALEGRE

— TELEXOGRAMA —

PA ARJ 375/752/APM/77 23MAR/65

RETEX 950/750/ARJ, DE 17 SET 77 - ROBERTO ALVES - O DECI/SSIVUS INFORMOU A ESTA AGÊNCIA, QUE NÃO FOI POSSÍVEL PRECISAR O INFE DE 05 JUN 65, DEVIDO A SUA ANTI QUIDADE E A FALTA DE MAIORES DADOS. INFORMOU, AINDA, QUE POSSUI OS SEGUINTES ANTECEDENTES DE UM ROBERTO ALVES, SDI: EM 27 JUL 65, TERIA SIDO PRESO P. O DOPS/GB, POR SE ENCONTRAR, JUNTAMENTE COM ISMARD SIMONE, ROSÂNGELA MALDONADO E LUPICÍNIO RODRIGUES, NUM BAR, CANTANDO MÚSICAS ALUSIVAS À REVOLUÇÃO CUBANA. O III EX ENVIOU A ESTA AGÊNCIA, CÓPIA DO INFE Nº 540/GAB MG, DE 21 AGO 65, TAM BÉM DIFUNDIDO A ESSA ANJ/SNI.

AUTENTICAÇÃO DO OPERADOR

AUTENTICAÇÃO DO EXPEDIDOR

Tip - ERM-5 - 333

Fonte: <http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em 28/02/2022

<sup>642</sup> Departamento de Ordem Política e Social, um dos principais responsáveis pela repressão durante as ditaduras brasileiras.

Um ano depois, dia 30 de novembro de 1966, ele senta numa mesa da Lancheria e Rotisserie Olé, em plena Rua da Praia, Porto Alegre, e não é atendido. Ao reclamar, recebe a singela explicação: não atendiam negros.

Sai dali e volta com uma radiopatrulha, repórteres e o amparo da Lei Afonso Arinos, vigente desde 1951. O dono foi preso e, num ato de protesto, todas as mesas do local foram ocupadas por pessoas negras.

Mais uma ducha fria de realidade vem em 1967, quando ele inscreve a saudosista *No Tempo da Vovó* no II Festival Internacional da Canção, o FIC. Não é classificado nem para as eliminatórias. O clima estava mais para a explosão tropicalista daquele ano ou para estreantes como Milton Nascimento e Gutemberg Guarabyra. Em meio a essa enxurrada de novidades, quem prestaria atenção num sujeito que, além de ser emblema do que era velho (aos 53 anos), vem falar no tempo da vovó?

O negócio era assumir sua situação já no nome da sua nova casa noturna: a boate Clube dos Coroas.<sup>643</sup>

Depoimento ao MIS:

- Eu gostaria que você registrasse aqui, contasse rapidamente como funciona o Clube dos Coroas, porque eu acho uma coisa única, eu nunca tinha visto igual.

- O Clube dos Coroas é o seguinte: eu tenho um bom violonista e um cantor que inicia, ou uma cantora que inicia a noite. Pelas 10 horas da noite a gente começa a cantar. Aí daqui a pouco chega o Ayala<sup>644</sup>, daqui a pouco chega uma família que tem uma pessoa que gosta de declamar, ou um outro que gosta de cantar, e vem os artistas, e começa a formar (...) um disco assim no centro do salão, as cadeiras tudo à roda. (...) Primeiro começa o show do pessoal da casa, depois tem o show dos visitantes, né? Todo mundo vai ali pro disco, cada um mostra aquilo que sabe fazer. Quer dizer: o que sabe tocar, toca; o que sabe declamar, declama; o que sabe cantar, canta. E o negócio vai até sete, oito horas da manhã todo dia.

– Mas tem um detalhe: o silêncio.

– Ah! Não pode fazer barulho. Não dá pra falar. É pra ouvir música. O negócio é ouvir música, e tem uma outra parte nos fundos que é pra conversar. Quem quer conversar tem que levantar e sair dali. Falou, tem uma campainha assim, tá escrito: silêncio. Aperto a campainha. Uma cartola grande assim, uma coroa com uma campainha luminosa, o camarada começou... já priiiiiiii. Ele quer conversar tem que sair da sala. (...) Não se admite namoro (...) com conversa, não! Só silencioso.<sup>645</sup>

<sup>643</sup> Que seguirá até 1970, na rua Benjamim Constant, 1980, bairro São João.

<sup>644</sup> Um dos maiores instrumentistas desse mundo dos conjuntos melódicos gaúchos. O seu era o Flamingo.

<sup>645</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor.

\* \* \*

Só que daí, justamente neste 1967, o poeta concreto, teórico e mentor tropicalista Augusto de Campos escreve um artigo surpreendente, onde reclama da falta de entendimento que gerou o abandono de Lupicínio Rodrigues pela “intelectualidade” pós-bossa nova.

Ele baseia seu argumento na audição de seus discos como intérprete. Onde, como já vimos, Lupicínio canta suas canções num registro exatamente oposto ao que a “velha guarda” considerava uma “grande voz”:

Cantadas o mais das vezes por intérpretes inadequados ao seu estilo, deixaram de ter o seu melhor e, em certos casos, o seu único intérprete: o próprio Lupicínio. (...) E eis a questão. A velha guarda não tem como incorporá-lo, a não ser na base do samba rasgado de *Se acaso você chegasse*, e as gerações mais novas, intelectuais e sofisticadas, não sabem como situar o aparente antiintelectualismo das composições de Lupicínio e parecem não ter se dado conta do que e de como ele canta.

Para mim, o caso de Lupicínio é mais ou menos como aquele de um outro Rodrigues, o Nelson. “Ninguém enxerga o óbvio. Só os profetas enxergam o óbvio”, diz o Dr. Camarinha, personagem de *O Casamento*.

(...)

Pois bem. Também os textos de Lupicínio se recusam aos aprioris. Também eles se notabilizam (...) 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.<sup>646</sup>

Segue, traçando paralelos entre Lupi e ninguém menos que a trinca William Shakespeare, João Gilberto e Nelson Rodrigues (então também amaldiçoado<sup>647</sup>). E emenda, lançando um mote que só décadas depois seria glosado, nos livros do compositor e teórico Luiz Tatit:

No caso da música popular, é mais ou menos impossível dissociar a letra da melodia e, no caso específico de Lupicínio, da sua própria interpretação. O

<sup>646</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 221 – 222.

<sup>647</sup> Curiosamente, o crítico de música Tárk de Souza também faz o paralelo de Lupicínio e Nelson Rodrigues, somando Dalton Trevisan à equação: “um Trevisan sonoro, com seus seriados Joões e Marias, tão anônimos quanto singulares, imersos numa infundável guerra conjugal, onde o lugar comum aparece depurado pelas mãos de um estilista”. SOUZA, Tárk de. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 35.

processo de envolvimento é total – dir-se-ia mesmo “verbivocomusical”- e não pode ser seccionado sem perdas.

(...)

Antes que João Gilberto inaugurasse um estilo novo de interpretação, o canto como fala, contraposto ao estilo operístico do cantor-de-grande-voz, que predominava até então, Lupicínio, sem que ninguém percebesse (...) apareceu com a sua interpretação de voz mansa e não-empostada – só levemente embargada – que transmitia como nenhuma outra os temas do ressentimento e da dor amorosa, sem agudos e sem trinados. Àquela altura, apresentavam-no quase que pedindo desculpas – ficasse claro que não se tratava de um cantor – mas, na verdade, o que Lupicínio esboçava já, intuitivamente, levado apenas pela fidelidade ao seu “pensamento bruto”, era a ruptura com um formulário vocal alienante, que só valorizava o estrelismo do cantor em detrimento da experiência da música e do texto.

(...)

Lupicínio, o anticantor, cantando a sua própria música em “Roteiro de um Boêmio”, fez, talvez sem o saber, a crítica de seus intérpretes, assim como antecipou alguma coisa das transformações radicais por que passaria a utilização da voz na canção popular poucos anos depois.<sup>648</sup>

Tanta intimidade com o tema não saíra do nada.

O trio Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari havia conhecido Lupi numa histórica noitada porto-alegrense. Eles tinham viajado para a inauguração de uma mostra sobre poesia concreta – a invenção dos três – na sede porto-alegrense do Instituto dos Arquitetos do Brasil. E aí Augusto não podia deixar passar a oportunidade de conversar com um ídolo pelo qual se apaixonara em 1952 – mesmo ano em que se descobrira Anton Webern e a turma inventou o concretismo.

Passaram muitas e ricas horas a seu lado. São quatro horas da manhã quando finalmente vão embora do Clube dos Cozinheiros<sup>649</sup>.

Instalado no térreo de um edifício residencial na rua Garibaldi, perto da Avenida Farrapos, bairro Floresta, o lugar tinha música ao vivo - sem amplificação - e, a partir da meia-noite, palmas substituídas por estalar de dedos.

O texto do fascículo da Abril referente a Lupi abre os trabalhos com uma tão preciosa quanto precisa descrição do ambiente:

---

<sup>648</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 223 – 224.

<sup>649</sup> Registre-se, o primeiro lugar onde Lupicínio finalmente começou a ganhar dinheiro como empresário. De brinde, ainda dava canja... nas panelas (*eu acho que cozinho melhor do que componho, do que canto, disse certa feita*).

Entra-se por um corredor estreito, passa-se por caixas de bebidas empilhadas, chega-se aos fundos da casa. Ali há uma sala na quase completa escuridão, no quase completo silêncio. Algumas pessoas, sentadas em volta de mesas baixinhas, cochicham e bebem. E, quando alguém levanta a voz, logo um dos proprietários reclama. Na parede, uma frase resume a filosofia da casa:

- Quem fala quando alguém faz música coloca a própria ignorância na vitrina. Provérbio chinês de H. C. (Hamilton Chaves)

Num dos cantos da sala há um pequeno estrado, sobre o qual incide um spotlight vermelho. Uma mulata, sentada num banco alto, canta com voz dramática uma música que fala de fracassos, traições, amores impossíveis<sup>650</sup>. O silêncio é total e nem mesmo se ouve o tilintar do gelo nos copos. E, quando ela para de cantar a sua dor, os dedos estalam, num aplauso estranho e respeitoso.

É uma sala escura, silenciosa, lúgubre, o Clube dos Cozinheiros (Porto Alegre), quase um templo da fossa. E a música, ouvida com um respeito quase religioso, completa o ambiente de solidão e tristeza: é mais um samba de Lupicínio Rodrigues.<sup>651</sup>

Volta a Augusto e seus amigos, ao longo da madrugada o trio foi se fascinando com a figura do compositor ao qual prestavam muita atenção há exatos 15 anos. Lupi, certamente envaidecido, em troca lhes ministrou uma aula magna sobre as diferenças entre as dores-de-cotovelo. Havia as *estaduais* e as *federais* – as últimas invariavelmente resultando em música:

Dizem que existem duas espécies de dor-de-cotovelo. Diz que tem a dor-de-cotovelo estadual, que é a dor-de-cotovelo aquela da noite, que a gente encontra um amor e que depois fica sentindo saudade.

Agora, tem aquela dor-de-cotovelo federal, que é aquela que a gente não esquece nunca, aquela que a gente guarda pro resto da vida.<sup>652</sup>

Em janeiro de 2020, Augusto lembrou dessa noite, num depoimento - até hoje inédito - a Zuza Homem de Mello<sup>653</sup>:

Lupicínio tinha sido meu primeiro encontro significativo com músico popular que eu admirava, e foi em 66. Fomos fazer uma exposição de poesia concreta em Porto Alegre, e eu gostava muito do Lupicínio porque tinha dois discos que me impressionaram muito. Um foi Roteiro de um Boêmio - depois eu soube que ele cantava essas músicas numa boite, Oasis -, aquelas letras

<sup>650</sup> É possível que fosse Zilah Machado ou Lourdes Rodrigues, mas também podia ser qualquer das cantoras e cantores anônimos da noite que, muitas vezes, davam uma canja por um prato de comida ou umas cervejas.

<sup>651</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 1.

<sup>652</sup> Aqui, no seu depoimento no programa *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973. Certamente era a mesma tese explicada ao trio parada dura da poesia concreta.

<sup>653</sup> Que Zuza (São Paulo, 20/09/1933 – São Paulo, 04/10/2020) transcreveu e me passou por e-mail em 16/05/2020.

mistura de metáforas lancinantes dentro de uma esfera de banalidade, as vezes brutal.

E quando fomos a Porto Alegre, tinha um amigo que gostava muito, músico. Ele me levou ao Clube dos Cozinheiros. Era muito interessante. Você entrava e tinha um aviso assim: “quem bate palmas mostra ignorância”. Você não podia bater palmas.

Lupicínio sentou do meu lado, a morena que estava com ele, eu e Haroldo. Ele não cantava. Só entrava no fim - tinha um cantor que tinha boa voz e cantava o repertório dele. Quando chegava no fim, ele - que não tocava instrumento - era o final da noite. E eu cheguei a conversar com ele, sabia de cor todas as músicas dele. Quando eu ia indo embora ele me puxou e disse:

- Fica aqui.

Ele tinha um copinho de cachaça - que ele tomava e cantava pedaços de música. Eu cantava com ele. A certa altura ele me disse uma coisa que eu nunca esqueci - não sei se fez parte de uma música dele ou se foi sacada na hora: “Quem vê as pingas que eu tomo não sabe os tombos que eu levo<sup>654</sup>”<sup>655</sup>

Agora retomemos o artigo que Augusto escreveu depois dessa noite. Começamos por sua conclusão onde, enfático e profético, ele chama a atenção para o injusto esquecimento a que muita gente tinha relegado Lupi. Reclama d’os meios musicais de São Paulo, do Rio e de Porto Alegre – os gaúchos, em especial, que às vezes parecem consentir na omissão de que é vítima o seu maior valor em música popular”.

O artigo, chamado *Lupicínio Esquecido?*, cunha o maravilhoso termo “a fenomenologia da cornitude”. E já abre puxando orelhas:

*Tempo houve em que se falava de Lupicínio Rodrigues como “o ídolo de sua terra natal”, o Rio Grande do Sul. A impressão que tenho, hoje, é de que o compositor anda meio marginalizado, incompreendido até em sua própria terra e esquecido fora dela.*<sup>656</sup>

Tudo bem que, exceto pelos tropicalistas e alguns curiosos, naquele momento ninguém deu muita bola para o que Augusto escreveu e publicou em duas partes no jornal Correio da Manhã dos dias 3 e 24 de setembro de 1967.

Mas esse texto vai provocar uma impressionante rede de conexões, num futuro bem próximo.

<sup>654</sup> Na verdade, é um velho ditado gaúcho.

<sup>655</sup> Depoimento dado a Zuza. Acervo pessoal.

<sup>656</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 219ss

Figura 65 - O artigo de Augusto de Campos foi incluído no primeiro grande livro moderno escrito sobre música popular brasileira, "Balço da Bossa - E Outras Bossas". Lupi está nas "Outras Bossas", claro...



\* \* \*

Em 1968, dois momentos importantes, por motivos diferentes.

Dia 21 de fevereiro, no Rio de Janeiro, Lupicínio dá seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, o MIS. Onde, entre outras coisas, elogia o atual momento musical:

A música popular brasileira está num grande progresso. Apareceu uma garotada muito boa, uma coisa que precisava dessa renovação, senão ia acontecer que nem o tango argentino. O tango argentino desapareceu porque não houve renovação. Não houve renovação de material humano, (...) morreram os velhos compositores e a mocidade não acompanhou. Não assumiu os postos. É preciso que houvesse no Brasil essa renovação de valores. Mesmo que fosse pra pior, tinha que ter renovação de valores! O que não podia era ficar a turma esperando eternamente e o Silvío Caldas, o Orlando, eu... tinha que haver essa revolução, porque senão a música ia estacionar. (...)

Agora, a única coisa que não tivemos a felicidade foi que apareceu só dois capazes de renovar a música brasileira, que foi o Chico Buarque e o Roberto Carlos, tá certo? Porque essa renovação que fizeram na música brasileira, se fosse em ritmo de música brasileira, se eles tivessem inventado um ritmo nosso, ou se tivesse feito um progresso no samba, isso no Brasil seria uma beleza! É que essa renovação não atingiu a música brasileira. Atingiu a arte brasileira, a mocidade brasileira? Atingiu. Mas a música brasileira mesma, o ritmo brasileiro, não.

(...)

O iê-iê-iê era uma coisa que também estava necessitando no Brasil, pelo seguinte: nós todos tivemos nossa época de infância. Nossos avós tiveram

charleston, depois veio a rumba, depois o twist, depois o xaxado, essas músicas... Música alegre, música de dança, música de ritmo! (...) No tempo da minha infância eu cantava era só sambinha, de breque, eu só fazia aquilo. Então, conforme a gente vai amadurecendo, vai pegando as letras mais pesadas, mais responsabilidade, começa a cantar canções. Mas não é possível que uma criança aos 10, 12 anos (...) já começar a sofrer já desde aquela época. Não pode! Tem que ter a época da alegria, a época do divertimento. E o divertimento o que traz é isso, é aquela época da mocidade, que na nossa época era um outro ritmo, era uma outra música. (...) Nós tínhamos a nossa música, e a mocidade hoje tem que ter a deles. Eles não vão entrar num salão pra dançar valsa. Deixa isso pra nós. (...) Havia uma necessidade também de a mocidade tivesse sua música, a infância tem que ter sua música. (...) Vai mudando todos os ritmos: o samba-canção, bolero, o tango. Então conforme a gente vai crescendo de idade, aí vai moderando os passos, do charleston... Aí o caso do Roberto: já tá com 28 anos, aí já passou pra canção, né? E toda essa turma vai mudar também. Toda essa gente hoje é o iê-iê-iê, daqui a cinco anos já vai dançar bolero. Depois do bolero, vai passar pro samba canção. Aí vai na valsa, termina na valsa.

(...)

O Chico, o Roberto, vão amadurecer e automaticamente essa turma vai ocupar o meu lugar.<sup>657</sup>

Também conta curiosidades muito divertidas: “Difícilmente ponho título em minhas músicas. As minha músicas quem põe título é o cantor, é o camarada na hora de gravar. (...) Raramente os títulos são meus. Então é por isso que eu não decoro os títulos...”<sup>658</sup>

Comenta sobre a grande quantidade de canções inéditas que tem guardadas: “A gente começou a perder muita música aí com essa onda de ieieie a gente começou a perder muita música, então não há necessidade, vamo guardando pra quando chegar a hora”<sup>659</sup>.

E lamenta a crescente institucionalização do jabá no rádio que, ao menos na sua cabeça, seriam a causa do seu crescente ostracismo:

- Hoje em dia você sabe que você vai gravar um disco, vai divulgar uma música, você tem que pagar três mil cruzeiros por execução.

- É verdade isso?

- Claro que é verdade. Tanto que é verdade que as sociedades dão adiantamento pros compositores pra pagar por essa execução das músicas. Agora, pra tocar uma música minha, que eu moro lá no Rio Grande do Sul, pra eu chegar a entrar numa parada de sucesso, fazer um sucesso com uma música, é porque ou a música tem força ou tem sorte. Ou eu tenho amigos ocultos aí que resolvem me tocar.<sup>660</sup>

<sup>657</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor.

<sup>658</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>659</sup> Id, *ib*.

<sup>660</sup> Id, *ib*.

Dia 25 de maio participa da terceira eliminatória da I Bienal do Samba, da TV Record. A ideia do festival era misturar três gerações. Veteranos como Lupicínio, Nelson Cavaquinho, Herivelto Martins, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Veteraníssimos como Donga e Synval Silva. E jovens como Chico Buarque, Baden Powell, Paulinho da Viola e o estreante Paulo Cesar Pinheiro.

O samba de Lupi - *Um Favor*, interpretado por Nora Ney - não passa da eliminatória.

Eu hoje acordei pensando: porque é que eu vivo chorando, podendo lhe procurar, se a lágrima é tão maldita que a pessoa mais bonita cobre o rosto pra chorar? E, refletindo um segundo, resolvi pedir ao mundo que me fizesse um favor: para que eu não mais chorasse, que alguém me ajudasse a encontrar meu amor.

Maestros, músicos, cantores, gente de todas as cores: façam esse favor pra mim!

Quem souber cantar que cante, quem souber tocar, que toque flauta, trombone ou clarim, quem puder gritar que grite, quem tiver apito que apite... Façam esse mundo acordar pra que, onde ela esteja, saiba que alguém rasteja pedindo pra ela voltar<sup>661</sup>.

A mesma situação acontece na eliminatória gaúcha do III Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior. Onde estava também o então jovem compositor gaúcho Cesar Dorfman, que lembra bem da cena:

Em 1968 as eliminatórias (...) foram no Cine Presidente. No dia em que apresentei *Sonho o Lupi* tinha uma valsa, não lembro o nome. Lembro bem dele quieto, sozinho, os braços cruzados, encostado em uma parede no fundo do auditório. Ninguém deu bola pra ele, e eu entre estes. Se arrependimento matasse...<sup>662</sup>

Detalhe: nesta mesma noite Túlio Piva sai consagrado, carregado nos braços pela multidão, classificando para a final seu animadíssimo samba *Pandeiro de Prata* (ao lado de *O Gaúcho*, de Raul Ellwanger, e *Sonho*, do Cesar). Ah, sim: sua letra não fala de cornitude, mas sim é um louvor ao samba, ao morro, na melhor tradição nacional-popular daquele momento.

A RCA ainda tenta uma coletânea de sucessos passados chamada *Encontro com Lupicínio Rodrigues*, sem repercussão. Mas que ao menos recebe uma crítica escrita por

---

<sup>661</sup> Mas acaba sendo lançado neste mesmo ano num compacto duplo de Jamelão, pela RCA Victor, onde também havia *Eu É Que Não Presto*.

<sup>662</sup> Depoimento num post meu no perfil de Facebook de Jerônimo Jardim, em 01/10/2021.

Haroldo Costa. Que, com grandes sacadas, na verdade trata Lupi como algo irremediavelmente pertencente ao passado:

Muitas são as pessoas que ainda têm uma certa reserva em torno da obra musical de Lupicínio. (...) A impressão que o velho Lupi deixa é de que êle é um desarmado, no sentido da vigarice sentimentalóide ou da contrafação poética. As coisas que êle diz fluem tão naturalmente, numa linguagem tão do dia-a-dia, que só tem feito sucesso desde que são lançadas nas suas músicas. (...) Ouvir o repertório de Lupicínio Rodrigues é entrar em contato com um gênero de composição inteiramente válido (êta palavrinha danada!) e que teve grande consumo em determinada época<sup>663</sup>.

Justo ele, que quando jovem ganhava todos os concursos, tem em 1969 suas penúltimas tentativas de participar de festivais (a última será já na década de 1970, no festival regional California da Canção Nativa).

A primeira é no IV Concurso de Músicas para o Carnaval, da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro. Nem se classifica.

Vai um pouco melhor no V Festival de MPB da TV Record – em sua última e desprestigiada edição. Nele, Isaurinha Garcia defende *Primavera* (Lupicínio / Hamilton Chaves).

Esta flor eu guardei pra te dar. Esta flor. Esta flor eu guardei para ti, meu amor. E quando eu te der esta flor há de ser primavera, para que o nosso amor volte a ser o que era. E, quando o tempo rolar e fizer de nós dois pranto, outono ou quimera, irei te lembrar com os olhos de hoje. E no meu coração há de ser primavera.

Não ganha nenhum prêmio, mas chega às 15 finalistas, indo para o disco - ali interpretada não por Isaurinha, mas por Núbia Lafayette. Detalhe: a vencedora é a revolucionária *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola.

Perfeito: o sinal parecia mesmo fechado.

Um exemplo: naquele momento, para o filho de Hamilton, o repórter fotográfico Ricardo Chaves<sup>664</sup>, Lupicínio era um amigo de seu pai, que tinha feito sucesso muito tempo atrás e escrito uma canção que sua mãe detestava. Chaves estava estreando na profissão. E hoje lamenta:

<sup>663</sup> *Diário de Notícias* (RJ), 10/09/1968, coluna *Música Popular*, p. 16.

<sup>664</sup> Depoimento informal ao autor, em algum momento de 1994.

O pior que é isso mesmo. Morro de culpa e arrependimento de não ter aproveitado essa relativa intimidade para produzir um puta ensaio fotográfico sobre o Lupi. Lamento profundamente não ter sido minimamente lúcido para “saber” quem era O CARA. A ficha só começou a cair quando, fotografando o enterro do poeta/compositor, vi, pela primeira vez, meu pai chorando. Com irreversível atraso, percebi que ELE deveria ser mais importante do que eu supunha.<sup>665</sup>

Mas aí pulamos cinco anos.

Voltemos um pouco, que muita coisa ainda está por acontecer.

Ah, sim, você lembra: a tal canção que a mãe de Kadão odiava era nada menos que *Esses Moços*.

---

<sup>665</sup> Novo depoimento ao autor, via e-mail, em 17/04/2015.

### 13 FENOMENOLOGIA DA CORNITUDE: O GURU DA SOFRÊNCIA BOÊMIA

O termo “dor de cotovelo” já é um achado e tanto. A imagem é perfeita: a pessoa arrasada, preferencialmente num boteco, cabeça sustentada nas mãos, alguma bebida alcoólica à frente. Os cotovelos já não aguentam mais apoiá-las, a cabeça e mãos, fincados na mesa ou no balcão.

Aí doem.

Segundo Lupicínio conta no programa *MPB Especial*, a expressão teria sido cunhada pelo apresentador paulista José Blota Junior, mas para referir-se a ele:

Querem saber porque que me chamam de “O Criador da Dor-de-Cotovelo”? Eu (...) fazia um programa na Rádio Record<sup>666</sup>, e quando eu terminava de fazer o programa todo mundo chorava. E quem apresentava esse programa (...) era (...) o Blota Junior, e ele começou (...) a me chamar por esse slogan, do “criador da dor-de-cotovelo”. E desde aí até hoje me chamam de “o criador da dor-de-cotovelo”. Porque naquela época de fato eu andava sofrendo muito, andavam me fazendo algumas sujeirinhas por aí e eu fazia músicas muito tristes, como essas músicas que cantam até hoje.<sup>667</sup>

O gênero não é exclusividade de Lupi nem do samba-canção. Basta lembrar da atual onda do que foi rebatizado de “sofrência”<sup>668</sup> pela música sertaneja brasileira do terceiro milênio. E tampouco é uma exclusividade brasileira. É só lembrar dos boleros. Ou, como bem pontua Zuza Homem de Mello no seu já citado *Copacabana - das torch songs* estadunidenses:

Tudo parece girar em torno do tormento. As letras das sentimentais torch songs abordam sempre a falta de alguém, a falta de um amor não correspondido ou perdido para sempre. Não é um gênero propriamente dito, como o samba-canção, mas um nicho da canção norte-americana. (...) O termo, de provável origem nos anos 1930, nasce da expressão “carregar a tocha”, para manter acesa a chama de um amor não retribuído, reforçando a ideia de serem canções de perdedores.<sup>669</sup>

<sup>666</sup> Como vocês lembram, foi em 1952, duas décadas antes desta entrevista.

<sup>667</sup> *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973.

<sup>668</sup> “Sofrência” que, como bem lembrou Hermano Vianna na banca de defesa do doutorado que gerou esse trabalho, é um dos fios condutores da cultura brasileira. Na música, elenco agora eu, há um eterno retorno ao tema que vem desde as modinhas imperiais até a atual onda sertanejo-universitária. Passando por Vicente Celestino, a onda de boleros dos anos 1940, a música de fossa dos 1950, os “cafonas” dos anos 1960, os “bregas” dos 1970, a onda sertaneja dos 1980/90 etc etc. Sempre vista pelo público mais “sofisticado” como uma coisa menor.

<sup>669</sup> MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, ps 395, 396

Evidentemente, a dor de cotovelo pré-existe à criação do termo. E, igualmente sobrevive ao seu – não resisti - abandono.

Mas ainda estamos focados nos anos em que Lupicínio viveu. Pois então: a cada década que passava, o termo parecia mais irremediavelmente associado à turma da boemia. Ninguém estava ficando mais jovem, e grande parte seguia empenhada em fingir que não via o mundo girar. E aí, dê-lhe dor de cotovelo. Sempre culpando as mulheres e, por extensão, o mundo mau que não os entendia.

Era como se o tempo houvesse parado para os militantes do “bom era no nosso tempo”. Enquanto isso, criavam sua própria mitologia, crescentemente hipnotizados por si mesmos. Começando pelo próprio Lupicínio:

Quase todo mundo caracteriza o boêmio como um indivíduo sem caráter, que não trabalha, que vive a cometer desajustes, ou mais comumente: um vagabundo. Ser boêmio não é nada disso. O boêmio, em princípio, é um notívago, depois um poeta, um amoroso, um admirador de serestas e é realmente um companheiro da lua.

Poderia citar aqui uma grande relação de médicos, engenheiros, advogados e outros, que são grandes boêmios e que, como eu, gostam da madrugada<sup>670</sup>.

\* \* \*

Agora é o momento de uma pequena digressão para falar de onde veio, afinal, o conceito de boemia. Reza a lenda, seu nome seria derivado da região da Boêmia, hoje República Tcheca, onde tradicionalmente o pessoal se dedicava às noites de esbórnica regadas a álcool (no caso deles, muitas vezes a bebida era o absinto). A ideia se espalhou pelo ocidente a partir da Paris do século XIX, como explica o historiador estadunidense Jerrold Seigel. Que tentou mapear a boemia:

Seus limites eram a pobreza e a esperança, a arte e a ilusão, o amor e a vergonha, o trabalho, a alegria, a coragem, a difamação, a necessidade e o hospital. Para seus exploradores do século dezenove, a Boêmia era um país identificável com habitantes visíveis, mas que não constava em nenhum qualquer mapa. Marcar suas fronteiras era cruzar constantemente de um lado para outro, entre a realidade e a fantasia.<sup>671</sup>

<sup>670</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “O que é um boêmio”, p. 25 (a primeira crônica).

<sup>671</sup> Seigel, Jerrold. **Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)**. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 11. Citado pela antropóloga Marina Bay Fridberg, em FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi: se**

A antropóloga Marina Bay Frydberg, em sua dissertação de mestrado *Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues* faz as conexões:

Para Lupicínio, a boemia era o espaço da noite onde tudo ficava mais bonito. E era, sem dúvida, o principal lugar do personagem Lupi.

(...)

Por mais que (...) mantivesse um trabalho e obrigações diurnas, era na noite que estava tudo o que ele valorizava. Desta forma o personagem Lupi é criado como um personagem noturno. A noite é (...) contraposta ao dia e há entre ambos, defende o compositor, uma incomunicabilidade<sup>672</sup>

Já na sua autobiografia, o jornalista, compositor e *boêmio* Demosthenes Gonzalez argumenta de dentro. De dentro da boemia, de dentro da turma de Lupi, de dentro do que considera a mais pura essência de sua “alma”:

O legítimo boêmio é aquele que cultiva a família e a ama. Todo o boêmio é bom chefe de família. Porque boemia é bondade, música e oração (!?!). O verdadeiro boêmio não é aquele que se embebeda às 5 horas da tarde e sai à rua para caçar mulheres. Não. O autêntico boêmio curte a magia da noite e a alegria do amanhecer, feitiço da música e a doce companhia de todos os amigos. Exercer a boemia é estar em estado de graça. Sempre. Sem esquecer a família.<sup>673</sup>

Para nós, é claro, as melhores definições estão nas quatro crônicas que Lupicínio escreveu sobre o tema: *Boêmio Deve Casar?*, *Boêmio É*, *Hoje Vou Falar de Amor e Amigo Ciúme*. Prepare o seu coração, amiga leitora do século XXI:

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.

(...)

É um grande erro pensar que um marido pode ser modelado à maneira da esposa, pois o verdadeiro boêmio não renuncia, e para ter felicidade em seu

---

**acaso você chegasse. Um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues.** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 29.

<sup>672</sup> FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi: se acaso você chegasse. Um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues.** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 29.

<sup>673</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Ofício de viver.** Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 84.

lar, as boas mulherzinhas devem deixar seus maridos, nos dias de saudade, visitar seu bar predileto, rever seus amigos do peito e tocar seu violão para fazer a higiene mental e voltar sorrindo para suas obrigações.

(...)

As esposas devem se sentir felizes quando seus maridos voltam de suas noitadas, porque sua volta é a maior prova de amor que um homem pode dar. Depois de ver tantas mulheres, nenhuma o prendeu e ele retorna feliz para dormir nos braços daquela que ele escolheu para ser sua eterna companheira. Se não houver briga no regresso, a felicidade estará com eles<sup>674</sup>.

Noutro dia, uma senhora veio me perguntar se eu achava bonito um homem casado ser boêmio, ter uma porção de mulheres. Minha senhora, ser boêmio não é ser conquistador nem Don Juan. Homem que realmente é boêmio não tem mais que um lar. Os boêmios, geralmente, são bons maridos. Conhecem o perigo que representam as mulheres livres, quando se dispõem a conquistar um homem que amam, não importando se são casados, e que se arriscam a estar sempre com a metade do corpo no mel e a outra na lama, prestes a se atolar. (...) A maioria delas quer destruir aquilo que por seus defeitos não conseguiram construir, que é um lar decente<sup>675</sup>.

É preciso que nossos pecadilhos, que aconteceram, não afetem nossas esposas nem nossos filhos. Tudo não deve passar de uma aventura sem consequências, um romance vulgar<sup>676</sup>.

Figura 66 - Lupi nos anos 1960.



<sup>674</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Boêmio deve casar?”, p. 27-28.

<sup>675</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Boêmio” *É*, p. 69.

<sup>676</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Hoje vou falar de amor”, p. 79.

Fonte: Acervo Marcello Campos

\* \* \*

O mais incrível aos olhos de hoje é que, respeitando-se as regras (estabelecidas, evidentemente, pelos homens), mantinha-se alguma harmonia familiar. No caso de Lupi, seu “alvará” de boemia valia até as quatro da manhã. Se chegasse depois disso, a briga com Cerenita era certa. Se chegasse antes, tudo certo.

Na entrevista ao *Pasquim* ele conta seu metódico cotidiano de boêmio funcionário:

Eu acordo mais ou menos às 10 horas da manhã, dou comida pras minhas galinhas, pros meus passarinhos (...) A mulher vai me procurar no fundo do quintal (...) pra me dar café. Aí, depois, (...) eu faço a comida. Aí, então, eu durmo até as três, quatro horas da tarde. (...) Levanto, tomo meu banho, me arrumo, e vou a Sbacem. Aí saio do escritório às sete horas e continuo a noite até as quatro da manhã. (...) Tem que passar de boteco em boteco, aquelas igrejinhas todas. (...) A partir das quatro horas da manhã sou só da patroa.<sup>677</sup>

Marcello Campos, na biografia *Johnson, o Boxeur-Cantor*, completa o quadro do “expediente” da turma:

A porta tipo saloon se abria em vai-e-vem no restaurante Dona Maria (...) . Lupicínio primeiro, Johnson em seguida. (...) Uma cena corriqueira nas tardinhas de segunda a sexta-feira, entre as décadas de 30 e 70, sem necessidade de maiores combinações prévias de local ou horário. E mesmo que desse com os burros n’água, era questão de tempo topar com a gangue – ou parte dela – acomodada no Café Colombo ou no bar-restaurante Bela Gaúcha, ambos na Rua da Praia, epicentro de uma jornada que se eternizaria em canções, lembranças e fotografias. Dali, serpenteavam em romaria para outras bocas, fosse uma passada pelo Treviso no Mercado Público, um pulo até o Chalé da Praça Quinze ou uma esticada na Taberna do Max (subsolo do Cine Danúbio, depois Vitória) ou uma subida ao Adelaide’s nos altos da Marechal Floriano. Mudavam apenas os endereços conforme a década, sem prejuízo do espírito da coisa. Beber, fumar, cantar, tocar, prostrar, mostrar novas composições, simplesmente ouvir e, é claro, compartilhar amores e desilusões madrugadas adentro. Nas mesas, tipos para todos os gostos: solitários, enturmados, depressivos, eufóricos, indiferentes, sonolentos, gastadores, chupins, chatos. Triste como a própria dor-de-cotovelo era o eventual desencontro, cada qual aterrissando em um bar diferente. Vagar a

---

<sup>677</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 75-76.

esmo, sentar, pedir o telefone emprestado, ganhar tempo com um drinque, esperar que alguém cruzasse a porta até as duas da matina, fazer o quê?<sup>678</sup>

O curioso é que, como boa parte dessa turma, Lupicínio levava sua boemia tão “profissionalmente” que aos sábados, domingos e feriados ficava em casa. Afinal, eram nessas noites que os boêmios “amadores” saíam. No caso de Lupi, eram os dias de estar em casa.

Há uma longa e já citada aqui entrevista feita com ele e a “patroa” Cerenita. O entrevistador é Antoninho Lopes, da equipe do programa de Hebe Camargo. Pelo que se conseguiu apurar, era uma pré-entrevista, para pautar a própria Hebe - e não foi possível descobrir se a entrevista “oficial”, no ar, de fato aconteceu. Ao que tudo indica, não.

O mote seria os 25 anos de casados de Lupicínio Rodrigues e sua esposa Cerenita. Só que é mais uma mistificação: eles casaram dia 16 de setembro de 1953, no aniversário de 39 anos de Lupi. E não se sabe a data exata desta entrevista, mas o ano sim: 1974, seu último ano de vida. Como ele morreu em agosto, os dois teriam entre 19 e 20 anos de casados.

Cerenita esclarece ali muito sobre a moral boêmia em geral e lupicínica em particular:

Ele não gosta que eu saia sozinha. Mesmo aqui em São Paulo eu não saio, mas em Porto Alegre é pior ainda, porque eu passo muitos dias que eu não saio nem no portão da casa, que ele não gosta. Não me sinto feliz. Então ele fez essa música pra mim porque eu saí, eu não sei o que eu fui fazer... (para ele:) eu saí sem te dizer, né? Ah, eu fui numa aula que eu não tinha avisado pra ele. Que eu fiz uma porção de cursos e tal... (...) Ele chegou em casa e eu não estava. (...) Foi me buscar e me encontrou na aula. (...) Fez uma música por isso, porque ele ficou muito preocupado! Agora você manda ele cantar...<sup>679</sup>

Lupicínio, mudo. Aí ela mesmo canta:

Desta vez eu vou brigar com ela mesmo que por isso eu tenha que morrer. Ela sabia que eu não queria que ela saísse sem me dizer. Desta vez eu vou brigar com ela mesmo que por isso eu tenha que morrer...<sup>680</sup>

Sim, é isso mesmo: o narrador da canção obriga-se a brigar com a mulher que ama porque sente que precisa educá-la, como deve fazer um homem. Afinal, a mulher saiu de casa

<sup>678</sup> CAMPOS, Marcello. **Johnson, “o boxeur-cantor” (1910-1995)**. Porto Alegre: Edição Independente/Fumproarte, 2013, p. 53.

<sup>679</sup> Pré-entrevista a Antoninho Lopes, para o programa de Hebe Camargo. Acervo Marcello Campos.

<sup>680</sup> *Paciência (Vou Brigar Com Ela)*. Lupi diz que a música foi composta para ela, em 1961, mas Alcides Gonçalves já a tinha cantado na Rádio Nacional, sem tê-la gravado, 20 anos antes...

sem lhe dizer nada. E ainda completa: “Esgotei minha reserva de paciência e ela teima em me desobedecer, mas desta vez eu vou brigar com ela. Mesmo que por isso eu tenha que morrer.”

Mas o melhor mesmo é o final da entrevista. Depois de ouvir a história de como se conheceram ainda em Santa Maria, quando Cerenita era criança, o repórter comenta:

- A senhora tinha três, foram se casar com 20, estão casados há 25. Quarenta e cinco em que se conhecem!

Lupi:

- ...que eu aturo essa moça...

Cerenita:

- Ele me atura, e eu gosto dele!

Repórter:

- Que beleza, que casal bonito!!!

Cerenita:

- Ele me atura, e eu adoooooro ele...

Repórter:

- Vocês precisam divulgar isso!! Felicidade tem de ser transmitida para aqueles que não tem!!!<sup>681</sup>

\* \* \*

Mas talvez o retrato mais insuperável sobre a moral boêmia seja a canção *Homenagem*<sup>682</sup>, lançada ao vivo em 1961, no mesmo Cine Imperial onde Lupicínio assistira os Azes do Samba, trinta anos antes. Teatro lotado, toda a sua família presente. O mote era a comemoração dos seus 25 anos de carreira - considerando o início como as primeiras gravações de suas músicas por Alcides Gonçalves, em 1936.

Note que, a essa época, Lupi estava casado há oito anos.

Pouco antes, teria comemorado os 10 anos de relação com Cerenita na canção *Exemplo*<sup>683</sup>:

“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 estas frases um ano depois. Dez anos estais ao meu lado, dez anos

<sup>681</sup> Pré-entrevista a Antoninho Lopes, para o programa de Hebe Camargo. Acervo Marcello Campos.

<sup>682</sup> No mesmo ano gravada por um Silvio Caldas tardio, dramático, pálida sombra do que fora na juventude. Com *Paciência* no outro lado do disco: RGE 10.347-A e B: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/118198/rge-rge-10347>. Acesso em 28/02/2022.

<sup>683</sup> Gravada em 1960 por nada menos que três intérpretes: Jamelão (Continental 17.808-A, gravada em maio e lançada em agosto - <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/108136/exemplo> , acesso em 28/02/2022), Leny Eversong e Roberto Luna.

vivemos brigando, mas quando eu chego cansado teus braços estão me esperando. Esse é o exemplo que damos aos jovens recém-namorados: que é melhor se brigar juntos do que chorar separados.

Só que segundo Julio Câmara, seu neto, esta canção *não é* para Cerenita: “Ainda hoje tem gente que diz que é pra Cerenita. Mas não. É pra vó.”<sup>684</sup>

A “vó” é Relinda de Souza<sup>685</sup>, dona de uma “casa de tolerância”<sup>686</sup>. Relinda teve uma relação constante com Lupi de 1954<sup>687</sup> até o final de sua vida. E, no meio disso, nasceu Nalu Relindis de Souza Madeira<sup>688</sup>, filha de ambos.

Segundo o que se escreveu até hoje, a família “oficial” de Lupi só teria descoberto a existência de Nalu no velório do compositor. Como logo veremos, nada mais distante da verdade.

Mas agora é voltar à canção *Homenagem*. Onde, numa surpreendente inversão, a esposa Cerenita é que vira *a outra*.

Estamos lá no Cine Imperial. Plateia lotada, família empertigada, TV transmitindo, Relinda e Nalu em casa. A mesma Nalu que, em 2021, lembrava bem desse momento:

Ele fez a Homenagem e disse pra mãe. A mãe queria ir junto. Não pode, tem que ser a mulher que tem que ir... Então a Cerenita tinha que ir. Mas ele disse: - tu não te preocupa, tu fica aí olhando que eu vou te homenagear. (...) Quando a mãe viu na televisão ele e a Cerenita, a Cerenita recebendo um buquê de flores, a mãe queria comer a televisão viva!<sup>689</sup>

Então ele vai ao microfone e canta:

Eu agradeço essas homenagens que vocês me fazem, pelas bobagens e coisas bonitas que dizem que eu fiz. Receber os presentes, isto eu não tenho coragem. Vão entregá-los a quem de direito deve ser feliz.

<sup>684</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

<sup>685</sup> Relinda de Souza. Sobre ela, lembra o amigo de ambos Abraham Lerner: “Durante todos esses anos que convivi com o Lupicínio, que foram todas as noites, eu nunca conheci uma paixão dele. Mas posso dizer que ele realmente teve um amor, e sobrou deste amor uma filha. Um dia eu estava com ele e ele disse: “Olha, eu tenho que ir lá na casa da Relinda”... (...) esta filha estava fazendo 15 anos – essa é que é a moça que levou a bofetada no dia do velório dele”. Está na matéria do Juarez Fonseca na *Revista ZH de Zero Hora*, 26/08/1984, p. 9.

<sup>686</sup> Uma “casa de tolerância” *não era* um puteiro ou cabaré. Era o que hoje se chamaria “motel”: alugavam-se quartos, por hora, para que os mais variados casais se encontrassem. Nalu (em depoimento via whatsapp em 01/12/2021): “entrava o casal, pagava, iam pro quarto, depois saíam e iam embora”.

<sup>687</sup> A data é confirmada por Nalu, a filha de ambos, e por seu neto Julio Câmara.

<sup>688</sup> Nalu Relindis de Souza Madeira, nascida em 28/11/1956 e registrada como filha de Relinda e Julio dos Santos Madeira, um amigo de sua mãe.

<sup>689</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

Levem estas flores àquela que, agora, deve estar chorando por não poder estar neste momento aqui, junto de mim, pra receber estas honras que a outra está desfrutando. O nosso amor clandestino é que obriga vivermos assim.

Levem estas flores e digam pra ela ficar me esperando que, no que termine a festa, eu irei abraçar meu amor. Pois, apesar de não sermos casados, é quem me inspira, está sempre ao meu lado, me acompanhando nas horas difíceis, nas horas de dor.

Nalu completa:

Quando ela (Cerenita) escutou, ela viu: “essa música não é pra mim, eu tô fazendo papel de besta”. Aí, (...) ela deu uma surra nele com as flores depois que fechou o troço. E aqui a mãe mais puta ainda da vida! (...) Aí no outro dia a mãe foi lá no Abraão (Lerrer) e disse: me dá o casaco de pele mais caro que tu tem!<sup>690</sup>

Segue Nalu:

Todas as músicas depois de 54, tudo era pra mãe, porque ele não tinha mais ninguém. Até porque nem podia, né? Apanhava aqui (o depoimento se deu na mesma casa onde viviam Nalu e Relinda), apanhava lá, o coitado.

E eu, e (...) minhas amigas, tudo junto, né? A mãe fazia a gente ir pra noite, entendeu? Eu aprendi muita coisa. (...) Ele me ensinava, me fazia ver os exemplos.<sup>691</sup>

Sim, exatamente isso: desde o final dos anos 1960, Nalu e suas amigas acompanhavam aquele trajeto de Lupi e sua turma, pós-final do expediente na SBACEM, tão bem descrito por Marcello Campos páginas atrás:

Quando o Lupi saía da SBACEM, eu ia até lá com a mãe, e a gente ia comer. Primeiro ia na Dona Maria - esse aí eu me lembro que eu ainda era criança, a gente ia lá, fazia lanche, aquela coisa toda. (...) Ficava nós três conversando, depois a gente ia pra casa. Aí depois, quando eu fiquei grandinha, a gente já saía pra noite (...) no Adelaide's. (...) Ficava eu e as gurias, tudo assim na mesa, sabe? (...) Não tinha fã, não tinha isso. (...) Bem quieto, ele ajudava todo mundo, que todo mundo chegava ali na mesa, pedia, e ele ajudava.

(...)

Era a velharada, né? O Rubens ficava ali, o Johnson ficava ali, os velhos ali, mas eu também nem sabia quem era. Anos 70, né? Teve aquele boom, discoteca, a gente mais queria era louquear, ouvir outra coisa<sup>692</sup>.

\* \* \*

---

<sup>690</sup> Idem, Ibidem.

<sup>691</sup> Id, ib.

<sup>692</sup> Id, ib.

O jornalista gaúcho Paulo Sant’ana, citando Hamilton Chaves, tinha uma teoria sobre o nível de provocação com que Lupicínio operava:

Segundo o Hamilton, ele tinha uma doentia necessidade psíquica de brigar com suas namoradas. Ele provocava-as, ele enciumava-as. Ele sempre criava um triângulo amoroso, estimulava-o, divulgava-o para as duas mulheres que eram objeto do seu amor – e finalmente deliciava-se com as erupções dos dois vulcões à sua volta<sup>693</sup>.

Hamilton completava:

Em realidade, aquele homem de poucas e medidas palavras – o álcool só o fazia mais doce e afetivo para com a vida e os amigos – buscava sempre amadas e amores capazes de balançar as estruturas. Nada de amor-lareira, de longos silêncios e olhares cúmplices. Isto sim, mulheres de temperamentos fortes, ciumentas, rixentas, capazes de chegar às raias da violência física, faziam sua cabeça.<sup>694</sup>

Repliquemos com Sant’ana contando mais uma história ouvida de Hamilton:

Chaves contou que certa vez foi levá-lo até a casa de uma das suas namoradas, na Avenida Carlos Barbosa. Ficou esperando Lupicínio no carro. Como demorasse, entrou na casa e viu uma cena incrível: a mulher tinha enfiado o cano do revólver na boca de Lupicínio, que em vez de defender-se ou pedir *clemência*, tinha os olhos brilhantes de orgulho e as feições dominadas por um fulgor de felicidade<sup>695</sup>.

Nalu foi testemunha ocular de muito disso:

Eles brigavam, assim, bastante, quando ele não vinha. A mãe quebrava o pau mesmo. E não era assim “discussão”: ela se avançava nele. Muita coisa a mãe rasgava, braba, jogava na cara dele. (...) Antigamente amor assim, de paixão de amantes, era bem selvagem.

(...)

Um carro dele a mãe demoliu...

(...)

A mãe era apaixonada por ele. Foi o único homem da vida dela, aquele amor louco assim, de paixão<sup>696</sup>.

Voltando às crônicas de jornal de Lupi:

<sup>693</sup> Jornal *Zero Hora*, Revista ZH, 21/08/1994, p. 7. Crônica de Sant’ana: “Lupicínio e Seu Coração”.

<sup>694</sup> Texto de Hamilton citado em GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 63.

<sup>695</sup> Jornal *Zero Hora*, matéria de capa do *Segundo Caderno* de 27/08/1999, de Sant’ana: “Como é bom sofrer por amor”.

<sup>696</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

Há mesmo quem diga que amores que não se batem não existem. Eu concordo plenamente com esta afirmativa (...) Por motivo de ciúme a pessoa cortou todo o estofamento do meu carro e, para não me desmoralizar, eu reagi. Além das roupas rasgadas, saímos ambos com arranhões. (...) Não consigo passar seis meses sem ser arranhado, e creio que já me acostumei, pois estes arranhões me fazem bem. Geralmente depois deles eu componho boas músicas e recebo carinho.<sup>697</sup>

Ética amorosa? Só a, particularíssima, dos boêmios homens. O ciclo era: errar, sofrer de remorso e/ou de dor de cotovelo... e voltar a errar.

E ainda descrever a situação com riqueza de detalhes, em canções como *Ela Disse-Me Assim* (o texto introdutório é do programa MPB Especial):

Ela disse-me assim é uma história que não dá pra contar. Tem história, mas a história é censurada. Mas é uma história de um romance, desses romances proibidos. Eu só vou cantar a música, tá?<sup>698</sup>

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 caí em seus braços e pedi pra ficar.

Sabe o que se passou? Ele nos encontrou.

E agora ela sofre somente porque foi fazer o que eu quis... e o remorso está me torturando: por um simples prazer fui fazer meu amor infeliz<sup>699</sup>.

A clássica inversão do algoz em vítima. A mesma de *Meu Pecado*, samba parido por Narciso e Sacher-Masoch:

Deixa-me sofrer que eu mereço. Por um pouco que padeço não paga um terço do que fiz. É tão grande, tão horrível meu pecado que eu sendo assim castigado é que me sinto feliz. Deus concedeu-me o direito de eu mesmo ferir meu peito, não quis meu crime julgar. Bem feliz é todo aquele que erra e aqui mesmo na terra pode seu crime pagar.

Joguei uma jovem ao rigor dos caminhos, a trilhar sobre um monte de espinhos. Vejam só a maldade que fiz! E quando a encontrei assim abandonada, doentia, tristonha, arruinada... pus-me a rir desta pobre infeliz.

E hoje o remorso que guardo comigo transformou-se em meu inimigo e procura vingar-se em meu ser. Ando a vagar qual um louco morcego, que procura fugir do sossego para nas trevas do mundo viver<sup>700</sup>.

<sup>697</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Amigo ciúme”, p. 113.

<sup>698</sup> *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973.

<sup>699</sup> *Ela Disse-Me Assim* (Lupicínio Rodrigues)

<sup>700</sup> *Meu Pecado* (Lupicínio Rodrigues). Reza a lenda que um bombeiro que havia desvirginado uma moça resolveu casar-se com ela para reparar o dano ao ouvir a canção. Na matéria da *Revista do Rádio* de

\* \* \*

De quem, afinal, fala o narrador lupicínico? Basicamente, de si. Mesmo quando fala de suas musas, fala mais de si, e de como sofre. Sendo invariavelmente autocomplacente.

Comprazimento na dor, como diria o professor e escritor Luís Augusto Fischer.

E quem são esses personagens de Lupi (todos, segundo ele, reais)? Marcello Campos elenca que um sexto das suas composições “mapeadas” tem em seus títulos... “o pronome pessoal ‘Eu’ ou os possessivos ‘Meu’ e ‘Minha’, no singular ou plural.”<sup>701</sup>

Marina Bay analisou as 175 letras de Lupicínio selecionadas na tese de Márcia de Oliveira. Das 175, 163 falam da mulher e do amor. Completeemos: quase que invariavelmente da mulher vilã que não aceita, renega ou abandona esse amor. Ou ainda: que policia o amor de seu parceiro... por outra mulher (aí já são duas vilãs contra a pobre vítima protagonista).

Já as mulheres que traem têm a obrigação de carregar culpa e remorso, para receber de volta ressentimento. Como exemplifica Rosa Maria Dias, em seu livro *As Paixões Tristes - Lupicínio e a dor-de-cotovelo*: “‘É tua culpa se estraguei minha vida’. ‘É tua culpa também teres estragado a tua vida’. ‘É culpa tua, a minha infelicidade e a tua’. Na acusação perpétua, o sujeito ressentido destila a dor com os venenos da alma”<sup>702</sup>.

Outro exemplo? *Migalhas* e sua protagonista feminina:

Quando amanheço sem pão e sem trabalho, vendo no meu agasalho os remendos de outra cor, nervosa sento na ponta da mesa quase a morrer de tristeza, a pensar no teu amor.

---

30.10.1951 (Edição 112, p. 24), “Para alguns Lupicínio Rodrigues teria vivido tal drama, teria cometido pecado tão grande.” A matéria “esclarece” que a história teria se passado com Armando Albuquerque “cantor de grande banca no sul”. Detalhe: Armando era pianista de música erudita e popular e compositor de música de concerto. Nunca cantou. Mas está lá, em letra de forma: “estava sofrendo o rapaz, arrependido como diabo de ‘ter atirado uma jovem ao rigor dos caminhos’”. Pronto: mais uma lenda. A letra original era ainda mais doentia: *Joguei uma virgem ao rigor dos caminhos a trilhar sobre um monte de espinhos, vejam só a maldade que fiz. E quando a encontrei na rua, jogada, depravada, doentia, arruinada... pus-me a rir desta pobre infeliz. E hoje o remorso que trago comigo transformou-se em meu inimigo e procura vingar-se em meu ser. A voz criminoso do meu subconsciente era quem repetia: Malvado, bem caro hás de pagar.* Sendo que esta última frase é o refrão de *Malvado*, de 1945.

<sup>701</sup> CAMPOS, Marcello. **Almanaque do Lupi: vida, obra e curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho**. Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014, p. 78.

<sup>702</sup> DIAS, Rosa Maria. **As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994, p. 39

Eu, a teu lado, tive fartura e carinho, cantei qual um passarinho nos galhos do paraíso, tive na vida um eterno sorriso. Infelizmente não quis, para tornar-te um perdido e eu uma infeliz.

Às vezes, no auge da aflição, lembro-me de tua casa. Não para pedir-te perdão, pois não é justo que eu queira ser perdoada sabendo ser a culpada de toda a nossa questão. A solidão quase me leva à loucura de ir procurar fartura que eu deixei no teu lar. Mas a chorar vejo na minha tristeza que não mereço as migalhas que caem da tua mesa.<sup>703</sup>

É quase um *Mano a Mano* visto da perspectiva feminina. Perspectiva feminina fictícia escrita por um homem, evidentemente.

Outra canção com primeira pessoa mulher (escrita por dois homens) é *Amigo Ciúme*<sup>704</sup>:

Quem nos vê brigar, quase a nos matar, há de pensar que esse louco não gosta de mim. Sempre que passeamos nunca regressamos: sempre se dá uma briga, no início ou no fim.

É que o ciúme, nosso grande amigo, ou está com ele ou está comigo. Eu já disse a ele: só não vamos mais brigar quando o amigo ciúme nos abandonar.

As mulheres são *sempre* traiçoeiras. Inclusive entre si:

A minha dor é enorme, mas eu sei que não dorme quem vela por nós. Há um Deus, sim, há um Deus. E este Deus lá do céu há de ouvir minha voz. Se eles estão me traindo e andam fingindo que é só amizade hão de pagar-me bem caro se eu algum dia souber a verdade.

O que fazem comigo vejam que não é normal: justamente falsa amiga há de ser minha rival.<sup>705</sup>

Outro detalhe interessante é que, descontada Inah, as musas lupicínicas são geralmente damas da noite, independentes, rebeldes à hipócrita moral diurna – algumas delas inclusive tendo a prostituição como profissão.

Tem sempre uma mulher no meio... Era um amigo nosso que se formou arquiteto e foi para o Rio de Janeiro. E ele daqui (Lupi estava no Rio nesse momento) escrevia pra ela. E em toda festa em que a gente tivesse (...) a gente deixava sempre aquela cadeira vazia. Mas aí aconteceu que eu briguei também com uma mulher que acompanhava a nossa roda, não é? (...) Aí então não ficou uma cadeira vazia na roda! Ficou DUAS cadeira vazia na roda!<sup>706</sup>

<sup>703</sup> “*Migalhas*” (Lupicínio Rodrigues)

<sup>704</sup> “*Amigo Ciúme*” (Lupicínio Rodrigues / Onofre Pontes)

<sup>705</sup> “*Há um Deus*” (Lupicínio Rodrigues), gravado por Dalva de Oliveira e Maria Helena Andrade.

<sup>706</sup> Entrevista para o programa *Noturno Rádio Jornal do Brasil*, em 1973, data mais precisa não identificada. Acervo Marcello Campos.

Um bom exemplo dessas mulheres é Maria Bolinha, que Cerenita conheceu e sobre a qual atesta que era tudo verdade na canção *Maria Rosa*. Lupi conta e canta no *MPB Especial*:

Maria Rosa foi um dos meus grandes amores, que hoje está uma senhora, já velhinha, e que continua sendo minha amiga. E que nós prometemos, se um dia algum precisar do outro, ainda nos ajudar...

Canta:

Vocês estão vendo aquela 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: Maria Rosa. Seu sobrenome: Paixão. Os trapos de sua veste não é só necessidade. Cada um representa para ela uma saudade de um vestido de baile, ou de um presente, talvez, que algum dos seus apaixonados lhe fez.

Quis certo dia Maria pôr a fantasia de tempos passados, ter em sua galeria uns novos apaixonados. Esta mulher, que outrora a tanta gente encantou, nenhum olhar teve agora. Nenhum sorriso encontrou.

Então, dos velhos vestidos que foram outrora sua predileção, mandou fazer essa capa de recordação.

Vocês, marias de agora, amem somente uma vez. Pra que mais tarde esta capa não sirva em vocês.<sup>707</sup>

Outra variação do mesmo tema: *Aquele Mulambo*, parceria com Rubens Santos, de 1961: “Aquele mulambo que vocês estão vendo parado na esquina era uma obra-prima! Ela foi a maior do local. Por sua causa muitos fizeram loucura. Hoje choro com amargura ter destruído o meu lar”<sup>708</sup>.

Mas o lapso de assentimento de culpa é imediatamente passado adiante: “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 ela”<sup>709</sup>.

E não estamos falando, como já se disse, somente de trabalhadoras do sexo. Um simples “soltar-se” de uma “mulher direita” num Carnaval é suficiente. Nem fica claro se a musa da canção estava ou não com o narrador, mas já temos motivo suficiente para transformar o coração numa caixa de ódio.

Um arranhãozinho, uma simples batida tem feito ferida capaz de matar. Por isso que eu sempre vos disse, querida, que a gente na vida deve se cuidar. Você, por exemplo, jamais pensaria que uma fantasia em um carnaval, um simples prazer de uma noite de orgia, pudesse algum dia causar tanto mal: matar um amor que já tem tantos anos, criar um inferno dentro do seu lar,

<sup>707</sup> *MPB Especial*, veiculado pela TV Cultura de SP em 08/08/1973.

<sup>708</sup> “*Aquele Molambo*” (Lupicínio Rodrigues / Rubens Santos)

<sup>709</sup> *Idem*.

fazer do seu peito uma caixa de ódio com um coração que não quer perdoar.<sup>710</sup>

Por fim, há a vitimização, pura e simples, tão bem marcada por Rosa Maria Dias.

Como em *Primavera*:

Você que eu pensei que era meu sonho de primavera, meu som, meu inverno, meu verão, era um punhal que eu guardava, que há muito tempo estava com a ponta no meu coração. A ingratidão hoje em dia está num progresso tal que a gente faz o bem e fica esperando o mal. E eu até digo isso de uma forma diferente:

- Ninguém faz o bem impunemente<sup>711</sup>.

Antes de encerrar, dou de presente uma pergunta: quanto disso tudo tem a ver com o contexto de ser Lupicínio porto-alegrense e gaúcho? O psicanalista carioca Jorge Forbes, em depoimento a Zuza Homem de Mello, é quem levanta a hipótese:

O que faria Lupicínio cantar mais a impotência e os outros cantarem o impossível? (...) A cultura carioca e a cultura baiana são muito mais miscigenadas, muito mais confrontadas ao estrangeiro, muito mais mistura de raças que a cultura farroupilha. A farroupilha é uma cultura mais hierarquizada, muito mais na ordem do pai. (...) Eu vivi isso quando assisti a um jogo de futebol em Porto Alegre e eles tocaram o Hino Farroupilha. Pensei: será que eu estou num outro país? Os centros de tradições gaúchas estão absolutamente inseridos na cidade, é uma organização da terra, da tradição agrícola e do lugar do pai, da hierarquia piramidal. Ora, dentro dessa hierarquia piramidal, a presença do terceiro personagem é muito maior que no mundo flexível. Então Lupicínio estaria mais bem preparado para cantar o terceiro personagem porque ele vem de uma tradição hierárquica farroupilha. E é claro que a impotência dá muito mais satisfação que a impossibilidade.<sup>712</sup>

Por outro lado, analisando o próprio Lupi interpretando *Vingança* e *Nunca* no espacial para a TV Cultura, o antropólogo e etnomusicólogo baiano Rafael Menezes Bastos chama a atenção para o fato de que a perspectiva de Lupi é muito masculina, sim. Mas não é a do “macho”:

Nas duas canções, a voz de Lupi – sua maneira de cantar – é suave, leve, cantando na primeira canção a vingança – expressa pelo remorso de

<sup>710</sup> *Caixa de Ódio* (Lupicínio Rodrigues), lançada por Jamelão em 1969, no seu LP *Cuidado Moço*. RCA Victor BBL-1491: <https://www.youtube.com/watch?v=QtBamRJ5it4>. Acesso em 28/02/2022.

<sup>711</sup> *Primavera* (Lupicínio Rodrigues / Hamilton Chaves)

<sup>712</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p 408.

Mercedes – e a demolidora praga que o traído lança sobre a traidora, resposta sua face à traição amorosa que sofreu; e, na segunda, canta sua negativa à proposta de reconciliação que lhe fez a antiga companheira (...) sem aquele tom tonitruante do **macho** que sempre ouço apontar para a dominação masculina nas relações de gênero. Trata-se aqui do chamado “dó de peito”, herdado do “bel canto” (...) Muito pelo contrário, a voz de Lupi na primeira canção aponta antes para a tristeza e a mágoa (...) sinalizando relações simétricas de gênero (que certamente não apagam a tristeza e a mágoa). Note-se que tanto Lupi como Mercedes aqui são vistas como personagens. Interessante observar como essa tristeza da voz de Lupi, (...) nesta primeira canção parece-me uma encarnação por ele da sensibilidade da própria Mercedes. (...) Mantida essa mesma marca geral na interpretação da segunda canção da sequência (Nunca), escuto que ela em particular evidencia também a tristeza, somada, porém, à resignação ou renúncia, e à melancolia ou “saudade”, peça da letra da canção, aliás, tão repetidamente enfatizada no canto, muitas vezes (especialmente na sua primeira ocorrência) com a voz embargada.

(...)

A reação da personagem de Lupi face aos eventos que a envolvem com a de Mercedes é a de **homem**, não de **macho**, a simetria nas relações de gênero demarcando a diferença entre esses papéis.<sup>713</sup>

E não dá pra fechar o capítulo sem lembrar de *Conto das Lágrimas*, onde a misoginia roça a esperança homoerótica:

Nunca se viu chorar tanto numa despedida. Nunca se viu tanta lágrima se derramar. Eu tive a impressão que na hora da minha partida esta mulher até fosse se suicidar...

Eu fui porque a voz do dever era quem me mandava, porém a voz da vontade mandava eu ficar. Se existe alguém que ainda crê neste conto das lágrimas então me escute um momento o que eu vou contar:

Se é que Deus fez o homem pra ser rei a vida inteira, mandou criar seu lar, que é pra ter seu reinado, então por que nos deu uma mulher por companheira?! Por que não pôs um ente mais sincero ao nosso lado?

Eu tenho até vergonha de contar minha partida, dizer por que minha mulher chorava àquela hora, pois nada tinha a ver comigo a triste despedida. Era ela que com outro ia embora.<sup>714</sup>

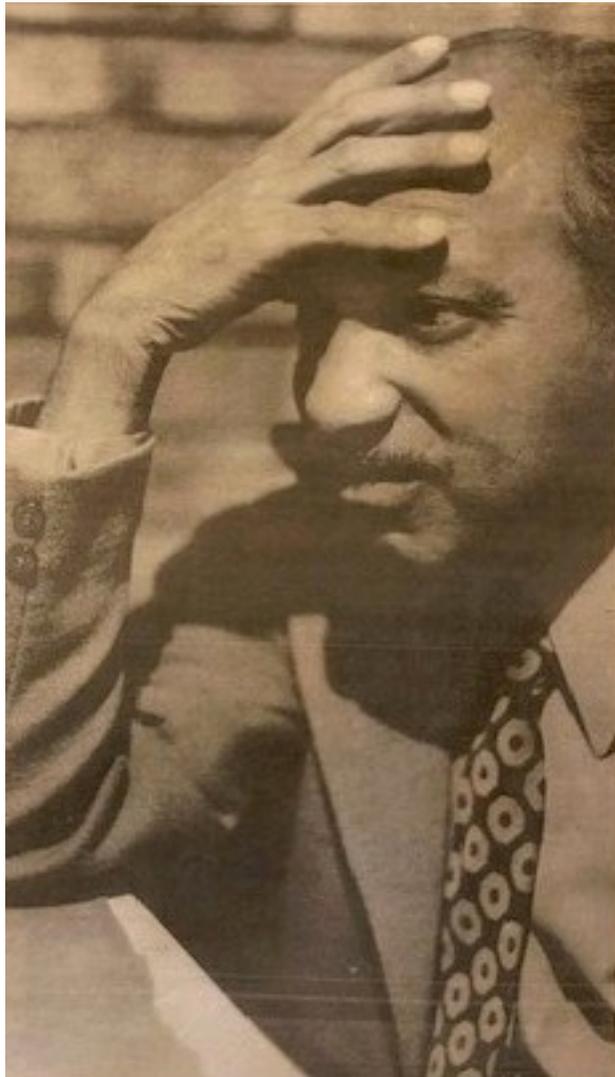
---

<sup>713</sup> BASTOS, Rafael de Menezes. **Lupicínio Rodrigues e a Colônia Africana de Porto Alegre - Maneiras de Cantar como Maneiras de Sentir**. In: *Ilha, revista de antropologia* v. 20, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2018.

<sup>714</sup> *Conto das Lágrimas* (Lupicínio)

## 14 LUPI VII: MELHOR QUE O SILÊNCIO, SÓ JOÃO (1970-1974)

Figura 67 - Foto para o jornal Zero Hora, na década de 1970



Fonte: Acervo do Autor

No começo dos anos 1970, Porto Alegre e seu um milhão de habitantes viu fechar os últimos grandes cabarés: Marabá, Maipú e American Boite. Para a turma da boemia, restavam as boites, bares e restaurantes.

O novo ponto de largada de Lupi era o *Top Top*, bar na rua Coronel Genuíno, quase com a Fernando Machado. Final de tarde ele sempre estava ali, numa mesa, cantando acompanhado pelo violão do professor Darcy. Quando anoitecia, a dupla - acrescida do inseparável Johnson - seguia para o restaurante Dona Maria, na José Montaury, em frente à

Praça XV, que ladeava com os fundos da Livraria do Globo<sup>715</sup>. Por volta das oito da noite, rumavam para o terceiro (no)turno: Adega Beira-Mar e/ou o Adelaide's<sup>716</sup> (ambos na rua Marechal Floriano<sup>717</sup>).

Daí em diante, era como conta Paulo César Teixeira na biografia de Darcy Alves: “A madrugada se estendia aos cabarés que resistiam ao passar do tempo na Voluntários da Pátria e adjacências”<sup>718</sup>.

(Todos eles agora modestos, sem sombra da antiga opulência.)

De todos esses endereços, o Adelaide's foi o que mais se incorporou ao imaginário da boemia da cidade. Dirigido pela Adelaide Dias que lhe dava o nome, a casa abriu em 1968 e logo tanto o bar quanto sua dona hipnotizaram Lupicínio. Encantado<sup>719</sup>, ele ofereceu-se para trazer “o pessoal da música”. A partir daí, a pequena casa explodiu em popularidade a ponto de virar turismo boêmio. Afinal, ali se encontrava, tocando e cantando informalmente, a nata dos músicos porto-alegrenses desse mundo: os violonistas Darcy Alves (que assumiu uma espécie de direção musical da casa), Pedro Homero, Mário Schimia, Mário Barros e Jessé Silva; o veterano saxofonista Marino dos Santos; o clarinetista Hardy Vedana; o flautista Plauto Cruz; os pandeiristas Azeitona e Valtinho do Pandeiro; Clio do Cavaquinho e Lúcio do Cavaquinho; o compositor Túlio Piva; e dois cantores da órbita *lupiciniana*: Johnson e Alcides Gonçalves, que depois de morar fora, voltara mais uma vez à cidade. Além dos músicos, havia na turma a facção dos jornalistas boêmios, num tempo onde essas expressões ainda eram quase redundantes: Hamilton Chaves, Paulo Sant'ana, Kenny Braga e Danilo Ucha.

Não demorou para que Lupi reclamasse da divisão de atenção que tanta gente provocada na sua nova musa Adelaide. E o fez, evidentemente, num samba-canção:

Se for para chorar, se for para sofrer, ver meu sonho tão lindo caindo,  
querendo morrer, se for para chorar, se for para sofrer, eu não vou entrar mais  
neste bar. Vou deixar de beber.

---

<sup>715</sup> O Dona Maria foi a sede de Lupicínio e Johnson por pelo menos quatro décadas, de meados dos anos 1930 até a morte de Lupi.

<sup>716</sup> Todos os endereços estão situados no centro da cidade, numa quase linha reta que percorre cerca de 1700 metros.

<sup>717</sup> Que os boêmios mais empedernidos teimavam em seguir chamando de Rua de Bragança, seu nome anterior.

<sup>718</sup> TEIXEIRA, Paulo César. **Darcy Alves: Vida nas cordas do violão**. Porto Alegre, Ed. Libretos, 2010, p. 87.

<sup>719</sup> Ao que tudo indica, paixão platônica.

Eu não vou, eu não vou nunca mais freqüentar esse bar! Porque os olhos da dona de poucos não deixam sair. Se eu preciso ir pra casa mais cedo, sei que vou chorar. Passo as noites rolando na cama e não posso dormir. Seus cabelos compridos de longe ficam a acenar pra voltar em seu bar e beber uma nova ilusão.

Assistir aos fregueses ao entrar e sair lhe beijar, e voltar para casa brigando com meu coração? Se for para chorar, se for para sofrer... ver meu sonho tão lindo caindo, querendo morrer<sup>720</sup>...

Figura 68 - Elenco de peso na foto: Alcides, Jessé, Professor Darcy, Lupi, Adelaide.



Fonte: Acervo Marcello Campos

Demosthenes, sobre essa época:

Ultimamente, seu círculo de convivência incluía Abraham Lerrer, Dilamar Machado, Paulo Santos, Jessé Silva, Maneca Spina, Léo Collantes, Rubens Santos, Johnson, Jardim, Marino dos Santos, Alcides Gonçalves, Paulo Santana, Clio Paulo, Pedrinho Lima e outros. Eram amigos do homem Lupicínio, irmãos do Lupi, não o incensavam e nem bajulavam. Irmãos. Desses ele gostava. E muito.<sup>721</sup>

<sup>720</sup> *Dona do Bar* (Lupicínio Rodrigues). Rosa Maria Dias, na p. 27 do seu **As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo** chama a atenção para a quantidade de vezes em que é glosado o verbo *chorar* no cancionista lupicínico..

<sup>721</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p 68.

Mas não precisava pertencer a esse núcleo para ser bem recebido. O então jovem compositor Jerônimo Jardim (nascido em 1944 em Jaguarão, RS) lembra a seguinte cena, acontecida em algum momento entre o final dos anos 1960 e o começo dos 1970:

Eu morava em Bagé. No exercício da advocacia, às vezes vinha à Porto Alegre. Quando isso acontecia, aproveitava para dar “canja” nos bares que o Lupi mantinha com o *Rubens Santos*. (...) Quando ele era proprietário do Batelão, e eu começava a aparecer com boas colocações em festivais, certa noite ele me convidou para sair de seu lotado bar. O convite foi mais ou menos esse: “Guri, vamos ver as gurias por aí?”

Sáímos em seu carrão de fabricação americana. Ele não era de muita conversa, ao menos comigo. Fomos em dois bares lotados de música ao vivo. Ele era recebido com deferências. Nas rádios, suas músicas não mais tocavam. Eram consideradas cafonas, “dor de cotovelo”. Mas nas noites boêmias, nunca deixaram de reinar. No primeiro bar que chegamos, nossa mesa logo se encheu de mulheres adadoras. Ele foi convidado a cantar. A seguir me chamou ao palco. Generosamente me promoveu. No segundo bar, tudo se repetiu. Foi uma noite inesquecível, passada em companhia do maior compositor gaúcho de todos os tempos.<sup>722</sup>

Entra 1970 e Lupi é chamado de volta a São Paulo, para uma temporada com pouca repercussão na imprensa - mas bom público - na boite *Captains*, do Hotel Comodoro. Num intervalo entre os shows tem de correr até uma concorrente: a badalada boite *Jogral*. Para receber a prestigiosa *Comenda do Jogral*.

Mais sinal de retomada de prestígio: a primeira edição da série de fascículos + LP *História da Música Popular Brasileira*, da editora Abril Cultural, lhe dedica o volume 10<sup>723</sup>. Para o disco que acompanha o texto, dia 4 de julho de 1970 ele grava uma versão inédita de *Esses Moços* com direito a orquestra de cordas. E dá um banho de interpretação, ressaltado no encarte: “Mostra-nos a maneira original de cantar do grande autor: estilo intimista, cativante e enternecedor, que antecedeu em muitos anos a João Gilberto”<sup>724</sup>.

Esta sacada, você lembra, tinha sido de Augusto de Campos. Que, não por acaso, assina no fascículo um box de texto intitulado *O Criador da Dor-de-Cotovelo*, onde retoma

<sup>722</sup> Depoimento ao autor, via e-mail, em 12/10/2012

<sup>723</sup> Os fascículos anteriores, na ordem: Noel Rosa, Pixinguinha, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Ary Barroso, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, Jorge Ben e João de Barro/Alberto Ribeiro.

<sup>724</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, contracapa.

o que já havia escrito nos artigos de jornal de três anos antes. Só que agora num texto que seria lido por muito mais gente, afinal a coleção é um sucesso<sup>725</sup>:

Tendo atingido a maturidade na fase crepuscular de transição da música popular brasileira, que precedeu à revolução da bossa nova, a obra de Lupicínio Rodrigues não tem sido valorizada como devia. (...) tendem a relega-las, o mais das vezes, à faixa indiferente dos sambas-canções (sic) bolerizados e descaracterizados. Este, porém, não é o caso do músico-poeta gaúcho. Suas composições podem lidar com o banal, mas nunca são banais.

(...)

É o “lugar-comum incomum”, na definição de Décio Pignatari.

(...)

Cantores dos mais prestigiosos interpretaram suas composições. Lupicínio, porém, sempre teve, ele próprio, um modo todo especial de interpretá-las. Para a sua música-verdade ele descobriu também uma voz-verdade.

(...)

O que ele já esboçava, intuitivamente, retomando a linha de Noel e Mário Reis, era a ruptura com os preconceitos que impunham a voz tonitroante como único padrão interpretativo. Seriam necessários mais alguns anos para que João Gilberto, com uma utilização já totalmente consciente e um domínio mais funcional e instrumental da voz, abrisse o caminho para a libertação completa de intérpretes de grande personalidade vocal, mas de voz pequena ou de nenhuma voz, segundo os cânones tradicionais, como Nara Leão ou Gal Costa, e cantores-compositores do porte de Roberto Carlos, Caetano Veloso, Jorge Bem ou Chico Buarque.<sup>726</sup>

Para a feitura do texto principal do fascículo, um repórter e um fotógrafo tinham sido enviados a Porto Alegre. O que resultou nos muitos registros do cotidiano de Lupi, Cerenita e os netos, na chácara da Otto Niemeyer. E dele, solo, no Clube dos Cozinheiros.

Ainda em 1970 Paulo Diniz inclui uma versão de *Felicidade* no seu disco *Quero Voltar pra Bahia*<sup>727</sup>, LP puxado pelo extraordinário sucesso de sua música-título<sup>728</sup> que falava, veladamente, do exílio de Caetano Veloso. Caetano e *Felicidade*, logo, serão muito importantes nessa nossa história.

A versão de Diniz, um tanto quanto tropicalista, é bastante efusiva, tem várias pequenas modificações na letra, mas passa quase em branco.

<sup>725</sup> Terá Lupicínio lido o ensaio de Augusto de Campos? Talvez não. Mas certamente sim o seu texto no fascículo da abril.

<sup>726</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 9.

<sup>727</sup> Odeon MOFB 3664 (1970): <https://www.youtube.com/watch?v=vaxjMCqSla4> . Acesso em 01/03/2022.

<sup>728</sup> Aquela mesma: *I don't want to stay here, I want to go back to Bahia*

\* \* \*

Só que este capítulo deveria começar é com João Gilberto, em 1971.

O artista a que, naquele momento, ninguém imaginaria associar Lupicínio, morava então no México. E, depois de anos de ausência, vinha ao Brasil gravar um especial para a TV Tupi.

Em 2019, Augusto de Campos postou dois áudios do programa no seu canal de YouTube<sup>729</sup>. E escreveu para eles textos que são os relatos mais completos que existem sobre o que aconteceu ali.

Augusto era uma das poucas pessoas que sabia que João gostava de Lupicínio e Lupicínio gostava de João. Sabia inclusive que - surpresa! - ambos haviam se conhecido em 1956, nos meses da estada porto-alegrense do baiano (que, naquele momento, ainda não tinha inventado a bossa nova).

João era esperado no sábado, dia 7, para começar a gravar com Gal. Fernando Faro, que organizara o evento, junto com Alvaro Moya, Cyro del Nero e Otavio III, achou de bom aviso convidar alguns admiradores de João, entre os quais Walter Silva (Picapau), Julio Medaglia, Rogerio Duprat, Décio Pignatari e eu.

(...)

Logo de saída, Faro me empurrou para o palco onde eu, de fato, não tinha nada o que fazer. Não estava nada combinado e eu fiquei só assistindo. A certa altura, depois de afinar o violão, João começou a cantar — para minha surpresa e emoção — “Quem há de dizer”, de Lupicínio. Não era do seu repertório. Teria lhe chegado o meu artigo “Lupicínio esquecido?”, publicado no “Correio da Manhã” carioca? Nada me disse. Me lembro de ter dito a ele: — Quem cantava isso era Francisco Alves. Seu rosto se iluminou: — Chico Alves! E cantou o mais lindo que é possível cantar a belíssima composição, que tem versos incomuns como o icônico (luz que reverbera em vogais abertas): “Repare bem, que toda vez que ela fala/ Ilumina mais a sala/ Do que a luz de um refletor.”

(...)

João nunca gravou em disco “Quem há de dizer”. (...) Ouso pensar que cantou o Lupicínio para mim, que lhe tinha feito uma longa visita em New Jersey, abril de 1969.<sup>730</sup>

<sup>729</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=az6SCmSHmn0>. Acesso em 01/03/2022

<sup>730</sup> Idem, Ibidem.

Sim, o áudio tem João cantando *Quem Há de Dizer*. Duas vezes. Por oito minutos e 26 segundos.

Na voz e violão do baiano, a canção se despe de todo o drama que lhe haviam aplicado, por exemplo, Francisco Alves e Jamelão. E aí desvela-se como nunca sua letra, aquela obra-prima do coloquial que já analisamos aqui.

Hoje ninguém estranha João cantando Lupi.

Na época não era assim.

Como equacionar João Gilberto, o Papa da Bossa Nova, a referência máxima da sofisticação da canção popular brasileira cantando as - como diria Ruy Castro -, “*horrendas letras de Lupicínio*”?<sup>731</sup>

O especial iria ao ar somente dia 20 de setembro - e não incluiria *Quem Há de Dizer*. Mas o boca-a-boca já havia reverberado, com o pequeno reforço de uma matéria no Jornal do Brasil de 12 de agosto que contava que, além do especial já gravado, João sonhava com um novo “show de TV”. Para o qual, depois desse que gravara com Gal e Caetano, pretendia convidar Mário Reis, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Orlando Silva, Tom Jobim, Alaíde Costa e... Lupicínio!<sup>732</sup>

O tal programa, infelizmente, nunca foi feito. Mas estava sinalizado: Lupicínio tinha, sim, o selo de qualidade de um dos mais influentes músicos do mundo. Influência maior de, por exemplo, outro influenciador: Caetano Veloso<sup>733</sup>. Que assim narra, em *Verdade Tropical*, seu primeiro encontro com Augusto de Campos, ainda nos anos 1960:

Quando Augusto de Campos entrou em contato comigo (...), ele me deu de presente alguns números da revista *Invenção* (...) e sobretudo falou de Lupicínio Rodrigues. Lupicínio foi um grande compositor, um negro do extremo Sul do Brasil – isto é, de uma área onde se pensa que a população é toda branca -, que ficara famoso por seus sambas-canções sobre mulheres infiéis e ciúmes monstruosos (no seu maior sucesso, “*Vingança*”, ele ameaça a traidora com uma praga que, décadas depois, faria a glória de Bob Dylan: “você há de rolar como as pedras que rolam na estrada / sem ter nunca um cantinho de seu...”), e cujas melodias tinham um caráter algo errático que

<sup>731</sup> CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias de Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 132.

<sup>732</sup> “João Gilberto, ainda em São Paulo, sonha agora no espetáculo com Mario Reis”. *Jornal do Brasil*, 12/08/1971, p. 15.

<sup>733</sup> Que declarou no único show que fizeram juntos, em Buenos Aires, em 1999: “João Gilberto para mi es como Dios. (...) Es que soy apóstolo, no alumno”. <https://www.youtube.com/watch?v=dtTTXJ5g14M>. Acesso em 01/03/2022. A partir de 1’12’21.

lhes dava uma eficácia dramática e originalidade. (...) Se acaso, no decorrer dessa nossa primeira conversa, algum silêncio parecia querer durar um pouco demais, Augusto começava a falar em Lupicínio. Eu compartilhava do entusiasmo dele por esse compositor de quem eu sabia de cor um bom número de canções. Mas, como eu tinha admirações ainda mais intensas por alguns outros nomes da velha-guarda (...) em cujo trono central sentava-se Dorival Caymmi, essa insistência em Lupicínio me soou um pouco como uma monomania.<sup>734</sup>

Quando Caetano começou a frequentar com assiduidade a casa de Augusto ficou ainda mais impressionado. Ao menos quando estava com ele, o poeta só ouvia Charles Ives, Anton Webern, John Cage... e Lupicínio.

Mas voltemos a 1971.

Logo depois de gravar o especial com João, Caetano é obrigado a voltar para Londres - afinal, segue exilado. E aí, no mesmo ano, seu amigo cineasta Julio Bressane - também morando em Londres - inclui duas canções de Lupicínio em seu vanguardista filme *Crazy Love*, produzido na capital inglesa: *Vingança*, na versão de Linda Batista, e *Nervos de Aço*, com Francisco Alves (em 1973, já no Brasil, incluiria Jamelão cantando *Ela Disse-me Assim* em seu longa *Rei do Barulho*).

Quando Caetano finalmente volta, em 1972, inclui em seus shows... *Volta*, a canção.

\* \* \*

João, a referência máxima de sofisticação, o filtro maior do “bom gosto”.

Augusto de Campos, o intelectual mais refinado, vanguarda da literatura mundial.

Caetano, o arauto tropicalista por excelência.

Ficou complicado.

A inteligentzia (para usar um termo da época) tinha de se perguntar se podia permitir-se o encanto daquelas canções então consideradas tão de mau gosto, uma coisa de putas pobres em cabarés de beco.

Estava armada a cena para a volta de mais um artista do exílio (este, em seu próprio País). Depois de quase 15 anos fora dos holofotes Lupicínio estava prester a reaparecer.

---

<sup>734</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 213-214.

Dois encontros em carne, osso e sedução são os últimos detalhes que faltavam.

O primeiro se dá numa nova casa noturna porto-alegrense, o Bosky. Num sinal de que uma parte do interesse pelo mundo dos boêmios de meia-idade ressurgia fora de sua bolha, o Bosky teria marcado, nas palavras do jornalista Danilo Ucha, “uma segunda idade do ouro da seresta”: “O Bosky fatura mais que as casas de ié-ié-ié então na moda para a juventude”<sup>735</sup>.

Foi lá que, em agosto de 1972, reuniu-se a seguinte plateia para assistir o violonista Jessé Silva em dupla com seu tio bandolinista Pery Cunha<sup>736</sup>: Lupicínio. Johnson. O violonista Darcy Alves. E Gilberto Gil: “O jovem baiano bem falante mostra suas músicas e encanta. Lupicínio Rodrigues canta ‘Marinheiro vai, o soldado fica’”<sup>737</sup>.

Gil voltara do exílio junto com Caetano e estava na cidade com seu show *Expresso 2222*. O curioso é que *ninguém* fala desse encontro, e o autor destas linhas só o descobriu por acaso, num livro de Danilo Ucha, que o dava como acontecido em abril. Cruzando datas com o jornalista Juarez Fonseca - que cobriu o show e entrevistou Gil na ocasião - chegou-se a data real: agosto. E mais não se sabe.

Mas é muito improvável que Gil não tenha comentado esse encontro com Caetano. E que isso não aumentasse em Caetano a vontade - já semeada por Augusto - de ter também seu encontro com Lupi.

Seria a última peça que faltava para a reavaliação de Lupicínio.

Mas antes...

\* \* \*

Dias 3 e 4 de outubro, no Teatro Leopoldina - o maior da Porto Alegre de então - acontece um show organizado por Rubens Santos cujo mote era: cantores gaúchos interpretando compositores gaúchos. A bem da verdade, com exceção do jovem compositor Luiz Mauro e do Conjunto Caravelle, eram todos da “velha guarda”: Jessé Silva no violão de 7 cordas, Pery Cunha no bandolim. Mais um pelotão de cantores e cantautores: Alcides, Lourdes Rodrigues, Zilah Machado<sup>738</sup>, Johnson, Túlio Piva... Quem era a grande atração, o

<sup>735</sup> UCHA, Danilo. **Jessé Silva, época de ouro**. Porto Alegre: Editora Palomas, 1988, p. 58.

<sup>736</sup> Sim, o mesmo d’Os Azes do Samba.

<sup>737</sup> UCHA, Danilo. **Jessé Silva, época de ouro**. Porto Alegre: Editora Palomas, 1988, p. 58.

<sup>738</sup> Maria Zilah Machado Nasceu em 12 de abril de 1928 (embora afirmasse que era de 1937), na mesma Ilhota onde 14 anos antes Lupicínio Rodrigues viera ao mundo. E reza a lenda que o vizinho, já compositor e boêmio, fez graça com o choro “afinado” da menina que ele conheceu com sete dias de vida, garantindo que

convidado especial? Lupicínio. E de quem era a maior parte do repertório interpretado? Adivinha.

Poucos dias depois, 17 de outubro, Lupi dá a já citada aqui entrevista conjunta com Jamelão para a rádio Guaíba, a propósito do lançamento do LP *Jamelão Interpreta Lupicínio Rodrigues*<sup>739</sup>. O disco, com 12 canções arranjadas por Severino Araújo e acompanhadas pela

---

ela seria cantora. E simpatizou tanto com a pequena, que foi ensinando a ela seus sambas e marchas. Acabou padrinho de seu tardio batismo, quando ela era já era uma menininha. Filha de mãe brasileira preta com pai marroquino árabe, Zilah foi criada pela vó e pela mãe, que não queria cantora na família. Seu sonho era ter uma filha professora. Mas fazia sucesso nas festas familiares – frequentadas por Lupicínio – cantando *Alto da Bronze*, samba de Paulo Coelho que havia sido lançado naquele momento. Foi assim que, com oito anos de idade, a pequena criou coragem para procurar o maestro e professor Roberto Eggers, que por oito anos lhe deu aulas de música e canto lírico sem jamais conseguir elencá-la nas apresentações de seus alunos. Afinal, os concertos eram nos clubes chiques da cidade. Lugares onde ela, negra, não podia entrar. Acabou ali sua carreira de soprano ligeiro. Com 14 anos parou os estudos de canto e saiu do colégio. Foi trabalhar como empregada doméstica, ao mesmo tempo em que fazia aulas de corte e costura. Dedicou-se tanto à função que a dona do atelier onde estudava a chamou para trabalhar nele. Francesa, pouco tempo depois a modista voltou para seu país e convidou Zilah para ir com ela. Chegaram a fazer um passaporte, forjaram uma autorização da mãe de Zilah, que assinou sem ler, afinal era analfabeta... mas poucos dias antes do embarque a descobriu tudo e não a deixou viajar. Com 16 anos estava casada. Parou de cantar. Com 19 tinha quatro filhos. Com 23 já não tinha mais marido. Se desquitara. Voltou a cantar, em qualquer lugar onde a deixassem soltar a voz. Nos anos 1950, tentou a sorte no Programa Maurício Sobrinho, na Gaúcha, o mesmo onde brilhava a muito mais jovem Elis Regina. Saiu-se bem, foi contratada. Ficou lá até o apocalipse da Era do Rádio. Desempregada como tantos outros, em 1962 conseguiu uma turnê de três meses pela América Latina como *lady crooner* da orquestra montada pelo igualmente recém-desempregado pianista e maestro Délcio Vieira. Só que, empolgada com a viagem, resolveu tomar um banho de mar... na Patagônia. No meio do gelo, perdeu a voz. Na volta a Porto Alegre, fez uma operação e teve de ficar um ano sem cantar de jeito nenhum. Voltou a ser empregada doméstica. Entre o final da década e começo dos anos 1970, fez o que restou aos que não foram embora: cantou na noite. Passou por casas noturnas como o Adelaide's, o Chão de Estrelas, o Varanda e o Clube dos Cozinheiros. Sempre muito aplaudida, nunca ganhando o suficiente para deixar de ser empregada doméstica. Um dia foi para o Rio de Janeiro trabalhar - como doméstica – na casa de uma dançarina negra, amiga sua, chamada Cubanita de Bronze, parceira de Luz del Fuego. Quando a amiga mudou-se para Belo Horizonte, Zilah voltou para Porto Alegre, trabalhou um tempo como costureira, juntou uns trocados e foi-se para o Rio novamente. Conseguiu um novo emprego - de doméstica. Até que apareceu uma chance com um teste na velha Rádio Nacional. Foi aprovada, e com o dinheiro dos cachês de apresentações esporádicas na emissora conseguiu sair da casa onde trabalhava e ir morar no mítico Solar dos Artistas. Começou a apresentar-se esporadicamente em programas da Rede Globo, no show de Sargentelli, e fez backings para artistas como Cauby Peixoto, Roberto Ribeiro, Emilio Santiago e Dona Ivone Lara. Além de pontas em filmes como *Quem Matou Pacífico*, de Renato Santos Pereira, com Jece Valadão e Ruth de Souza. Em 1979 conseguiu gravar um LP pela CBS, chamado *Já se dança samba como antigamente*, com arranjos de João Donato e Nelsinho do Trombone. Mas não aconteceu nada com o disco, além de alguns shows em bares do Baixo Leblon e em casas de gente rica. Voltou para Porto Alegre definitivamente em 1981. E aí gravou mais três discos, sendo um só de canções de Lupicínio. O último, *Ziringuindim*, CD bancado pelo Fumproarte da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, é inteiro de músicas compostas por ela, todas inéditas, revelando um talento até então escondido: havia composto mais de 200 músicas. Foi seu canto de cisne. Homenageada de forma emocionante num Theatro São Pedro lotado, viu a plateia toda de pé a aplaudindo durante a cerimônia de entrega dos Prêmios Açorianos de 2010. Morreu logo em seguida, de um câncer no fígado, em 7 de janeiro de 2011, aos 83 anos.

<sup>739</sup> LP Continental 107.405.256: <https://open.spotify.com/album/6IUSqMLpTX6zXBDXghbxTR> . Acesso em 01/03/2022.

fabulosa Orquestra Tabajara, acabara de sair. E, ao menos em Porto Alegre, estava vendendo bem<sup>740</sup>.

Além disso, Lupicínio lançara neste mesmo ano e pela mesma gravadora Continental um compacto<sup>741</sup> com duas músicas: *Judiaria* e a gravação de *Esses Moços* que havia feito para o fascículo da Abril. Em ambas, grandiosos (mas não grandiloquentes) arranjos de cordas, mais violão, baixo elétrico e bateria - sendo que a guarânia *Judiaria* ainda tem um coro feminino e um piano imitando harpa paraguaia. Lupi canta sereno, elegante. Poderia se dizer: um anti-Jamelão. São registros caprichados e pouco conhecidos.

E é a estreia de *Judiaria*, que será seu maior sucesso entre suas canções compostas na década de 1970. Ela seria muito regravada, em diferentes andamentos, arranjos e intenções (até em rock, por Arnaldo Antunes). Apesar de toda a sua (aos olhos de hoje) incorreção: tanto no uso pejorativo do termo “judiaria” - coisa de judeu -, quanto na sua explícita ameaça de violência doméstica:

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 eu estou lhe falando têm uma verdade pura, nua e crua: eu estou lhe mostrando a porta da rua pra 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<sup>742</sup> você me aparece pra me aborrecer!

\* \* \*

E então, na madrugada de 19 de novembro de 1972, acontece o tantas vezes contado encontro de Lupicínio e Caetano. Depois de toda a propaganda feita por Augusto (e talvez com reforço de Gil), o filho de Dona Canô queria-porque-queria passar uma noitada como as que tiveram seus amigos.

---

<sup>740</sup> Na mesma entrevista, comenta Lupi: “O Jamelão teve a grata notícia de saber que os primeiros discos que vieram, deste long-play que ele gravou, pra Porto Alegre foram esgotados na primeira semana”.

<sup>741</sup> Continental, CS-50.434. Compacto simples. Raridade.

<sup>742</sup> Agora *quando* eu estou *melhorando* é um grande achado de rima interna.

Quem melhor contou o que aconteceu naquela noite foi o jornalista Marcello Campos (ele de novo), numa matéria que escreveu para o *Jornal do Comércio* de Porto Alegre em 2018:

Madrugada de domingo adentro, sem alarde, assédio, estrelismos, câmeras, blocos de anotações ou pedidos de autógrafos, ali confabularam dois camaradinhos com muito mais afinidades do que poderia sugerir o contraste entre o visual andrógino-hippie de um baiano cabeludo de 30 anos e o terno, a gravata e o bigodinho de um gaúcho careta e com idade suficiente para ser seu pai ou tio-avô.

(...)

Tudo só se viabilizou graças ao engajamento de uma mulher que ainda hoje esbanja simpatia e competência como uma das raras unanimidades positivas da mídia gaúcha. (...) Muito além de mera testemunha, atuou no episódio como uma espécie de fada-madrinha, ao acumular os papéis de amiga, cicerone, produtora improvisada, motorista e parceira circunstancial de boemia. (...) a jornalista Tânia Carvalho<sup>743</sup>.

Caetano estava na cidade com seu show *Caetano Veloso em Concerto*, apresentado no Auditório Araújo Vianna, a preços populares. Já na chegada, dera uma entrevista coletiva onde contara de seu interesse pelo santo de casa Lupicínio:

Sempre achei sensacional. Eu comecei com *Volta* e, um dia, resolvi cantar *Se acaso você chegasse* em São Paulo. Saiu tão bem que incluí nos espetáculos. Cheguei a gravar *Volta* para o meu próximo disco (o experimental *Araçá Azul*, lançado meses depois), mas por problemas técnicos a música ficou de fora.<sup>744</sup>

O depoimento está na matéria que o jornalista Juarez Fonseca fez para o jornal *Zero Hora*. Onde conta que houve um princípio de tumulto porque, mesmo com o tamanho considerável do auditório - capacidade para cinco mil pessoas - , muita gente não conseguira entrar:

Quando as manifestações do lado de fora ficaram mais violentas, ele parou de cantar *Volta*, de Lupicínio, que exige muita concentração, e disse que não continuaria o show se os portões não fossem abertos. Só depois que aquelas pessoas entraram é que o 'grilo' baixou um pouco."<sup>745</sup>

<sup>743</sup> *Jornal do Comércio*, caderno *Viver*, 29/06/2018, p. 1.

<sup>744</sup> *Zero Hora*, 20/11/1972. Recorte de jornal, não há como identificar a página. E a gravação acabou no compacto que era incluído no livro *VivaVaia*, de Augusto de Campos. Acervo Marcello Campos.

<sup>745</sup> *Id*, *ib*.

No mesmo show, já vimos, Caetano cantou também *Se Acaso Você Chegasse*. E Juarez comentou: “É preciso que se entenda que Caetano não estava fazendo uma 'homenagem aos gaúchos', demagógica.”<sup>746</sup>

Não estava mesmo.

Terminado o espetáculo, conforme já havia combinado, Caetano sai numa jornada noite adentro com a amiga Tânia (que, casada com o ator - baiano - Geraldo del Rey, acabara de voltar a morar em Porto Alegre). O alvo: Lupi. Só o que precisavam era descobrir onde ele estava.

De volta à reportagem de Marcello:

A primeira escala, no restaurante Batelão, (...) não deu em nada e o mesmo se repetiu em outros endereços. Alguns porteiros e telefonemas, a dica superbacana: o homem estava no Chão de Estrelas, bar inaugurado dois meses antes pela mesma Adelaide Dias (1934-2009), musa de Lupi em *Dona do bar*.<sup>747</sup>

Figura 69 - Adelaide (com o troféu) e seu Chão de Estrelas, na rua José do Patrocínio. A seu lado, Lourdes Rodrigues



Fonte: Acervo Marcello Campos

<sup>746</sup> Id, ib.

<sup>747</sup> *Jornal do Comércio*, caderno *Viver*, 29/06/2018, p. 3.

Caetano também contou o encontro, para a revista brasileira *Bric-a-Brac*, numa entrevista dada ao lado de Augusto de Campos, em 1991: “Eu já trazia Lupicínio da infância. Cantava e sabia as canções (...) de cor. (...) Lupicínio cantava lindo, de uma maneira muito diferente do que poderíamos imaginar. Cantava limpo, cool”<sup>748</sup>.

Ele lembrava bem de como terminou aquela noite:

Ele cantou coisas lindas, sem acompanhamento nenhum, num bar em Porto Alegre. Aliás, foi uma noite fantástica. (...) Foi o show que eu fiz com batom vermelho, vermelhíssimo, e o cabelo grandão. Ficava meio Gal. Saí do show (...), fui com esse batom vermelho. Usava cabelo grandão, um boletinho de cetim, uma calça justíssima, uns tamancos... (...) não teve nenhum clima de machismo e nem teve nenhuma reação de choque ou de espanto. Absolutamente nada. Ficou na dele. Cheguei e disse: “Estou chegando do show e nem tive tempo de ir ao hotel”. Ele abriu os braços: “Oh, Caetano, que alegria, senta aqui”. Muito doce. Fiquei impressionado com o estilo dele. Aquelas letras de corno gaúcho... (risos).<sup>749</sup>

Sim. Em mais uma prova da complexidade de nosso personagem, o “antiquado” autor de tantas letras e crônicas tão claramente machistas parece não ter tido nenhum estranhamento com a figura andrógina de Caetano. Assim como lidava com naturalidade com a homossexualidade de seu inseparável amigo Rubens.

Marcello conclui: “Com show marcado para Florianópolis naquele mesmo domingo, Caetano deixou o recinto (...) não sem antes levar no bolso um “contrato” assinado em bolacha de chope, na qual se lia apenas uma cláusula - regravar *Felicidade*”.

Sim, totalmente seduzido pelo charme sestroso de Lupicínio, Caetano firmara um “contrato” improvisado numa bolacha de chope, onde se comprometia: “Regravar à Dona Cerenita serena os versos da sua *Felicidade*”.

Cumpriria o trato dois anos depois.

\* \* \*

---

<sup>748</sup> Citada na coluna de Juarez Fonseca para o jornal NH, s/d. Acervo do autor (recorte sem data). Juarez tentou localizar a coluna ou a revista *Bric-a-Brac*, mas não conseguiu.

<sup>749</sup> Idem, *Ibidem*.

Enquanto isso, em dezembro deste mesmo 1972 Lupicínio protagoniza um momento constrangedor. Na sua última participação em um festival, classifica uma canção para a segunda edição da *California da Canção Nativa*, de música regional gaúcha, que acontece até hoje em Uruguaiana, na fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina.

Só que na hora de apresentar sua música, Lupicínio resolveu aproveitar a plateia para fazer uma “introdução” que consistia num *pot-pourri* de seus maiores sucessos.

Pegou mal.

Há duas versões com relação à reação do público: segundo alguns, ele foi vaiado, segundo outros, aplaudido. O que não há dúvida é qual foi a decisão do júri: desclassificação.

Jerônimo Jardim estava lá e viu tudo: “Lembro bem que ele não classificou a valsinha. Ficou muito bravo. Jessé Silva estava com ele.”<sup>750</sup>

\* \* \*

Mas a sorte estava virando, e ele fecha o ano gravando<sup>751</sup> na TV Cultura de São Paulo sua participação no nunca por demais elogiado programa *MPB Especial*, de Fernando Faro. Graças àquela estética que seguiria até a morte de Faro, em 2016 - quando o nome já mudara para *Ensaio* -, se tem ali os registros mais íntimos de Lupi falando e cantando, com infinitos closes de rostos e mãos. O vídeo não está disponível fácil, mas seu áudio e sua transcrição foram lançados pelo Selo SESC no ano 2000 em uma das várias caixas editadas com os melhores momentos do programa.

Além da noitada épica que se seguiu à gravação - com Faro e Lupi amanhecendo no restaurante Gigetto, em São Paulo -, essa viagem no final de 1972 também rendeu um show dividido com Elizeth Cardoso. Cujo *after* - como se diria hoje - foi na casa de um amigo dos dois. E que rendeu um daqueles momentos tão característicos da turma, contado na biografia de Jessé:

Lá, depois de muitos uísques, Lupi cantou um samba que dizia: “Eu corto meu coração aos pedacinhos e vou distribuindo a quem quiser”. Todo mundo

<sup>750</sup> Comentário num post meu na página de Jerônimo no Facebook em 01/10/2021

<sup>751</sup> Mas o programa só irá ao ar em 08/08/1973

começou a chorar, inclusive ele e Jessé, e a noite terminou num alto grau de emoção<sup>752</sup>.

Figura 70 - Lupi provavelmente na década de 1970.



Fonte: Acervo Marcello Campos.

Ao voltar pra casa, Lupi trouxe junto uma forte pneumonia, que abalaria bastante a sua saúde.

\* \* \*

O primeiro semestre de seu penúltimo ano de vida foi todo naquela rotina boêmia porto-alegrense de seus últimos anos. Só dia 23 de setembro é que ele - e Jessé - viajam novamente. Ao Rio de Janeiro e São Paulo, para um passeio sem data para acabar. O que, na lembrança do filho Lupinho, era muito mais frequente do que se imagina: “O pai passava três meses em casa e nova meses fora”<sup>753</sup>.

Desta vez a missão oficial eram shows no Teatro Opinião - mas ambos estavam tão interessados nisso quanto em rever velhos amigos como Linda Batista ou em conhecer figuras raras como Nelson Cavaquinho. Jessé morara no Rio nos anos de 1940 e 50, quando integrara

<sup>752</sup> UCHA, Danilo. **Jessé Silva, época de ouro**. Porto Alegre: Editora Palomas, 1988, p. 66.

<sup>753</sup> Depoimento para o documentário ainda sem nome citado ao final da filmografia, em março de 2020. Acervo do autor.

grupos de Pixinguinha e Jacob do Bandolim, e mantivera lá quase tantos amigos quanto Lupicínio.

Lupi dá entrevistas para a Última Hora e para a TV Tupi.

Ele está especialmente satisfeito com *Tem Navio no Porto*<sup>754</sup>, um samba novinho escrito em parceria com Rubens Santos que faz muito sucesso onde quer que ele o cante, mas que Lupi não chega a ver gravado. Quem o levaria ao disco seria seu filho Lupinho, o espetáculo *Coompor Canta Lupi e*, duas vezes, Rubens. Mas tudo depois de sua morte.

Tem navio no porto: marinheiro em terra!

Meu amor, vê se não erra, que é pra não se arrepender: marinheiro vai e o soldado fica. Eu só tô te dando a dica do que pode acontecer... Nunca se deve trocar amor velho pelo novo: galinha que come ovo tá pedindo pra morrer. A mesma coisa na vida de uma pessoa: quem troca de amor à toa tá pedindo pra sofrer.

Na TV Rio, participam do quadro *Isso dá Samba*, do popularíssimo programa dominical de Flávio Cavalcanti. A coisa funcionava da seguinte maneira: às 10 da manhã era dado um mesmo tema a todos os concorrentes, que tinham de compor e ensaiar uma música inédita, que seria apresentada à noite. Como se fosse pouco, Flávio mentia que tudo era feito ali, na hora, durante o programa.

O tema escolhido foi *Quindim de Mulher*: um homem albino, chamado Alcides, o tal *Quindim de Mulher*, contou sua história no programa. O concorrente de Lupi era Adelino Moreira, o autor de sucessos como *A Volta do Boêmio*, compositor “oficial” de Nelson Gonçalves. Confira depois: é espantosa a diferença de qualidade dos dois resultados<sup>755</sup>.

Jessé contou que a coisa funcionou assim: ainda na sede da TV, pela manhã, o violonista pediu um gravador emprestado, que deixou com Lupicínio no hotel onde estavam hospedados - e ainda teve de explicar como funcionava. Daí foi tomar um uísque pré-almoço e quando voltou, meia-hora depois, o samba já estava pronto e gravado, só faltava Jessé criar o acompanhamento. Num júri que tinha figuras como Erlon Chaves, Armando Pittigliani e Maysa, Lupi venceu por 7 a zero.

<sup>754</sup> A mesma que havia encantado Gilberto Gil.

<sup>755</sup> O curioso é que, em entrevista para Juarez Fonseca, em 1977, Adelino definiu assim seu estilo: “peguei o Lupicínio Rodrigues do Sul, o Noel Rosa do Rio, outro dali e fiz uma mistura, saiu o meu jeito de fazer”. FONSECA, Juarez. **Aquarela brasileira, volume 1 - anos 1970**, Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021, p. 169.

Também, pudera. Com uma deliciosa melodia de samba-choro, olhem o que Lupi canta (e depois Emílio Santiago, que era o crooner do programa, repete):

Meu nome é Alcides, mas todos me chamam Quindim de Mulher. Não sei o que tenho, que moça e velha, loura, morena e mulata me quer. De paixão por mim duas já foram parar no hospício, outras fizeram até sacrifício de ir pra cadeia ou pro cemitério. O caso é tão sério que até meus amigos me abandonaram, pois suas mulheres em mim se amarravam. Vai ver seja culpa do charme que eu tenho. Não sei de onde venho, só sei que não vou pra onde querem que eu vá: se é pro inferno que estão me mandando, não posso. Tem muitas mulheres por lá.

Tá tudo no YouTube<sup>756</sup>.

Em São Paulo, participa dos programas *Sambão*, que a comadre Elizeth Cardoso apresentava na TV Record<sup>757</sup> e *Documento*, dirigido por Roberto de Carvalho e apresentado por Pinky Wainer na TV Bandeirantes<sup>758</sup>. Em ambos é entrevistado e canta.

Mas o grande momento é a já tantas vezes citada aqui entrevista para o *Pasquim*. O então popularíssimo jornal de esquerda chegou a vender 200 mil exemplares semanais. Diga-se, entre um público que, num momento dos mais cruentos da ditadura militar, estava longe de ser formado por velhos admiradores boêmios de Lupicínio.

A entrevista sai na edição de 23 a 29 de outubro, com Lupi e Jessé Silva sendo perguntados e conversados por mais de 20 pessoas, um recorde do vetusto hebdomadário. O papo começa logo depois do show consagrador que a dupla fez no Teatro Opinião. Para o que Jaguar - um dos entrevistadores - definiu como “um delirante auditório de jovens”<sup>759</sup>.

Começou lá, no Opinião, mas seguiu por variados bares até as 6h da manhã. Que foi quando o grosso da turma dispersou. Mas parte dela - incluindo Lupi e Jessé - seguiu em peregrinação já matinal até as 9h30. De uma terça-feira.

\* \* \*

<sup>756</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VkbesYguyDo>. E há uma versão por Adriana Calcanhotto: <https://www.youtube.com/watch?v=DWAabHAYo80>. Acesso em 01/03/2022.

<sup>757</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RGFQSiHGovs>. Acesso em 01/03/2022.

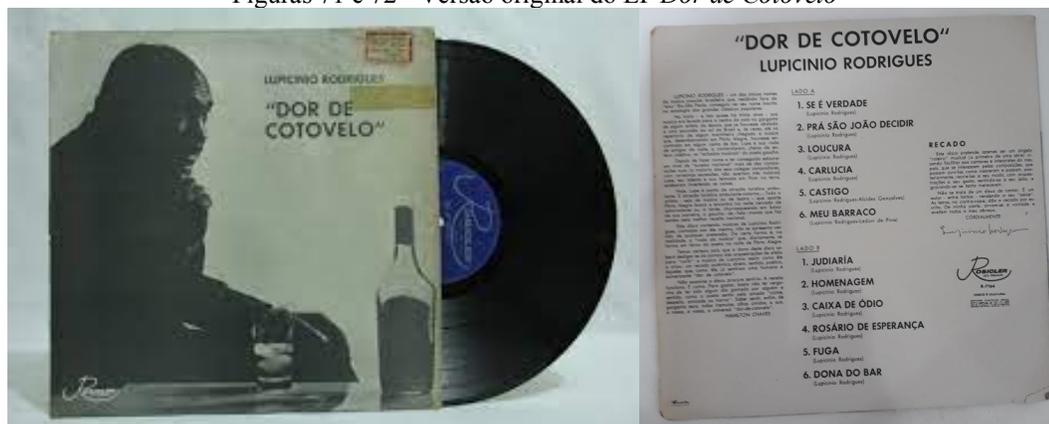
<sup>758</sup> Não consegui identificar o programa, mas há vários trechos dele neste especial do Arte1: <https://www.youtube.com/watch?v=RZEFhQL9t9E&list=PL7MIZLWlI632wXPJB6db3IDI3mNoQ4wHd&index=7>. Acesso em 01/03/2022.

<sup>759</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 65

Jogo virando, por todos os ângulos: o popularesco e popularíssimo Teixeira grava *Judiaria* no LP *Minha Homenagem*, seu álbum de versões de canções dos artistas que ele mais admira. Impossível pensar alguém mais oposta a Teixeira do que Nara Leão. Pois ela inclui canções de Lupi no show em que comemorava 10 anos de carreira. Gal Costa, no seu momento musa do barato, canta e grava *Volta* no show e LP *Índia*. Paulinho da Viola leva ao disco um jamais tão elegante *Nervos de Aço* – e a canção dá título a seu disco deste ano.

E aí é o próprio Lupicínio que volta a gravar, e um LP inteiro, na pequena gravadora Rosicler. Batizado *Dor de Cotovelo*<sup>760</sup>, o álbum foi reeditado muitas vezes depois desta primeira e raríssima tiragem. Sua versão mais conhecida saiu pela Continental/Chantecler, com prensagens em 1978 e 1983, e capa colorida. A partir da década de 1990 seria reeditado em CD, disfarçado de coletânea. Está assim tanto na série *Mestres da MPB* quanto na *Enciclopédia Musical Brasileira*<sup>761</sup>. Em ambas há somente seu nome na capa: *Lupicínio Rodrigues*. E é assim que está nas plataformas digitais.

Figuras 71 e 72 - Versão original do LP *Dor de Cotovelo*

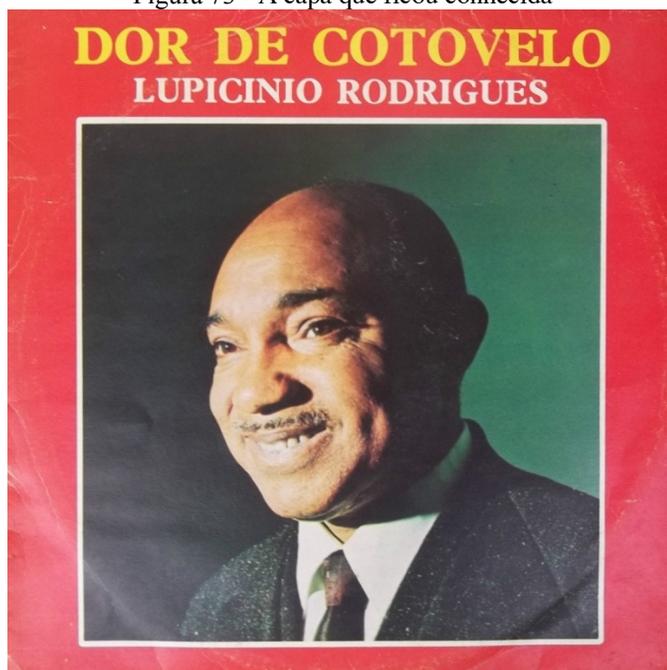


Fonte: <https://www.coisaantigaileiloes.com.br/peca.asp?ID=8769880>. Acesso em 22/02/2022

<sup>760</sup> Rosicler R-7164 2-12-407.

<sup>761</sup> Curiosamente, nas plataformas digitais são apenas 11 faixas: *Carlucia* ficou de fora: <https://open.spotify.com/album/1pFHkJEzvT1ijOTpKZADPe>. Acesso em 01/03/2022.

Figura 73 - A capa que ficou conhecida



Fonte: Acervo do Autor.

O álbum é um bom resumo de Lupicínio por ele mesmo, ainda que o repertório tenha quase que só de sambas-canção – as exceções são a guarânia *Judiaria* e a valsa *Carlucia*, mas ambas também são de andamento lento e arrastado. Com um repertório desses, não há oportunidade para o intérprete suingado de discos anteriores. Mas o Lupi de sutil dramaticidade e leve ironia está todo ali.

O que não impede mais um ataque de (falsa) modéstia no texto da contracapa original, que foi omitido nas reedições:

Este disco pretende apenas ser um singelo “roteiro” musical (o primeiro de uma série) visando facilitar aos cantores e intérpretes do meu país, que se interessam pelas composições, que possam ouvi-las como nasceram e possam, posteriormente, recriá-las a seu modo, com orquestrações a seu gosto, sentindo-as a seu jeito, e gravando-as se tanto merecerem.

Não se trata de um disco de cantor. É um autor – entre tantos – vendendo o seu “peixe”. As letras, na contra-capa, dão o recado por escrito. De minha parte, sirvam-se a vontade e aceitem todos o meu abraço.

Cordialmente,  
Lupicínio Rodrigues.

Acompanhado por um regional com flauta/ou clarinete, bandolim, cavaquinho, violões, pandeiro e eventualmente um baixo elétrico, o LP se abre com os sinuosos desenhos melódicos do samba-choro *Se é Verdade*, composto nos anos 1940. Dos anos 1950, vem *Fuga, Castigo* - em grande interpretação -, e *Pra São João Decidir*.

Canção que, vale lembrar, tem o grande achado (de assonância): “E eu tinha tanta confiança neste santo que apostei um conto e tanto”<sup>762</sup>.

Dos anos 1960, *Homenagem*, da qual já falamos.

E aí o repertório se completa com as novíssimas *Judiaría, Caixa de Ódio, Dona de Bar, Loucura, Carlúcia, Meu Barraco* e *Rosário de Esperança*.

As três primeiras já comentamos. De *Meu Barraco* trataremos mais tarde. *Rosário de Esperança*, por sua vez, é uma espécie de variação de *A Felicidade Perdeu Seu Endereço*, samba de Pedro Caetano e Claudionor Cruz<sup>763</sup>.

Falta falar de *Loucura*, futuro hit que tem ali sua primeira gravação. Sua radical coloquialidade derruba até os músicos acompanhantes da gravação, que visivelmente erram ao tentar decifrar/enquadrar a harmonia desenhada pela melodia que, por sua vez, nascia do texto quase em prosa.

É só conferir os trechos “se tem alguém que ama de verdade serve de riso pra humanidade” e “faça ela voltar de novo pra meu lado” pra notar que seus surpreendentes contornos melódicos não foram entendidos pelo pessoal. Afinal, levada pela fala/letra, a

---

<sup>762</sup> “Pra São João decidir” (Lupicínio Rodrigues / Francisco Alves): *Aquele dia levantei de madrugada, por que a noite passada eu não consegui dormir. Rosinha disse que ia por num papelzinho o meu nome e o do vizinho, pra São João decidir: o que ficasse de manhã mais orvalhado ia ser seu namorado, ia com ela casar. E eu tinha tanta confiança neste santo que apostei um conto e tanto que era eu que ia ganhar. Sabem o que foi que vi quando rompeu o dia? Ouvi foguete que explodia, buscapé, lança-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 queimar.*

<sup>763</sup> *A Felicidade Perdeu Meu Endereço* (Pedro Caetano / Claudionor Cruz): *Busquei fugir à Tristeza em qualquer distração e promovi uma festa na sala modesta do meu coração. Ingenuamente Alegria ousei convidar. Esperei, mas no fim o Silêncio falou: desperta desta ilusão que Alegria não vem já perdeu teu cartão. Senti então que uma luz me fugia: era a Esperança que se despedia. E o Desengano na mais cruciente ironia abraçou-me a sorrir, tão cruel, tão mordaz, que eu jurei não sentir ilusão nunca mais.*

*Rosário de Esperança: Eu fui convidado por alguns amigos pra ir a uma festa beber e cantar. Peguei a viola, afinei a garganta e até pus a manta, pra me agasalhar. E fiz um convite pra dona Alegria - melhor companhia pra festa não há. Mas eu não sabia, digo com franqueza, que dona tristeza morava por lá. Levei um Rosário feito de esperança praquela festança que fui convidado.*

*Cheguei satisfeito, alegria no peito, sorriso na boca, viola de lado, mas vi com surpresa na primeira mesa, sentada com outro, a mulher que eu amei. Voltei desolado, tristonho, magoado, viola do lado. Não bebi, nem cantei.*

canção foge de qualquer clichê de enquadramentos pré-estabelecidos de sambas-canção. São frases que respeitam a prosódia e que, para isso, estendem a melodia além do esperado. Aqui, por exemplo: “como é que tem alguém que ainda tem coragem de dizer que os meus versos não contêm mensagem, são palavras frias, sem nenhum valor?”<sup>764</sup>

Isso, sem falar no quão insólito é começar uma canção no meio de uma frase: “...e aí eu comecei a cometer loucura”.

Depois disso, pode vir qualquer coisa.

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 tem alguém que ainda tem coragem de dizer que os meus versos não contêm mensagem, são palavras frias, sem nenhum valor?)

Óh, Deus! Será que o Senhor não está vendo isto? Então, porque que o Senhor mandou Cristo aqui na Terra semear amor se quando se tem alguém que ama de verdade serve de riso para a Humanidade? É um covarde, um fraco, um sonhador...

Se é que hoje tudo está tão diferente por que não deixa eu mostrar a essa gente que ainda existe o verdadeiro amor?

Faça ela voltar de novo para o meu lado. Eu me sujeito a ser sacrificado. Salve seu mundo com a minha dor.

E há ainda *Carlúcia*, uma rara valsa lupicínica, onde o narrador se dirige a uma musa filha de imigrantes, numa canção-carta. A moça foi provavelmente “desonrada” pelo próprio que usa o artifício já comentado aqui: se a culpa é dele, ele a bota em quem quiser. Pode ser na beleza de Carlúcia ou na natureza - que é enciumada e vingativa. E agora que provavelmente os pais intervieram e afastaram os dois, a pobre da mocinha ainda é ameaçada com um reencontro final *pos-mortem*. Isso sim é que é stalker!

De longe, onde vieram os teus pais pra na nossa terra semear amor, jamais pensariam - jamais! - que fôssemos colher tamanha dor...

Carlúcia, tu não me queiras mal pelo que se passou. Carlúcia, olha, o meu grande amor ainda não terminou. Tua beleza foi a culpada das nossas vidas terminar assim! A natureza, enciumada, pra se vingar te separou de mim.

Carlúcia, se nesta vida eu nunca mais te encontrar deixo esta canção pra te avisar,

---

<sup>764</sup> Coisa que, por exemplo, Gilberto Gil, Jorge Benjor e Caetano Veloso usam muitos, em procedimentos muito diferentes entre si, mas que era bastante raro nas gerações anteriores.

pra lembrar o quanto eu te amo, e que jamais te esquecerei.  
 Carlucia, lá no céu te esperarei.

\* \* \*

Antes que o ano termine ele junta a turma porto-alegrense num estúdio semi-profissional - a Artec Som - para uma série de gravações que só viriam à tona em 1999, quando se transformaram num CD-brinde de final de ano do Banco Renner.

Batizado *Lupicínio Rodrigues canta Lupicínio Rodrigues*, o álbum tem a rareza de apresentá-lo acompanhado pelos mesmos músicos que o seguiam pela noite em sua cidade: Plauto Cruz na flauta, Pery Cunha no bandolim, Clio Paulo no cavaquinho, Darcy Alves ao violão, Jessé Silva no violão de sete cordas e Valtinho do Pandeiro.

Essas gravações repetem mais da metade das canções que haviam sido recém-lançadas em *Dor de Cotovelo*. Sete, de um total de 12: *Meu Barraco*, *Judiaria*, *Rosário de Esperança*, *Fuga*, *Dona do Bar*, *Se é Verdade* e *Carlucia*. Curioso é que, no encarte do CD de 1999, se comemore o grande número de músicas inéditas que haveria ali - nominando inclusive estas últimas três.

Inédita, só há uma: *Filhos da Candinha*. Além disso, a gravação ali incluída de *Judiaria* claramente não pertence às mesmas sessões, nem ao mesmo time: é a mesma do compacto lançado em 1972 pela Continental.

A diferencial aqui é que os arranjos são mais elaborados e os músicos estão mais “soltos” do que os do burocrático (e por vezes equivocado) acompanhamento de *Dor de Cotovelo*. Lupi, por sua vez, soa tão à vontade entre os seus que elimina até as ligeiras impositões, vibratos e afetações vocais que aparecem no outro álbum. Além disso, há Plauto e sua flauta sempre atenta aos menores detalhes da harmonia, e os impecáveis contracantos do violão de Jessé. Vale escutar ambos, pelas diferenças às vezes sutis, às vezes nem tanto, entre gravações feitas no mesmo ano, e das mesmas músicas.

Além das repetidas, há *Nunca* e *Volta*, ambas em excelentes versões, com pequenos detalhes cheio de charme nas suas interpretações. A elas, se somam as pouco conhecidas *As Aparências Enganam* - que só Lupi havia gravado num dos 78rpm de 1952 - e *Triste*

*Regresso*, composta em 1955 e gravada originalmente por Leo Belico em 1961. Canção que começa com a semente da ideia que seria desenvolvida em *Volta*<sup>765</sup>:

E eu, que sonhava dormir no seu braço pra dar fim a este grande cansaço que a viagem que eu fiz me deixou?  
Trazia presentes, trazia dinheiro para dar a ela, trazia saudade e um amor que a distancia ainda mais aumentou. Chorei igual uma criança perdida quando eu soube que a sua vida, com a minha ausência, mudou. Os presentes rasguei, joguei fora. O dinheiro que eu trouxe, gastei. Mas, com meu grande amor o que vou fazer, eu não sei.

Por fim, há a inédita *Filhos da Candinha*<sup>766</sup>, que fala da eterna perda (de Inah? da Carioca?), atingindo o paroxismo da auto-indulgência:

Quando nos encontramos para conversar, pra entre amigos nos desabafar e falar mal dos filhos da Candinha, ouve-se cada história de fazer chorar. Mas a mais triste que ouvi contar, de todas elas, sempre foi a minha!  
Quando eu conto a forma infame qual eu fui traído - como meu sonho bom foi destruído -, encho os amigos todos de pavor. Olha: vejam que estou chorando. É uma prova que estou confessando que ela ainda é meu grande amor.

\* \* \*

As gravações na Artec Som entram pelo verão de 1974, o último de sua vida.

Enquanto isso, sua conterrânea Elis Regina finalmente ganha coragem para gravar não uma, mas *duas* de suas canções. Augusto de Campos, no artigo *Lupicínio Esquecido?*, já a cobrara, lá em 1967. Quando, comentando o ostracismo de Lupicínio enquanto ela se tornava a cantora mais popular do País, escreveu: “a despeito de Elis Regina, uma das maiores animadoras dos programas de música popular moderna, ser também gaúcha.”<sup>767</sup>

*Maria Rosa* estará no novo LP que ela lançará ainda naquele ano<sup>768</sup>. Mas, antes, Elis grava uma grande versão de *Cadeira Vazia* para o compacto duplo *Lupiscinio* (sic) *Rodrigues*

<sup>765</sup> “dormir em seu braço”.

<sup>766</sup> Segundo o site [www.dicionarioinformal.com.br](http://www.dicionarioinformal.com.br), Gíria usada para se referir a indivíduos maliciosos, maldizentes, curiosos. Acesso em 01/03/2022.

<sup>767</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 219-221.

<sup>768</sup> *Elis*. Philips 6340-121, 1974: <https://open.spotify.com/album/59lilxI9X0DiYdUygBLbx0>. Acesso em 01/03/2022. No começo do ano ela lançara nada menos que *Elis & Tom*.

na *Interpretação de Caetano Veloso, Elis Regina, Gal Costa, Gilberto Gil*<sup>769</sup>. Para o mesmo disco Gil registra *Esses Moços* - e o repertório se completa com a versão de Gal para *Volta*, que já estava no LP *Índia*, e a de Caetano para *Felicidade*, que estará no álbum que ele lançará neste mesmo ano. É o disco *Temporada de Verão - Ao Vivo na Bahia*, gravado ao vivo com Gal e Gil em shows feitos pelo trio em janeiro e fevereiro no Teatro Vila Velha, Salvador.<sup>770</sup>

Quem falta neste disco? Bethânia, claro. Pois Maria Bethânia inclui *Quem Há de Dizer* no seu LP deste ano, *A Cena Muda*.

Figura 74 - O compacto duplo



Fonte: <https://www.discogs.com/release/7461448-Variou-Lupisc%C3%ADnio-Rodrigues-Na-Interpreta%C3%A7%C3%A3o-De-Caetano-Veloso-Elis-Regina-Gal-Costa-Gilberto-Gil>. Acesso em: 22/02/2022

O mais impactante foi Caetano finalmente pagando a promessa de gravar *Felicidade*, num resultado de muito um sucesso. Como fizera anos antes com *Asa Branca*, sua versão do (ex-) *Xote da Felicidade* ralantara a canção, transformando o alegre andamento original numa lentíssima toada, ainda que aproveitasse a mesma citação de *Luar do Sertão* que havia na versão original. O resultado é um daqueles milagres que só os grandes intérpretes conseguem: é *essa* recriação caetânica que ficará para sempre na lembrança da canção, servindo de base para todas as dezenas de regravações posteriores.

<sup>769</sup> Philips 6245-040, 1974.

<sup>770</sup> Philips 6349-108: <https://open.spotify.com/album/2wTxZnJ3v9Vu57CgtdGOsg>. Acesso em 01/03/2022.

Enquanto isso, *Esses Moços* entra na trilha de *A Estrela Sobe*, filme de Bruno Barreto estrelado por Betty Faria, que também a canta no compacto duplo lançado pela Som Livre<sup>771</sup> com as canções que interpreta no longa.

Para fechar, Jards Macalé incorpora *Um Favor e Ela Disse-me Assim* ao seu repertório de shows.

Era um momento nacional de assentamento da poeira dos anos 1960 e da volta do samba e de vários artistas da velha guarda ao gosto médio - tanto da população quanto da intelectualidade. Já haviam reaparecido: Cartola, Nelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga e, em nível regional, Túlio Piva. Logo a fila seguiria com Adoniran Barbosa, Clementina de Jesus, Guilherme de Brito e vários outros.

Em 1975, em entrevista a Juarez Fonseca, Martinho da Vila comentaria:

Não faz quatro, cinco anos que descobriram o samba, a história do samba, antes ninguém sabia nada. Não ficava bem o cara saber de música nossa, de folclore nosso. A classe estudantil universitária, por exemplo, que é a mais esclarecida, era a menos esclarecida em termos de música e coisas nossas. Sabia tudo sobre os grandes nomes internacionais e não sabia nada sobre Pixinguinha e João da Baiana. E agora não: de um tempo pra cá começou a haver interesse em saber e ouvir. Nas universidades, em vez de “entendidos” que dizem as mesmaS coisas de sempre, começaram a chamar gente como Nelson Cavaquinho e Donga. E os estudantes ficam abismados, olhando, achando maravilhoso. (...) A escola de samba foi descoberta de uns cinco anos pra cá. Antes, era coisa de subúrbio, de marginal...<sup>772</sup>

Estava acontecendo com Lupi.

Ele agora era tietado por jornalistas, intelectuais, e também por um público jovem, classe média e universitário. Um perfil curiosamente parecido com o de quem passava passava por ele na faculdade de Direito quando trabalhava como porteiro 35 anos antes.

Pena que durou pouco.

De volta a Martinho da Vila:

Certa vez eu estava no aeroporto de São Paulo e (...) um sujeito muito humilde chegou e me cumprimentou. (...) Aí eu perguntei se ele era músico. A resposta de deixou tonto: “Sou o Lupicínio Rodrigues”. Quase caí pra trás. (...) Daí surgiu uma grande amizade.

<sup>771</sup> Som Livre 402.6020.

<sup>772</sup> FONSECA, Juarez. **Aquarela brasileira, volume 1 - anos 1970**, Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021, p. 104.

(...) Eu pensei que ele não fosse morrer nunca, mas acabou morrendo justamente quando a sua música começou a estourar. (...) Ele não chegou a se ver consagrado no centro do País. Uma pena. Ele deveria ter vivido mais, bem mais.<sup>773</sup>

\* \* \*

Sua última aparição pública é num Gre-Nal pelo Campeonato Gaúcho, no Estádio do Beira-Rio, dia 24 de março. Ele e o colorado Túlio Piva, sentados lado a lado, cada um com seu radinho de pilha.

Em abril o então jovem jornalista gaúcho Ney Gastal reúne os dois, Lupi e Túlio, os maiores nomes da “velha guarda” do Estado, para uma entrevista conjunta. O título, *Uma Visão Gaúcha da Música Popular*<sup>774</sup>, dá o tom do que se lerá nas duas páginas do jornal Correio do Povo. Páginas que se que abrem saudando a nova geração de compositores do que o repórter chama de “música popular brasileira do Rio Grande do Sul”: Kledir Ramil<sup>775</sup> e Zé Flávio<sup>776</sup>.

E então a primeira pergunta: “O que pensam da música de hoje, dos compositores de hoje, dos métodos de hoje? Qual sua visão, por exemplo, do processo evolutivo da música popular brasileira?”<sup>777</sup>

Túlio tergiversa longamente, com frases como: “Essas reformulações que vêm sendo propostas à nossa música, destituídas desse sentido de autenticidade, não são válidas dentro do panorama evolutivo.”<sup>778</sup>

Piva só livra a cara de uma curiosa combinação de artistas que ele considerava “atual” em 1974: Benito di Paula, a dupla Jair Amorim e Evaldo Gouveia, Paulinho da Viola e Chico Buarque.

---

<sup>773</sup> FONSECA, Juarez. **Aquarela brasileira, volume 1 - anos 1970**, Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021, p. 107 e 108.

<sup>774</sup> “Uma Visão Gaúcha da Música Popular Brasileira”, *Correio do Povo*, 28/04/1974, p.19 e 20.

<sup>775</sup> Idem, ibidem

<sup>776</sup> Id, ib

<sup>777</sup> Id, ib

<sup>778</sup> Id, ib

Já Lupicínio, que logo em seguida elogiará os Secos & Molhados, é mais sucinto: “Olha, eu não considero que ‘música’ em si evolua. Ainda são sete notas. O que evolui são os meios técnicos e o tratamento, hoje sofisticado mesmo na música popular.”<sup>779</sup>

Na sequência da conversa, Lupi mostra que tem uma visão clara de que o jogo está mudando a favor de ambos:

Olha, o samba está reagindo. (...) Você pode ver, hoje o **sambão**<sup>780</sup> domina novamente a noite brasileira. (...) Mas o ié-ié-ié, por exemplo, já está morto. Restam apenas Roberto Carlos, cuja fórmula é o romântico que, claro, é imortal.<sup>781</sup>

Mas é a resposta de ambos à última pergunta que marca claramente suas diferentes experiências de vida e mercado musical:

- Pra terminar: é possível a sobrevivência de um compositor brasileiro, como nome nacional, se ele teimar em se manter na província?

Túlio:

- Nos dias de hoje, acredito que não. Houve época em que o compositor, pelo seu talento, pelo seu valor e pela sua criatividade artística, se impunha por si mesmo. E quem o consagrava era o povo, sem qualquer influência dos meios de comunicação. Nessa época não se fabricavam ídolos a serviços de interesses comerciais (...). O próprio intérprete, que vai buscar no disco uma alta parcela de sua renda, sabe que o compositor, fora do eixo Rio-S. Paulo, não tem possibilidades de um trabalho promocional que possa influir na vendagem do disco. Por isso, muitas vezes, não grava músicas de compositores da “província”.

Lupicínio:

- A sobrevivência de um compositor de província – eu, no caso – pode ocorrer quando uma música sua – como o meu “Se Acaso Você Chegasse” – alcança mais de 50 gravações no país e no mundo.

(...)

Se minhas músicas não tivessem sido gravadas no centro do país, continuariam a ter o mesmo valor que têm, mas eu jamais teria sido convidado para esta entrevista. Infelizmente, o meio artístico local, os meios empresariais, os produtores de rádio e TV só respeitam o gaúcho que vai e volta consagrado. É o caso de Elis Regina. Se fica por aqui não é ouvido nem cheirado.

(...)

Continuo fazendo meus sambas, minhas canções. A música brasileira está sendo revalorizada e está mesmo na hora de eu ir até o Rio agradecer a Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Gal Costa e outros a divulgação e a

---

<sup>779</sup> Id, ib.

<sup>780</sup> Negrito no original.

<sup>781</sup> Id, ib.

regravação de velhos temas meus. A “válvula” não estragou, não, e tenho coisas novas para mostrar a artistas do quilate destes de quem falei.<sup>782</sup>

Figura 75 - A matéria acima citada.



Fonte: Acervo do autor.

\* \* \*

Na última semana de junho a saúde começa a mandar as contas de tantas décadas de boemia: diabetes, infecções urinárias, insuficiência renal, problemas cardíacos. Passa dois dias internado num hospital e, quando sai, muda-se para uma casa no bairro Partenon, para ficar mais perto do irmão e concunhado Chiquinho.

Promete a Cerenita e aos médicos deixar a noite.

Não cumpre.

Em julho, numa madrugada no Adelaide's, escreve no guardanapo sua penúltima canção, que fica registrada na memória de Johnson para ser gravada logo depois de sua morte, por Jamelão: *Coquetel de Sofrimento*<sup>783</sup>.

<sup>782</sup> Id, ib.

<sup>783</sup> No LP *Jamelão* (também conhecido como *Coquetel de Sofrimento*) Continental 1-01-404-093.

Eu era uma pessoa boa, tão cheia de tranquilidade. Na minha vida só havia alegria, poesia, amor, bondade. Porém você apareceu e resolveu tornar-me assim: nesse pedaço de maldade, infelicidade e coisa ruim.

Junte todas lágrimas do mundo, faça um coquetel de sofrimento. Pense em todas coisas que não prestem que couber no seu pensamento. Faça um colar de sentimentos, ponha nele a mágoa mais doída. Pense então em mim nesse momento. Que estarás pensando em minha vida<sup>784</sup>.

Sua última canção ficaria inédita, como conta Demosthenes Gonzalez, revivendo alguns dos momentos finais do amigo:

Era uma tarde fria, provavelmente a primeira semana de agosto de 1974. Lupicínio já andava bem doente, mas andarengo e reinador que era, não observava as prescrições médicas e nem atendia as súplicas da esposa Cerenita. Saía. Ia a SBACEM e as vezes até se deixava ficar até ao amanhecer no Batelão. (...) Naquela tarde, Lupi sai da SBACEM junto com o Johnson e na esquina da Rua dos Andradas com Gen. Câmara, encontra o amigo Maneco Spina, flor de poeta e boêmio. E os três sobem a Rua Marechal Floriano, rumo ao Adelaide's Bar. (...) E foi lá que tomando um trago e escrevendo num guardanapo (era o seu hábito) perpetuou sua última composição. E em verdade, é fácil deduzir o seu estado de espírito, através do samba que nem título tem e que a melodia só quem sabe é o Maneco Spina. Eis a letra:

Hoje eu saí de casa com vontade de viver. Calcei meu sapato novo e pus meu terno de morrer. 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, nem era mais a Maria. Me olhei com desgosto no espelho que estava ao lado e vi no meu próprio rosto que eu também tinha mudado. Eu fui tão feliz contigo desde que te encontrei que o tempo foi passando e eu nem sequer notei.

Por isso voltei pra casa doidinho pra te abraçar...<sup>785</sup>

Na primeira semana de agosto Lupinho avisa Demosthenes que o pai quer vê-lo. Elis Regina, que - como vimos - havia recém gravado *Cadeira Vazia*, estava com sua turnê passando por Porto Alegre: “Compadre: eu quero que tu e o Lupinho vão até o Teatro

---

<sup>784</sup> Só que na pré-entrevista para o programa de Hebe Camargo, feita em mês não sabido de 1974, ele canta essa canção e conta que havia acabado de escrevê-la. Então das duas uma: ou essa entrevista, feita em São Paulo, foi em uma derradeira viagem feita entre julho e agosto, ou ele já tinha a música pronta quando fez o “número” de escrevê-la num guardanapo do Adelaide's. Ou ainda é possível que Demosthenes tenha “enfeitado” a história.

<sup>785</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 56. Curiosamente, em sua última composição, Lupi usa um esquema banal de rimas que quase nunca havia usado.

Leopoldina e agradeçam, em meu nome, a Elis Regina pela gravação do Cadeira Vazia. E digam que eu estou doente, por isso não vou pessoalmente.”<sup>786</sup>

Demosthenes constata que o amigo, que finalmente se recolhera em casa, não está nada bem. Já acamado, nem beber pode - ainda que aproveite uma ausência de Cerenita para pedir uns goles do uísque que ela havia servido “pra visita”:

No primeiro cochilo da comadre, o Lupi ciciou: deixa eu dar um balacinho. Estendi-lhe o copo ele o acariciou, como todo bom bebedor. Olhou a coloração, ingeriu com grande ternura um grande gole e estalou a língua. Foi o seu último trago<sup>787</sup>.

Dia 21 de agosto é internado na Unidade de Tratamento Coronariano do Hospital Ernesto Dornelles. Já estava mal quando, dois dias depois, o filho lhe traz a notícia: “Pai, Felicidade (na versão de Caetano) tá estourando na parada de sucessos!”

Ainda tem forças pra retrucar, irônico: “Finalmente, de novo estão reconhecendo o velhinho...”<sup>788</sup>

O velhinho - de 59 anos - morre de insuficiência cardíaca agravada por diabete e tromboflebite às duas da tarde do dia 27 de agosto de 1974.

\* \* \*

Foi velado no Salão Nobre do Estádio Olímpico, sede do Grêmio, com o caixão coberto pela bandeira do time. Morria um tanto com ele a última geração que acreditava que, aos 59 anos – ele faria 60 em menos de 20 dias -, o sujeito era *um velhinho*.

Demosthenes lembra da chegada clássica do Lupi cinquentão no Adelaide’s: “Como é que’stão os meninos? Tudo abotoadinho? (E depois de um pigarro): tem um lugarzinho pro coitadinho do velhinho? Sempre a-ban-do-na-do...”

Para ficar num exemplo local: quando, dez anos depois, morre Teixeira com quase a mesma idade de Lupi – 58 - já ninguém classificou o morto como “um velhinho”.

<sup>786</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Ofício de viver**. Porto Alegre: Alcance, 2000, p. 26.

<sup>787</sup> Id, Ib, p. 26.

<sup>788</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 99.

\* \* \*

Figura 76 - Alcides no velório do parceiro.



Fonte: Acervo Marcello Campos

“A última lembrança que guardo dele foi a tensão em seu velório no Estádio do Grêmio, vivida pela família que temia o aparecimento das incontáveis admiradoras que conquistou”<sup>789</sup>.

Jerônimo Jardim reconstrói bem o que foram aquelas horas de expectativa. E a tensão explodiu num momento totalmente *lupicínico*: com uma jovem “desconhecida” sendo esbofetada pela viúva Cerenita. Segundo o que se contou até hoje, a viúva teria achado que a garota era amante do falecido.

Era Nalu, sua filha mais nova.

Eu me lembro foi que eu cheguei lá, tava todo mundo lá, meus amigos também tavam lá, a gurizada toda do Grêmio, o Grêmio todo... (...) eles me conheciam, né? Sabiam toda a história, eu só não sabia era que ela ia fazer

<sup>789</sup> Depoimento ao autor, via e-mail, em 12/10/2012.

isso, entendeu? Nesse tempo, eu e o Lupinho a gente já se dava, tanto é que o Lupinho me socorreu. (...) Depois eu só me lembro que eu tava na sala do presidente, e não consigo me lembrar mais nada.<sup>790</sup>

Nalu nunca havia falado sobre o assunto até a tarde de novembro de 2021 em que abriu coração e baú de fotos ao longo de três horas de conversa. Onde desvelou-se um Lupicínio até então desconhecido pelo público. Mas não para os amigos próximos.

O Lupicínio pai dedicado e presente da menina de então 17 anos que teve de armar um esquema para conseguir visita-lo um dia antes de sua morte. Pai que estava em todos os aniversários, em várias reuniões de pais da escola, no dia a dia. Só nunca nos finais de semana, feriados ou – essa parte era a pior - nos Dias dos Pais.

A minha vó tinha um bar ali na Getúlio, o Flor de Lis. Ali que eu nasci. E o Lupi morava ali atrás, entendeu? O quintal da minha mãe era o quintal deles também<sup>791</sup>.

(...)

Com a mãe era escancarado, entendeu? Não tinha quem não soubesse.

(...)

Eu sempre estudei em colégio de freira - no Nossa Senhora de Lourdes, no Bom Conselho e no Nossa Senhora da Glória -, e ali as freiras sabiam de tudo. Ele ia quando tinha reunião de pais e mestres, essas coisas. (...) Mas Dia dos Pais (...) nunca! (...) Claro, ele tinha que ir no do Lupinho, né?, óbvio. (...)

Acho que ele tinha medo porque a mãe era amante e tinha um rendez-vous, sabe? Ele tinha medo que eu me prostituísse. Acho que ele tinha esse medo<sup>792</sup>.

Segundo Nalu<sup>793</sup>, Lupicínio a apresentou para Lupinho na adolescência de ambos: “Eu tava com quase 14 anos, tava mulherzinha assim feita, já, aí eles (Lupi e Relinda) acharam que a gente tinha de se conhecer, por medo de que a gente se conhecesse na rua e se apaixonasse, que nem novela mexicana.”<sup>794</sup>

Ainda segundo ela, no aniversário de 15 anos de Teresinha, sua meio-irmã, quem comprou o anel e foi levar para ela junto com Lupicínio foi Relinda. Na sua festa de 15 anos,

---

<sup>790</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

<sup>791</sup> Quando ela nasceu, Lupi já morava na João Alfredo, a várias quadras de distância, junto com Cerenita e Lupinho.

<sup>792</sup> Depoimento ao autor, em 30 de novembro de 2021.

<sup>793</sup> Idem.

<sup>794</sup> Idem.

ue aconteceu na casa onde mora até hoje, as fotos mostram, além de um orgulhoso Lupi, Lupinho e sua namorada - que chegaram a morar com Relinda e Nalu.

Relinda, para evitar confusão, não foi ao velório nem ao enterro. Só que daí o velório foi até ela. Discretamente, os amigos mudaram um pouco o trajeto do féretro rumo ao cemitério. Parando na frente da sua casa para que ela, sem nem aparecer na janela, se despedisse. “Parou aqui e começaram a tocar, né? Homenagem.”<sup>795</sup>

No enterro, cumpriram pelo menos metade do seu último desejo, revelado a Cerenita três dias antes<sup>796</sup>: “Não quero ninguém chorando no meu enterro, quero todo mundo cantando”.

Todo mundo cantou. E chorou.

Acompanhados pelo inseparável companheiro dos últimos anos de boemia Professor Darcy no violão, Plauto Cruz na flauta, Bide no sax, Valtinho de Oliveira no pandeiro, Preto no cavaquinho e Mário no surdo. Esse foi o regional que encheu o cemitério São Miguel e Almas de música na hora do caixão baixar.

Não, a multidão não cantou nenhum dos seus sambas-canção.

Mas sim “Se acaso você chegaaaasse...”

\* \* \*

Por absoluta coincidência, no dia seguinte à sua morte sai a edição da revista O Cruzeiro com a já programada matéria de quatro páginas que vinha sendo preparada há meses para marcar os seus 60 anos de idade.

No que agora parecia uma ironia póstuma, a matéria explica que

Sua fisionomia ainda lembra a de um mongol, embora já abatida pelo peso da idade e por um resfriado que o deixou nas últimas semanas entregue aos cuidados médicos. (...) Embora doente, Lupicínio Rodrigues não dispensa a dose de uísque, estimulado pelo frio<sup>797</sup>.

---

<sup>795</sup> Idem. *Homenagem*, a canção.

<sup>796</sup> Depois da morte de Lupi, Cerenita foi morar em Florianópolis, onde morreu dia 27 de julho de 2008, aos 81 anos.

<sup>797</sup> *O Cruzeiro*, 28/08/1974, p. 30

E é espantoso que o repórter Edson Jorge não tenha se dado conta - ou fingiu que não - do clima pesado. O compositor e violonista Ivaldo Roque e o irmão Chiquinho estavam junto de Lupi em parte da entrevista. Numa cena assim descrita:

Ivaldo Roque pega o violão. Francisco, o irmão de Lupe, canta “Vingança”. Não chega ao fim. Chora copiosamente.  
 (...)
   
 - “Vingança” – diz Lupe – foi feita inspirada na história de uma moça que comigo viveu seis anos.  
 Por isso, seu irmão chorou.<sup>798</sup>

Por isso?!?!

Abraham Lerrer, rico empresário e amigo íntimo, na mesa reunida pelo jornalista Juarez Fonseca para falar sobre Lupicínio 10 anos depois de sua morte:

Acho que o Lupicínio cometeu suicídio. Porque era um diabético em ultimo grau e fazia tudo aquilo que é proibido a um diabético. (...) O que eu lamento é que o Lupicínio não esteja assistindo a esse sucesso que faz hoje. (...) Aqui na terra que ele tanto adorava, que era Porto Alegre, ele não era reconhecido como merecia. Essa era uma mágoa que ele tinha. Quantas vezes me perguntaram: “o que tu queres com esse negro vagabundo?”. Eu cansei de ouvir isso. Muito pouca gente aqui valorizava efetivamente Lupicínio. A verdade é que inclusive a imprensa só foi cultuá-lo a partir do segundo dia de sua morte<sup>799</sup>.

Rubens Santos, em 1995: “Antigamente, a elite tocava o pau nas músicas do Lupi, chamavam-no de brega, mas acabavam ouvindo de qualquer maneira. Porque o cotovelo dói. A choradeira é grande depois de uma briga com a namorada”<sup>800</sup>.

Demosthenes, lembrando um diálogo travado quando voltavam do velório de um suicida, conhecido de ambos: “- Oh, Lupe, você que anda sempre com a “federal”, nunca pensou em se matar, assim como o Arão?” “- Compadre, eu não só pensei, como me matei. Muitas vezes...”<sup>801</sup>

---

<sup>798</sup> Id, Ib.

<sup>799</sup> Entrevista a Juarez Fonseca, em Zero Hora, dia 26/08/1984

<sup>800</sup> Entrevista para a revista *Rotação*, julho/1995, p. 6

<sup>801</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 69

## 15 O MESTRE MAIOR DO SAMBA-CANÇÃO

Noel Rosa, Orestes Barbosa, Aldir Blanc ou Chico Buarque escreveram brilhantes canções sobre o sofrimento amoroso masculino.

Mas dificilmente alguém expressou como Lupicínio a mais acachapante e abjeta cornitude.

Augusto de Campos, em texto no fascículo da Abril sobre Lupi:

Lupicínio (...) faz jus ao epíteto (...) “criador da dor-de-cotovelo”. Outros, por certo - Noel, por exemplo, em *Último Desejo* -, imortalizaram o tema em nossa música. Mas talvez ninguém como Lupicínio o tenha desenvolvido com tanta obstinação e sob tantos ângulos.<sup>802</sup>

Cartola, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola foram/é mestre(s) do samba-canção.

Mas nenhum deles misturou tão bem o gênero a elementos musicais e poéticos do bolero e do tango, sem medo do grotesco.

Como na bizarra, insólita e singela *Sozinha*<sup>803</sup>:

- Vivia sozinha num ranchinho velho feito de sopapo. Seu rádio de noite era um canto de sapo, sua cama uma esteira estendida no chão, sua refeição era um bocado de charque e farinha e nem pra comer a coitada não tinha sequer um café, um pedaço de pão. Levei pro meu sítio, troquei por cetim os seus trapos de chita e, só pra marvada se ver mais bonita, pus luz em seu quarto em vez de candeeiro. E, só por dinheiro, sabe o que fez essa ingrata mulher? Fugiu com o doutor que eu mesmo chamei e paguei pra curar os seus bicho-de-pé<sup>804</sup>.

---

<sup>802</sup> CALDEIRA, Jorge e outros. **Lupicínio Rodrigues, nova história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 9.

<sup>803</sup> *Sozinha* (Lupicínio Rodrigues), 1963

<sup>804</sup> Censurada em 1973 sob o argumento: “a falta de inspiração leva o autor a poetizar um bicho-de-pé, colocando um elemento subdesenvolvido como exemplo do caráter feminino”. Lupicínio recorreu e a música feita 10 anos antes, foi novamente liberada. In CAMPOS, Marcello. **Almanaque do Lupi: vida, obra e curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho**. Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014, p. 63.

A canção poderia terminar aí e já seria impressionante. Até pelo fato, bem notado por Augusto de Campos, de que “a expressão ‘bichos-de-pé’, (...) coincide com o registro vocal mais grave, numa descaída fisiognômica em que a melodia persegue o significado”.<sup>805</sup>

Mas, como bem notou Tárík de Souza em *O Som Nosso da Cada Dia*<sup>11</sup>, a canção *não* termina aí. Nesse ponto o compositor arma uma jogada de mestre, rara na música popular: troca o narrador. E um novo personagem assume o discurso: aquele que, até então, escutava a estória. E nós, ouvintes, não sabíamos até aquele momento que o depoimento era de uma terceira pessoa. Aí, como se não bastasse, o novo narrador ainda arremata a canção com uma rima interna de rara felicidade:

Assim me falou um pobre matuto, coitado. Chorando em seu desespero foi me ensinando que, em todo lugar, mulher sempre é mulher. Se pede uma flor e a gente lhe dá, ela exige uma estrela. E se, por acaso, ela não obtê-la, se vai com o primeiro homem que lhe der.

Aldir Blanc, num depoimento para Rodrigo Faour, em *História Sexual da MPB*:

O jeito do Lupicínio em tratar os temas amorosos tem a ver inconscientemente com o que eu faço. O ‘band-aid’ é filho do ‘bicho-de-pé’. É um dado que quase fica feio, mas que se transforma em beleza dentro do contexto da letra<sup>806</sup>.

Ainda sobre grotesco e abjetas cornitudes, Luiz Tatit advoga a tese de que foi Lupicínio quem “radicalizou o gesto passional causando até um certo incômodo à nova geração, mais letrada, que viria fundar a bossa nova no final da década de 50”<sup>807</sup>.

Só que, mesmo tratando desses temas, o texto das canções lupicínicas tem tudo a ver com as ambições coloquiais da... bossa nova. O que muda é o teor dos amores. Se a bossa narra o dia-a-dia de namoricos de praia, lobos bobos tentando seduzir cariocas garotas “de família” da Zona Sul que começavam a sair desacompanhadas, Lupicínio conta do noite-a-noite num contexto porto-alegrense, periférico, onde sair sozinha ainda é privilégio das...

<sup>805</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 231

<sup>806</sup> FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 206.

<sup>807</sup> TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O cancionista – composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 127.

damas da noite. Que poderiam até ser tiradas *da vida* se encontrassem um “homem bom” (e estivessem dispostas a isso, é claro). Esse era o seu cotidiano. Era disso que falava.

Augusto de Campos abraça forte essa ideia. E não deixa por menos, trazendo como exemplo - veja só! - justamente *Vingança*. Para, brilhantemente, colocá-la na mesma categoria de uma canção a qual ninguém a associaria: “raras letras conseguiram tanta cursividade (Garota de Ipanema, de Vinícius, por exemplo<sup>808</sup>)”.

*Vingança e Garota de Ipanema*, mais próximas do que imaginaria a nossa vã filosofia.

A ver.

Algo pode ser mais próximo da fala do que isso?:

Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça! É ela: menina que vem e que passa num doce balanço a caminho do mar. Moça do corpo dourado do sol de Ipanema, o seu balançado é mais que um poema: é a coisa mais linda que eu já vi passar.

Ah! Por que estou tão sozinho? Ah, por que tudo é tão triste? Ah, a beleza que existe... A beleza que não é só minha, que também passa sozinha...

Ah, se ela soubesse que, quando ela passa, o mundo inteirinho se enche de graça e fica mais lindo. Por causa do amor.

Talvez isso:

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... Ai, mas eu gostei tanto (tanto!) quando me contaram que tive mesmo que fazer esforço pra 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 meu pai me deixou!

Mas, enquanto houver força em 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 pra poder descansar...

E já que estamos no tema, vale voltar à esta outra obra-prima dessa coloquialidade, dessa contação de história:

---

<sup>808</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 225.

Quem há de dizer que quem vocês estão vendo naquela mesa, bebendo, é o meu querido amor? Repare bem, que toda vez que ela fala ilumina mais a sala do que a luz do refletor.

O cabaré se inflama quando ela dança e, com a mesma esperança, todos lhe põem o olhar. E eu, o dono, aqui, no meu abandono, espero – louco de sono – o 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, que me fez pensar assim: ela nasceu com o destino da lua – pra todos que andam na rua... -, não vai viver só pra mim.

\* \* \*

Como já foi dito e repetido, Lupicínio jurava que jamais escrevera uma letra que não contasse uma história verídica. Todas suas canções seriam diários, cartas, crônicas de acontecimentos passados com ele - por exemplo: *Vingança* - ou seus amigos - *Quem Há de Dizer*.

Para ele era uma espécie de vício cotidiano que, transformado em arte, ainda lhe dava dinheiro. É assim que ele conta na entrevista para O Pasquim: “Meu camarada, eu realmente tive muitas namoradas na minha vida. Umas me fizeram bem, outras me fizeram mal. As que me fizeram mal foram as que mais dinheiro me deram, porque as que me fizeram bem eu esqueci”<sup>809</sup>.

Ou, em uma das crônicas da Última Hora:

Eu tenho sofrido muito nas mãos das mulheres, porque sou muito sentimental, mas também tenho ganho fortunas com o que elas me fazem... Cada uma que faz uma sujeira, me deixa inspiração para compor algo. Meu primeiro automóvel<sup>810</sup> foi comprado com o dinheiro de um samba, feito para uma mulher sobre a qual falarei mais tarde. Minha casa foi adquirida com o dinheiro de um samba que fiz para outra, também por causa de uma traição. Se eu tivesse que dividir meus direitos autorais com as inspiradoras de minhas músicas, nada sobraria pra mim<sup>811</sup>.

<sup>809</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 67.

<sup>810</sup> *Vingança* (Lupicínio Rodrigues). O automóvel, já vimos, era um Hudson conversível, apelidado imediatamente de... *Vingança*.

<sup>811</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995. Crônica “Ela e o meu sucesso”, p. 90.

Como sabemos, não era privilégio nem de Lupi nem do samba essa ligação imediata entre vida e arte. Grande parte do blues, do folk ou mesmo do rock, para ficar apenas em três exemplos, apoia-se muito no mito de que canta a vida real e os sentimentos reais de quem o escreve. Muniz Sodré falou muito bem sobre isso:

Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz. (...) As palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo. (...) Trata-se (...) de uma posição cultural, de um lugar onde se inscreve o compositor. (...) Na capacidade da canção negra de celebrar sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista.<sup>812</sup>

Por outro lado, também é verdade que poucos compositores advogaram tão explicitamente suas letras como histórias de não-ficção.

De volta a Luiz Tatit:

Em alguns minutos, um samba-canção pode despertar no ouvinte um grau de emoção comparável à narrativa de um filme de duas horas ou mesmo de um romance que exija meses de leitura. (...) Esta é a questão para um cancionista: fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida. (...) Lupicínio foi dos mais hábeis e audaciosos compositores engajados à mensagem passional. Hábil pela rapidez em construir uma situação locutiva convincente e audacioso por operar na tangente do falso sentimento, apumando com as melodias os excessos do texto. (...) *Era esbarrar no dramalhão mas salvaguardando a sinceridade (...) formulando verdadeiros relatos ou diálogos facilmente reconhecíveis no senso comum.*<sup>813</sup>

Mas aí entra uma certa pulga atrás da orelha. Não me parece descartável a possibilidade de Lupicínio ter sido, também, um grande gozador. É muito tentadora a hipótese de se escutar muitas de suas canções na clave da ironia, do sarcasmo e até do deboche. O mesmo com algumas de suas declarações pretensamente sérias. Vale vê-lo e ouvi-lo cantar com a suspeita de que ele estaria “pregando uma peça” no ouvinte/telespectador. Que há um certo tom de anedota, de piada, em tragédias como

<sup>812</sup> SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1970, p. 35.

<sup>813</sup> TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O cancionista – composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 127.

a da moça que fugiu com o doutor que o pobre matuto pagou pra curar seu bichos-de-pé. Só que o humor na obra de Lupicínio é algo que nunca é considerado.

Mas já foi levantado pelo compositor, cantor e quadrinista gaúcho Claudio Levitan – não por acaso um dos mentores do espetáculo *Tangos & Tragédias*, que por três décadas mostrou aos gaúchos (mas também em temporadas por todo o Brasil, Argentina e Portugal) que o limite entre a tragédia e o humor é muito tênue:

Ao meu ver, ele é (...), assim como o Mário Quintana e o Luís Fernando Verissimo, um cara com uma sensibilidade humorística. Eu acho o Lupi um cara que tem humor. Ele não é trágico, ele é engraçado ao mesmo tempo. (...) Não dá pra levar a sério (...) Ele tinha a capacidade de transformar a tragédia, ele relia aquela tragédia. E, ao reler a tragédia, ele fazia a gente sobreviver a ela.<sup>814</sup>

É o mesmo raciocínio que traça Jorge Mautner, numa entrevista a Juarez Fonseca em 1975:

Eu lembro da declaração de uma grande cantora de blues, que dizia “os brancos não sabem cantar blues, com eles o blues fica triste, choroso, e o blues não é triste, ele é triste e alegre”. Ao mesmo tempo em que eu tô cantando a minha tristeza, eu a estou transcendendo. É o bom humor inserido até mesmo no samba-canção: cê pega Lupicínio Rodrigues, “vingança, vingança..., e aquilo ali, apesar de ser uma coisa doída, já deu a volta por cima.<sup>815</sup>

Mas sabe quem parece matar a charada? Elza Soares. Em entrevista para este redator, quando perguntada sobre a possível ironia na sua gravação de *Vingança* - a de 1965 -, não vacilou: “*Gentem*, é o seguinte: a letra te pede isso. ‘Vingança’... ‘vingança’... Então a interpretação tem que ser essa, não tem outra, não tem outro jeito: um jeito irônico, vingativo. Não sei... é como eu interpretei”.<sup>816</sup>

E há ainda os “causos” contados pelos amigos.

---

<sup>814</sup> FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi: se acaso você chegasse. Um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues.** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 129

<sup>815</sup> FONSECA, Juarez. **Aquarela brasileira, volume 1 - anos 1970**, Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021, p. 65.

<sup>816</sup> Audio via WhatsApp, em 09/12/2020.

Como esse, acontecido ao redor de uma mesa onde estavam Lupi, Demosthenes e Jamelão, durante uma temporada do cantor carioca em Porto Alegre: chega Marion, dona das casas noturnas Caverna e Dragão Verde. Bastante bêbada, ela senta no colo do compositor, reclama que ele não tem aparecido e segue contando história após história. Quando levanta e vai embora, Demosthenes vê que o colo do amigo está todo molhado, resultado do descontrole etílico da bexiga da moça. Pasmado, pergunta para Lupi porque é que ele não fez nada.

Resposta: “- *Mas tava tão quentinho...*”

\* \* \*

Falemos agora de música. Podemos seguir com *Quem Há de Dizer*. Zuza Homem de Mello fez uma análise tão brilhante dos detalhes harmônicos e melódicos da canção - e sua ligação com o texto que está ali - que o melhor é transcrever.

Ele já começa ressaltando o quanto sua entoação (como diria Tatit) está colada na melodia da fala. Já na “primeira frase, de cinco notas, contém uma das mais perfeitas consonâncias entre melodia e letra de toda a obra lupiciniana: ‘Quem – há – de – di – zer’”<sup>817</sup>.

Segue ressaltando algo que já falamos aqui: o talento de Lupicínio em tornar o mais crível possível uma letra aproveitando todas as nuances melódicas - mesmo numa melodia que não é sua (você lembra: aqui a melodia e a harmonia são de Alcides Gonçalves).

A melodia é conduzida de forma *sui generis*, não obedecendo a qualquer critério-padrão da canção brasileira. Não tem estrofe nem estribilho, não tem recitativo, nem primeira parte, nem segunda parte. (...) Se desenvolve em seis blocos de alguns compassos ligados um ao outro sem interrupção<sup>818</sup>.

Alcides não era um compositor qualquer, sabemos.

O primeiro, com o motivo inicial, é resolvido de modo insinuante: “Quem há de dizer / Que quem vocês estão vendo / Naquela mesa bebendo / É o meu querido amor”. A melodia do segundo bloco não é um desenvolvimento do primeiro: “Reparem bem que toda a vez que ela fala...”, bem como a do

<sup>817</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p 386.

<sup>818</sup> Idem, *ibidem*.

terceiro, “O cabaré se inflama quando ela dança...”. Em nova melodia que também nada tem a ver com os anteriores, vem o quarto bloco: “E eu, o dono, aqui no meu abandono / Espero morto de sono...”, seguido do quinto, com outra melodia: “Rapaz, leva essa mulher contigo...”, e finalmente do sexto, também diferente, “Vocês se amam / O amor deve ser sagrado...”, que poderia perfeitamente fechar a canção, caso a última nota do verso “Vai construir o teu lar”, a nota sob “lar”, fosse a tônica<sup>819</sup>. No entanto a nota escolhida é a dominante, a que provoca uma continuação que vem a ser a mesma melodia do quinto e do sexto bloco: “Palavra, quase aceitei o conselho... / Ela nasceu com o destino da lua...”, quando a composição atinge o seu final: “Pra todos que andam na rua / Não vai viver só pra mim”.<sup>820</sup>

E nem precisamos falar novamente das melodias do próprio Lupi. É só citar o jornalista Paulo Sant’Ana, cantor amador e boêmio profissional:

O que mais intriga a todos (...) é a exuberância melódica de alguns dos seus rutilantes produtos: dificilmente se encontra na música brasileira<sup>821</sup>, perguntem aos músicos, uma melodia mais cheia de ondulações dissonantes, de bela mercurialidade das notas, como se o compositor estivesse andando numa montanha-russa e fosse colocando as notas musicais ao sabor das descidas e subidas, que se verifica na excitante *Se é Verdade*. Os violões se desdobram em prestidigitação para poder acompanhar quem canta esta emocionante criação de Lupicínio.<sup>822</sup>

Augusto de Campos completaria, sobre as melodias:

Elas se filiavam, a princípio, à linha de Noel Rosa; depois se tornaram tão peculiares a Lupicínio que se reconhece, quase sempre à primeira audição, a marca da autoria. Certas modulações já se aproximam dos traços característicos da bossa-nova. E muitas vezes, refugindo ao esquema comum A-B-A, tomam as direções mais imprevisas: A-B-X. Não se imagina o que pode vir, como no caso de Torre de Babel (...) onde a melodia vai subindo

<sup>819</sup> Observação do próprio Zuza: “A tônica, primeiro grau de uma escala, tem o sentido de repouso, enquanto a dominante, quinto grau, o de tensão. Quando colocada no final de uma frase, a dominante cria uma sensação de suspensão, de melodia inacabada, compelindo a busca pela tônica que, se ocorrer, dará a sensação da melodia ter sido resolvida e finalizada, segundo o padrão ortodoxo.

<sup>820</sup> Outra grande sacada melódica foi levantada pelo músico, compositor e professor Sérgio Molina na banca de qualificação do doutorado que gerou esse trabalho: em *Se Acaso Você Chegasse* a melodia da primeira frase da segunda parte tem o mesmo desenho da primeira frase da primeira, só que com intervalos maiores, que geram maior tensão. *Sea-ca* = intervalo de quarta, seguido de *so vo* = quinta e sexta, com relação à nota inicial do trecho. *Eu fa* = intervalo de sexta, seguido de *lo por-* = intervalo de sétima e oitava com relação à nota inicial do trecho.

<sup>821</sup> Na verdade, na música brasileira de antes da bossa nova.

<sup>822</sup> Jornal *Zero Hora*, Revista *ZH*, 21/08/1994, p. 7. Crônica de Sant’anna: “Lupicínio e Seu Coração”.

em conformidade com o texto, que compara o crescimento do amor ao da torre.<sup>823</sup>

Vale conferir.

A melodia de *Torre de Babel* começa em desenhos que vão descendo, de uma região média para o grave, exatamente como se *falaria* esta frase: “Quando nos conhecemos, numa festa em que estivemos, nos gostamos e juramos um ao outro ser fiel”.

Agora os desenhos melódicos são ascendentes, e as notas mais altas estão em “nosso amor foi aumentando...”: “Depois continuamos nos querendo, nos gostando... nosso amor foi aumentando qual a Torre de Babel”.

Volta então a melodia inicial, de desenhos descendentes, e quando você pensa que vai seguir descendo, na última volta ela aponta novamente para cima. Onde? Em “aos domínios do senhor”: “E a construção foi indo, foi crescendo, foi subindo - lá no céu quase atingindo aos domínios do Senhor”.

E então desce novamente: “E agora, se aproximando o nosso maior momento, este desentendimento quer parar o nosso amor!”

No momento seguinte tudo salta para uma região mais aguda, de exasperação - o mesmo artifício utilizado em *Vingança* ou *Esses Moços*. E assim vai até o final dessa parte B, que resolve suas tensões finais justamente no trecho “fazer a Torre de Babel”.

*Mas eu não acredito, isso não há de acontecer, porque eu continuo lhe adorando e hei de arranjar um meio de lhe convencer que volte, meu amor, seu bem está chamando. Por um capricho seu não há de ser que essa amizade vá ter esse desfecho tão cruel que tiveram, porque se desentenderam, aqueles que pretenderam fazer a Torre de Babel.*

Com tanta maestria melódica era natural que Lupicínio também botasse música em letras de outros - como *Prova do Crime*, parceria com Rubens Santos. Mas todo mundo sempre o associava ao texto. Tanto que achavam que era música de Rubens e letra de Lupicínio. Mas, também, tem coisa mais Lupicínio do que esse trecho? “Diz que sempre foi

---

<sup>823</sup> CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição), p. 230

sincera, procurando me culpar. Mas a prova do crime está bem guardada, e posso mostrar: é um par de sapatos que alguém apressado não pôde calçar.”

Outro exemplo é *Meu Barraco*, com letra do carioca Leduvy de Pina. Também muitíssimo lupicínica:

Eu vou mudar o meu barraco mais pra baixo. As minhas pernas já não podem mais subir. Alto do morro era bom na mocidade. Na minha idade a gente tem que desistir.

Subir o morro antes era brincadeira, até carreira eu apostava e não perdia! Quando eu subia todo mundo me aclamava, e reclamava toda vez que eu descia. Tardes de sol, a cabrocha me esperava. Antes da hora eu chegava, sem um pingo de suor! Vinha correndo. Oh, meu deus, que bom que era! Mocidade não espera: quanto mais cedo, melhor.

Mas hoje em dia a minha velha sofre tanto, fica jogada num canto me esperando até subir, chegar cansado de pisar estes barrancos, juntar os cabelos brancos na mesma cama e dormir.

\* \* \*

Foquemos agora no que já chamava a atenção do repórter da revista *O Cruzeiro* em 1952:

O autor de “Se São João Consentir” faz música e letra. Não toca nenhum instrumento a não ser caixa de fósforos. Tem um ouvido prodigiosamente sensível. A turma reclama quando ele dita a melodia, pois à mínima variação de tom ele sente e manda mudar. Quanto à letra, ele mesmo escreve e não admite palpites. Concordância, regência e gramática não interessam, pois a música exprime o que o povo sente. As composições refletem fatos vividos por ele ou por amigos. Por isto é que gostamos desta ou daquela: elas traduzem o que não podemos exprimir. Elas falam por nós quando pedimos “Vingança, vingança” para a mulher que nos traiu e deixou a “cadeira vazia”.<sup>824</sup>

Aí está: erros de “concordância, regência e gramática”.

Lupicínio, em entrevistas, mostra que tem um bom domínio das regras cultas do idioma. Ou seja: os tais “erros” nas canções são, na verdade, o oposto de “erro”. São uma mostra da excelência do seu *savoir-fair*. Rubens Santos falou disso numa entrevista no final da vida:

---

<sup>824</sup> *O Cruzeiro*, edição 43, ano 1952, p. 31

(Lupicínio) não admitia que ninguém modificasse letras dele. Dias Cinzentos, uma parceria que temos, encerra com a frase ‘uma flor que apodrece’. Sugerir, argumentando a variedade de palavras do nosso vocabulário, que colocássemos “uma flor que fenece”. Ele respondeu: “É, meu camaradinho, uma flor que fenece uns cinco por cento sabem o que é, mas uma flor que apodrece todo mundo sabe”. E ele tinha razão.<sup>825</sup>

Outro exemplo clássico do português falado *x* português escrito está em *Foi Assim*: “Foi assim que eu tinha alguém que comigo morava, mas tinha um defeito: que brigava. Às vezes com razão ou sem razão”.

Ele está sempre o mais próximo possível da prosa, da fala, da melodia da fala, das regras não escritas dos desenhos melódicos de uma conversa entre duas pessoas falando em português brasileiro.

É como sintetiza bem o professor Luis Augusto Fischer: “por que é tão parecido com a vida?”

Está lá, na biografia de Mário Goulart:

“Não, companheirinho, vamos deixar assim, que está bom de ouvido, de rima”, insistia sempre. Lupi já era coloquial, diz Glênio Peres, numa época em que se falava de um jeito e se escrevia de outro. Daí os erros de concordância, de grafia e vários outros – e sua briga para mantê-los, certo de que a informalidade era essencial em sua arte.<sup>826</sup>

Logo em seguida, Mário lembra de uma entrevista de Mário Quintana para o jornal (gaúcho, evidentemente) *Tchê!*:

O Lupicínio pra mim era um poeta formidável. Antes de tudo, o Lupicínio não tinha como nós uma vasta cultura. Não digo isso para diminuí-lo. Ele tinha pouca cultura, pouca leitura. A gente lê nos outros e depois, de uma certa maneira, a gente plagia aos outros. (...) mas o Lupicínio não tinha leitura nenhuma. As ideias que tinha ele tirava dele mesmo, da vida, sabe? Poeta formidável.

<sup>825</sup> Revista *Rotação*, julho/95, p. 6.

<sup>826</sup> GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984, p. 49

Novamente Paulo Sant'Ana, para complementar: “O mais impressionante na obra de Lupicínio é que ele era quase analfabeto. Um filósofo iletrado”<sup>827</sup>.

\* \* \*

Já falamos de forma, há agora o conteúdo. Correndo o risco de abusar do Zuza<sup>828</sup>, voltemos a ele, em mais uma grande sacada:

Do ponto de vista histórico, o que torna a obra de Lupicínio Rodrigues tão original é a interveniência do terceiro personagem em letras de samba-canção. O terceiro homem não havia entrado em (...) centenas de letras em que os diálogos ou monólogos giravam sempre em torno de dois personagens.<sup>829</sup>

Ainda que não se possa desconsiderar Noel e Ary, o tema do amor e de sua perda parece ter mesmo é no trio Lupicínio, Cartola e Nelson Cavaquinho seu ápice.

Claudia Matos:

O veio lírico-amoroso tem como principais temas o Amor e a Mulher, vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamuriosa. Motivou compositores notáveis como Cartola, Nelson Cavaquinho e Lupicínio Rodrigues.<sup>830</sup>

E quase tudo narrado com o ritmo, as melodias e harmonias de um mesmo gênero: o samba-canção. O gênero a que ele se entregou com maior dedicação – ainda que também tenha composto samba-choro, guarânia<sup>831</sup>, marcha de carnaval<sup>832</sup> e música regional gaúcha.

<sup>827</sup> Jornal *Zero Hora*, Revista ZH, 21/08/1994, p. 7. Crônica de Sant'anna: “Lupicínio e Seu Coração”.

<sup>828</sup> Poucas semanas antes de sua inesperada morte, Zuza foi incansável em ajudar este redator a montar o quebra-cabeça que você está lendo. Tanto graças ao que escreveu quanto ao que ajudou a concatenar em e-mails e telefonemas. Acho que ele não iria se sentir abusado.

<sup>829</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 406.

<sup>830</sup> MATOS, Claudia. **Acertei no milhar – samba e malandragem nos tempos de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p 46.

<sup>831</sup> Como, por exemplo, *Judiaria* e *Contando os Dias*.

<sup>832</sup> *Dominó*, parceria com o jornalista David Nasser, gravada por Ângela Maria, *Verão do Brasil*, parceria com Denis Brean gravada por Rubens Peniche (Continental 15.558-A, gravada em outubro e lançada em dezembro de 1945 para o Carnaval de 46 - <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/77746/verao-do-brasil>, acesso em 01/03/2022) etc etc

Chegamos portanto ao momento de advogar-lhe o posto de nada menos que o mestre maior do samba-canção. Como diria Zuza Homem de Mello, Lupicínio construiu “a mais significativa obra musical num gênero em que ele supera qualquer um com quem possa ser confrontado”<sup>833</sup>.

Vale dar uma focada no samba-canção e sua história.

\* \* \*

Até hoje pouca gente se ateuve à importância das gravações feitas em 1948 de *Quem Há de Dizer* e *Esses Moços* por Francisco Alves - então o cantor mais famoso do Brasil - acompanhado da Orquestra Odeon arranjada e dirigida por Lírio Panicali.

Mas o que é que há ali?

Nada menos do que uma passagem de cetro só notada por Jairo Severiano, nos seus *Uma História da Música Popular Brasileira*<sup>834</sup> e *A Canção no Tempo*<sup>835</sup>. É neste ano de 1948, e graças a essas gravações, que, pela primeira vez na música popular brasileira, o gênero romântico por excelência deixa de ser a valsa. Para tornar-se o samba-canção.

(Não por acaso, também é neste ano que o bolero – que vinha crescendo em popularidade ao longo da década<sup>836</sup> - estoura definitivamente no Brasil.)

O samba-canção como novo gênero musical geralmente tem sua certidão de nascimento datada de 1929, com seu marco inicial fixado em *Yayá (Linda Flor)*, composta por Henrique Vogeler. Vogeler reunia em si uma combinação rara, que pode ter influenciado no nascimento de um subgênero mais elaborado tecnicamente (o samba-canção) surgido dentro de um outro gênero (o samba) que ainda nem estava totalmente estabelecido. Henrique tinha educação formal em música como maestro e pianista. E era negro.

---

<sup>833</sup> MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958)**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 409.

<sup>834</sup> SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

<sup>835</sup> SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol 1: 1901-1957**. São Paulo: Ed. 34, 1997

<sup>836</sup> MACHADO, Carlos e PINHO, Paulo de Faria. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978, p. 127: “No ano de 1941, Hitler ordenava a invasão da Rússia e os mexicanos aproveitaram para invadir o Rio de Janeiro. Depois de Tito Guizar e Pedro Vargas, a Urca anunciava José Mojica, Agustín Lara, Ortiz Tirado, Toña La Negra, Chucho Martínez, Los Panchos e Elvira Ríos. Foi a época dos grandes boleros. (...) O bolero era a música mais ouvida e tocada. (...) O Cassino da Urca quase se tornou um verdadeiro templo asteca”.

Nesse momento, o samba ainda debatia-se para descolar-se do maxixe - o que só conseguirá graças a turma do Estácio, toda de compositores negros. Para, logo em seguida, estabelecer-se já sem nada de maxixe em dois sucessos lançados em 1930 pelos brancos Noel Rosa - *Com Que Roupa* - e Ary Barroso - *Faceira*.

Ainda se estava tateando em busca das formas definitivas dos novos gêneros modernos da música brasileira dos anos 1930 e havia canção de tudo que era jeito: samba-canção, choro-canção, valsa-canção. Samba-canção sendo, como o nome diz, samba (na tradição que, remontando ao século XVIII vinha do lundu, da batucada, do maxixe etc etc) + canção (que, buscando no mesmo XVIII, se desenhava desde a modinha).

Já em 1933, em seu livro *Samba - Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*, Orestes Barbosa dava notícia do crescente sucesso do samba-canção. Graças, segundo ele, à popularização do rádio e às vozes consideravelmente mais sutis da nova geração de intérpretes surgidos com a popularização do microfone ou readaptados a ele. Francisco Alves à frente de todos:

Os ouvintes de rádio querem apreciar a melodia e entender as estrofes.  
Os versos hoje não são vagas rimas.  
São palavras que contam sempre um romance.  
E quem escuta essas revelações das almas diminui o volume de som do aparelho e quase adormece num esmorzando de samba canção...  
(...)  
Francisco Alves veio enviado pelo destino na hora certa para fazer vibrar e dominar um momento histórico da vida da cidade, esta grande hora em que nos definimos, estadeando esse espetáculo suntuoso das melodias, no qual, de cada quadrado de janela, sai um pedaço de samba-canção, na boca de uma mulher elegante que verifica no espelho as ondas artificiais do cabelo; no canto da criada vagarosa que bate um tapete; na criança despreocupada que já nasceu musical.<sup>837</sup>

Ainda na década de 1930 teremos obras-primas do samba-canção como *Último Desejo*, de Noel Rosa, *Pra Que Mentir*, de Noel e Vadico, *No Rancho Fundo*, de Ary Barroso e Lamartine Babo ou *Serra da Boa Esperança*, só de Lamartine.

Todos brancos de classe média e, no caso de Noel e Ary, universitários: o acadêmico de medicina Noel Rosa e o bacharel em direito Ary Barroso. Não por acaso, Ary e Vadico

---

<sup>837</sup> BARBOSA, Orestes. **Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 44 e 45

tiveram educação formal em música, assim como Henrique Vogeler, o que possibilitou tecnicamente a crescente sofisticação melódica e harmônica do gênero. Ah, sim: Ary, Vadico, Vogeler e, logo em seguida Custódio Mesquita compunham ao piano e não ao violão<sup>838</sup>.

É nessa década que o mercado do disco se divide entre música de carnaval e a chamada música-de-meio-do-ano. Esta que, nas duas décadas seguintes, especializar-se-á na divisão samba/marcha de carnaval x samba-canção (o “samba-de-meio-de-ano”).

Como antes acontecera com a polka e mais tarde aconteceria com o rock, o samba, sedimentando-se, começa a subdividir-se: samba de batucada, samba carnavalesco, sambachoro, samba de breque... samba-canção.

Já nos anos 1940, além da consolidação de compositores negros como Assis Valente, Wilson Batista e Geraldo Pereira, há o nascimento de uma nova forma de samba-canção, de harmonias ainda mais “modernas” e levadas rítmicas mais sutis - e embranquecidas. É o caso de canções como *Copacabana* (de Braguinha e Alberto Ribeiro) ou *Marina* (de Dorival Caymmi) – lançadas, respectivamente, em 1946 e 1947.

E aí voltamos ao 1948 das gravações de Francisco Alves, em que o gênero se estabelece e consagra Lupicínio.

Detalhe curioso: ninguém dessa turma dos renovadores dos anos 1940 era garoto. Braguinha escreveu *Copacabana* com 39 anos, Caymmi fez *Marina* com 33. E Lupi compôs *Esses Moços* e *Quem Há de Dizer* aos 34. Juventude e samba-canção parecem nunca ter sido compatíveis. Cartola e Nelson Cavaquinho, por exemplo, elaborariam suas obras-primas no gênero com ainda mais idade (uma curiosidade: Cartola, apesar de seis anos mais velho, tinha Lupicínio como uma de suas referências imediatas – a outra era Orestes Barbosa)<sup>839</sup>.

E então a explosão do gênero na virada dos anos 1940 para os 1950. Explosão retroalimentada em (com o perdão do trocadilho) *loop*: Lupicínio é ajudado pela

---

<sup>838</sup> Como regra geral, quem compõe canções ao piano tende a ter melodias mais elaboradas (o que não quer dizer “melhores”). Novamente como regra geral, quem compõe ao violão vai tocando a harmonia (o acompanhamento, os acordes) e vai desenhando com a voz a melodia. *Como regra geral* isso conduz a caminhos mais “naturais” do que quem compõe ao piano, que geralmente faz a harmonia na mão esquerda e a melodia na mão direita, mais próxima do conceito de “música instrumental”. Isto, numa tremendamente grosseira generalização.

<sup>839</sup> “Eu admirava muito dois compositores da época do rádio: o Orestes Barbosa e Lupicínio Rodrigues”. Beatriz Borges: Samba-canção, fratura e paixão.

popularidade crescente do samba-canção, do samba abolerado e/ou sambolero. Que, por sua vez, vai sendo impulsionada pelo êxito das canções de Lupicínio.

De 1948 a 1950, seriam gravados uma média de 28 sambas-canção por ano. De 1951 a 1957 - os anos de consagração de Lupi - essa média explodiria para 132. De 1948 até o começo dos anos 1960 seriam mais de mil novos sambas-canção em disco. E, destes, pelo menos 200 se tornaram sucessos populares<sup>840</sup>.

(São também os anos da derrocada do Brasil concebido na Era Vargas.)

\* \* \*

Ainda que tenham aparecido nos mesmos anos *Copacabana*, *Marina*, *Quem Há de Dizer* e *Esses Moços* pertenciam a correntes opostas.

Os sambas-canção dos cariocas Braguinha/Alberto Ribeiro e do baiano Caymmi apontavam para o futuro, para um tipo de canção que, ao longo dos anos 1950, desembocaria em compositores como Dolores Duran, Maysa, Billy Blanco, Johnny Alf e Tom Jobim - até chegar na bossa nova.

Já os sambas do gaúcho – como também os de Herivelto Martins, por exemplo – sinalizavam o futuro sambolero e/ou os cantores e compositores “cafonas” (e superpopulares) do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, como Nelson Gonçalves/Adelino Moreira, Ângela Maria, Anísio Silva, Orlando Dias, Altamar Dutra ou a dupla Evaldo Gouveia e Jair Amorim. Mas não precisamos aqui repisar o quão superior a todos esses a obra de Lupi é, em excelência de realização.

Tanto que (tardará um pouco mas) voltará a fazer sentido quando o samba-canção é recuperado como um gênero “elegante” a partir da descoberta de Cartola e Nelson Cavaquinho pela Zona Sul carioca via Nara Leão, no final dos anos 1960. Para, daí em diante, seguir refinando-se com a geração nascida nos anos 1940: Paulinho da Viola, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco e Aldir Blanc. Todos fãs declarados de Lupicínio.

\* \* \*

---

<sup>840</sup> Dados pesquisados em **A canção no tempo e Copacabana** (ver bibliografia).

Se poderia aqui, imbundo este texto da mais castiça falsa modéstia lupicínica, terminá-lo assim:

Eu nunca pensei que eu pudesse gravar uma música. (...) Eu fazia de brinquedo, como faço até hoje. Não faço música pra ganhar dinheiro nem música pra gravar. (...) Tenho um restaurante, e tem o bar. Eu faço música pra divertir, não faço profissão da música. (...) Eu acho que cozinho melhor do que componho, do que canto.<sup>841</sup>

*Eu não tenho nada com o ambiente artístico brasileiro.*<sup>842</sup>

*Eu nunca me decidi ser compositor. Eu sou compositor por acidente. Como sou até hoje: eu nunca faço uma música com o intuito de gravar, de ganhar dinheiro. Até hoje eu faço música pelos motivos, pelo particular. Todas as minhas músicas são coisas reais. Não traz nenhum interesse financeiro*<sup>843</sup>.

Figura 77 - Precisa legenda? Vá lá: Demosthenes agarrado no barril, Jamelão entre ele e Lupi, ao lado Túlio Piva. A criança a direita, de branco, é Lupinho.



Foto: Acervo Marcello Campos.

Se tivesse sido escrito em 1974, poderia terminar assim.

Mas não.

<sup>841</sup> SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p 66.

<sup>842</sup> Id, p. 73.

<sup>843</sup> Depoimento ao MIS-RJ. Acervo do autor.

## 16 LUPI VIII: VIDA APÓS A MORTE. OU: EU AGRADEÇO ESSAS HOMENAGENS

Tárik de Souza, escrevendo em 1982:

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.<sup>844</sup>

A biografia de Lupicínio não se encerrou com sua morte.

Seu culto que, como vimos, ressurgia naquele momento, seguiu crescendo ao longo da década de 1970 e se manteve vivo desde então. Ainda que o auge de sua popularidade tenha sido mesmo nos 1950, sua obra nunca parou de ser regravada, mais do que a de muitos de seus colegas de geração. E por intérpretes que vão de Arrigo Barnabé a Fábio Jr. De Elza Soares e Maria Bathânia a Adriana Calcanhotto e Arnaldo Antunes.

Além disso, no que não é comum para um cancionista, suas canções também tem sido gravadas em formato instrumental, por grandes como André Mehmari, Joel Nascimento, Raul de Barros, Roberto Sion, Paulo Moura, Raphael Rabello, Yamandú Costa, João Donato ou o violinista polonês naturalizado brasileiro Jerzy Milewski - que fez um álbum duplo inteiro só com seus temas. O que reforça o tanto que já foi dito sobre sua riqueza melódica.

\* \* \*

Vale dar uma passada nos grandes momentos vividos por sua obra no quase meio século em que ela sobreviveu a seu criador (a discografia e a filmografia completas estão só no próximo capítulo).

O primeiro lançamento póstumo importante veio apenas quatro meses depois de sua morte. Em dezembro de 1974 – quando já podia haver feito isso muito tempo antes - a gravadora Copacabana aproveitou a publicidade grátis pelo seu falecimento e reuniu todas as gravações feitas em 1952 num LP batizado *Lupicínio Rodrigues – Gravações Originais*.

---

<sup>844</sup> SOUZA, Tárik de. **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 35

No ano seguinte, o Clube dos Compositores do Rio Grande do Sul cria a Semana Lupicínio Rodrigues, que se repetirá sempre no setembro de seu aniversário, entrará no calendário oficial gaúcho em 1979 e terá 25 edições, até o ano 2000.

Neste mesmo 1975, para marcar um ano de seu falecimento, dia 27 de agosto o radialista Osmar Meletti reúne uma turma de amigos de Lupi – como Johnson e Alcides Gonçalves - num programa especial na rádio Guaíba, onde cada um canta uma música inédita do compositor. O disco de estreia do grupo gaúcho *Almôndegas* faz muito sucesso em seu estado por sua mistura de regional e pop acústico. Um dos destaques é *Amargo* (Lupicínio / Piratini), que entrará para sempre no repertório regionalista gaúcho a partir dessa gravação.

Em 1976 a TV Globo apresenta *Lupicínio Especial*. Será o primeiro de três programas sobre ele, o que é atestando de permanência e tanto – afinal se trata da principal emissora de TV de seu país, que só quer saber do que pode dar certo. O segundo programa viria seis anos depois: uma edição especial do musical *Som Brasil* – apresentado por Rolando Boldrin, e com duas horas de duração - toda dedicada à sua obra. Por fim, em 2010, é o tema de um episódio de uma nova série de musicais também chamada *Som Brasil*, só que com formato diferente: uma série de intérpretes dedicando-se à obra de um compositor. No seu, Thedy Corrêa da banda Nenhum de Nós, Milton Guedes e Paulinho Moska recriam suas canções em arranjos pop, rock e pop-rock; Alexandre Pires em formato de samba chique; e Eduarda Fadini em samba-canção.

Voltando à cronologia, em 1977 Rubens Santos organiza pela primeira vez um show coletivo em memória do amigo: *Assim Foi Lupicínio*, no Teatro Presidente, em Porto Alegre. Sucesso. Repetirá a ideia em maior escala quase 20 anos depois, em 1996, quando será o cabeça do show *Lupicínio às Pampas*, dirigido por Zuza Homem de Mello no Sesc Pompéia<sup>845</sup>, São Paulo. Neste show, ele e Zuza conversavam sobre Lupi enquanto atrações musicais se alternavam a cada um dos quatro dias da temporada. Entre 29 de fevereiro e três de março passariam pelo palco Vitor Hugo<sup>846</sup>, Luiz Melodia, Paulo Moura em dupla com Renato Borghetti, Adriana Calcanhoto e, é claro, Rubens. Já sem Zuza, mas com Rubens e variadas atrações, o espetáculo foi apresentado, no mesmo ano, em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Buenos Aires.

---

<sup>845</sup> No ano anterior, o mesmo Zuza e o mesmo Sesc haviam montado o show *Felicidade*, também sobre a obra de Lupi, com Paulinho da Viola, Joanna, a dupla Paulo Moura – Borghettinho e outros.

<sup>846</sup> Cantor gaúcho ligado ao mundo da música regionalista.

Em 1978 a Som Livre lança uma coletânea chamada *Homenagem a Lupicínio Rodrigues*<sup>847</sup>, com vários de seus sucessos em algumas de suas melhores versões (*Nervos de Aço* com Paulinho da Viola, *Felicidade* com Caetano, *Nunca* com Isaurinha Garcia etc).

Em 1980 a novela *Olhai os Lírios do Campo*, da TV Globo (baseada na obra do também gaúcho Erico Verissimo), inclui três de suas canções na trilha: *Felicidade* na versão de Caetano, *Nunca*, com Zizi Possi, e *Esses Moços*, cantada pelo então popularíssimo Fábio Jr. Sabe lá o que significa ter três músicas entre as 12 de um LP de novela da Globo em 1980?

Talvez aproveitando a popularidade de *Olhai os Lírios do Campo*, Demosthenes Gonzalez se anima a escrever uma biografia de Lupi que seria lançada em 1986. Também consegue um empresário no Rio de Janeiro, contrata o casal cantante Jorge Goulart e Nora Ney, e monta um espetáculo de sucesso, encenado por três meses no Teatro Tereza Rachel: *Roteiro de Um Boêmio*. No repertório, só canções do amigo e a participação especial de seu filho Lupinho.

Em 1981 a Riocell – Celulose do Sul dá de brinde de fim de ano um luxuoso LP duplo com 23 de sucessos de Lupi em várias de suas mais populares versões - mais algumas de suas gravações como intérprete e a então inédita *Tem Navio no Porto*, gravada por Lupinho especialmente para o projeto.

No ano seguinte, o publicitário Jesus Iglesias produz um tributo no Auditório da Assembléia Legislativa do RS, chamado *Lupicínio, Sobrenome Paixão*. Sucesso de público e crítica, escolhido o show do ano pelo jornal Zero Hora. O elenco misturava o carioca Jamelão com os gaúchos Johnson e Lourdes Rodrigues, Demosthenes Gonzalez e Paulo Sant'ana, o pianista Geraldo Flach e Lúcio do Cavaquinho. No mesmo 1983, o cineasta David Quintans lança o curta *Lupi - Profissão Boêmio*.

Em 1984, 70 anos de vida e 10 de morte, sai o voluminho sobre Lupi na série de livros *Esses Gaúchos*, da Editora Tchê. A pesquisa e o texto são do jornalista Mário Goulart. Toda a série tem ampla repercussão, em parte pelo apoio na divulgação dado pela afiliada gaúcha da Globo, a RBS TV.

Mesma RBS TV que produz *Apasionadamente, Lupi* - programa com direção de Gilberto Perin que vai ao ar em 23 de setembro de 1984. Superprodução envolvendo quase 280 profissionais, tem depoimentos de, entre outros, Alcides, Hamilton Chaves e Abraham

---

<sup>847</sup> LP 403-6169.

Lerrer. E um escrete de intérpretes que vai de Teixeira de Mattos ao pianista Geraldo Flach recriando o Hino do Grêmio numa fantasia instrumental tocada num piano de cauda no centro do gramado do Estádio Olímpico.<sup>848</sup> Completam o timaço Zilah Machado, Lourdes Rodrigues, Rubens Santos, Johnson, Alcides, Lupinho e alguns nomes da nova geração daquele momento na cidade.

Figura 78 - Matéria no jornal *Zero Hora* sobre o especial *Apasionadamente, Lupi*.

REVISTA DA TVÉ **HORA** Domingo, 23/09/84

## PROGRAMAÇÃO

ESPECIAL NO CANAL 12

### Apasionadamente, Lupi...

Um especial sobre Lupicínio Rodrigues, neste domingo, Canal 12

“Esses moços/pobres moços/ah, se sobressaem o que eu sei/Não amavam/não passavam/segundo que eu já passei”. Esses versos voltam a soar com toda força e ênfase no especial que a RBS-TV, Canal 12 apresenta neste domingo, às 23h00min, logo depois de Dallas e do Jornal de Domingo, em homenagem ao compositor Lupicínio Rodrigues. Intitulado *Apasionadamente, Lupi*, o programa faz um balanço musical dos dez anos sem o compositor, num especial que relembra muitos de seus principais sucessos, como *Nervos de Aço*, *Vingança*, *Volta*, *Cadeira Vazia* ou *Maria Rosa*. Ao contrário de outros programas telebegráficos, o especial produzido pelo Núcleo de Especial da RBS-TV é basicamente interpretado por cantores gaúchos, embora no programa também tenha uma música focalizada, e um momento raro a presença de Telexbrinha, que canta de Lupi, Judaria.

Os musicais foram gravados em bares de Porto Alegre e na Travessa dos Venezianos e têm suas músicas mescladas com depoimentos de Lupinho, Paulo Sant’Anna, Alcides Gonçalves, Paulo Sérgio, João Carlos, Nina Rodrigues Guimarães (irmã), Clara (filha), Ana Helena (neta), o jornalista Jureci Figueiredo e os jornalistas Jureci Figueiredo e os amigos Hamilton Chaves e Abrão Lerrer. Entre cantores, músicos, letrados e figurantes foram enviadas 270 pessoas para a realização deste programa, cuja premisa é mostrar a música de Lupi sem sofisticadas visualizações, muita simplicidade.

Rubens Santos, no especial em homenagem a Lupi

Gilberto Perin na direção do musical da RBS TV

**Oficial do Grêmio (Geraldo Flach), Esses Moços, Pobres Moços (Johnson), Judaria (Teixeira de Mattos), Maria Rosa (Alcides Gonçalves), Volta (Mário Barbara), Nunca (Lúcia Helena) e Nervos de Aço (um momento especial dos arquivos da emissora, com o próprio Lupi cantando um dos seus principais sucessos). Apasionadamente, Lupi teve produção de Edilson Silva.**

RBS TV □ CANAL 12	
07:30 - Campo da Lavoura	01:00 - O Heraldo
08:30 - Clube Rural	11:30 - Guerra dos Bicos
09:00 - Sem-Sinal	12:00 - O Trambique
10:30 - Galpão Criança	20:00 - Parafusos e o Bêta da vida
12:30 - Partida de Futebol	22:30 - O Gato do Fantasma
12:55 - City City	23:15 - Festival Compote/Cris/Nel
14:00 - Vídeo Show	23:30 - Chliss/O Jaque
15:00 - Duração Quê	23:30 - Jornal de Domingo
16:30 - Perigo no Fundo do Mar	23:40 - Apasionadamente Lupi
17:00 - Ardeuses	00:30 - Domingo Melhor/Glória

TV BANDEIRANTES □ CANAL 10	
07:30 - Jornal da Terra	Sophia Loren, A Vida de uma Estrela
08:30 - Missa Dominical	22:30 - Gênesis da Escócia
09:30 - Povo de Chão	23:15 - Crônicas Autorais
11:00 - Show de Esperto	01:30 - TV Informática
20:00 - Super Protetores	

TV EDUCATIVA □ CANAL 7	
07:00 - O Meu Bêta Desperta	17:00 - Chão de Britânicos Jayme
07:30 - Agenda	17:30 - Agenda
11:00 - Onda 51	18:00 - Galpão Nativo
	19:00 - Vozes Músicas
	20:00 - Jornal de Domingo
	Edição Nacional
	21:00 - Administrador Murilo Nogueira
	A Morte de Lúcia
	22:00 - Agenda
	23:00 - O Anjo do Mal
	23:30 - Corpo de Bala
	Grupo Gerardo
	23:30 - Agenda
	23:30 - Esportivismo com Jossé
	00:30 - Músicas

TVS □ CANAL 5

Fonte: Acervo Gilberto Perin.

O mesmo Perin, com outro elenco e novamente para a RBS TV, dirigiria em 2004 *Esses Moços*, que seria reapresentado em versão resumida dez anos depois com o título *Esses Moços – 100 Anos de Lupi*<sup>849</sup>. Desta vez o time ainda é ainda mais eclético. De fina flor da MPB da cidade temos Vitor Ramil – numa arrepiante versão milonga de *Esses Moços*, com

<sup>848</sup> <https://www.facebook.com/watch/?v=745934602518474>. Acesso em 01/03/2022

<sup>849</sup> Aqui a versão de 2014: [http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/curtasgauchos/videos/t/edicoes/v/reveja-esses-mocos-100-anos-de-lupi/3057193/?mais\\_vistos=1](http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/curtasgauchos/videos/t/edicoes/v/reveja-esses-mocos-100-anos-de-lupi/3057193/?mais_vistos=1). Acesso em 01/03/2022

violão, guitarra, harmônio e veena hindus -, Nei Lisboa, Nelson Coelho de Castro, Bebeto Alves, Loma Monica Tomasi e Lúcia Helena. Do pop, Tonho Crocco da banda Ultramen, Pedro Veríssimo da Tom Bloch, Thedy Corrêa do Nenhum de Nós e Serginho Moah dos Papas da Língua. Completam o time as duas damas de honra do programa anterior, Lourdes Rodrigues e Zilah Machado. Mais – novamente – Lupinho. E, na falta de Teixeira, Teixeira Filho.

Em 1986 o Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre - construído bem na área onde exista a Ilhota, passa a se chamar Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues. E Demosthenes finalmente consegue lançar, pela editora Sulina, sua tão divertida quanto pouco rigorosa biografia *Roteiro de um Boêmio*. No Rio, é a editora Bertrand Brasil que publica *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: feminino, o masculino e suas relações*, de Maria Izilda de Matos e Fernando Faria. O exato oposto do livro de Demosthenes.

Em 1988, a Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre monta o espetáculo *Coompor Canta Lupi*, que gera um especial de TV, percorre várias cidades gaúchas e é lançado num LP independente<sup>850</sup> no ano seguinte - tudo patrocinado pelo governo do estado através da CRT (Companhia Rio-Grandense de Telecomunicações). É um show grandioso, com roteiro e direção de Claudio Levitan, direção musical de Cesar Dorfmann e o ator Oscar Simch como mestre de cerimônias/dono do bar onde se passava o espetáculo. Nele, vários dos integrantes da cooperativa – como Bebeto Alves e Nelson Coelho de Castro -, sentados em mesas e bebendo, revezavam-se ao microfone, acompanhados pelo Quinteto Sotaque. Sucesso. Devido em parte à concepção musical de Fernando Corona que trazia uma sonoridade anos 1980 para as canções, em parte pela simpatia da encenação. Entre seus melhores momentos: a divertida versão coletiva de *Tem Navio no Porto*, uma lentíssima *Felicidade* só com Gelson Oliveira e Fernando Corona, e Nelson, o mais sambista da turma, cantando quase sozinho *Esses Moços*.

Em 1992, um novo curta, *Amigo Lupi*, dirigido por Beto Rodrigues (mais detalhes na filmografia).

Em 1993 a escola de samba Imperadores do Samba, de Porto Alegre, vence o Carnaval com o tema *Lupi, Podes Entrar: a Casa é Tua*.

---

<sup>850</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9O4UvvumyCU>. Acesso em 01/03/2022.

Em 1994, o Governo do Estado do RS institui o *Ano Cultural Lupicínio Rodrigues - Ano Lupi*, em comemoração aos seus 80 anos de nascimento. No mesmo mote, a editora carioca Leviatã publica o livro de Rosa Maria Dias *As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo* (e é curiosa a quantidade de livros e trabalhos acadêmicos escritos sobre Lupi por mulheres).

No ano seguinte, a L&PM lança *Foi Assim*, a tão citada aqui coletânea de suas crônicas escritas para a Última Hora.

Dois anos depois, em 1996, é a vez da gravadora curitibana Revivendo, de Leon Barg, editar uma antológica série com quatro CDs reunindo as primeiras gravações de 88 de suas músicas, no que quase certamente é o melhor resumo de sua obra feito até hoje.

Em 1999, um grande lançamento: o CD com as gravações até então inéditas feitas no estúdio da ArtecSom, em Porto Alegre, entre 1973 e 1974. Lupinho conseguiu que ele fosse bancado e distribuído como brinde pelo Banco Renner. O título é *Lupicínio Rodrigues canta Lupicínio Rodrigues*. É raro, mas vale a procura.

No mesmo ano, a RBS TV promove uma eleição direta entre seu público para escolher os *20 Gaúchos do Século 20*, sobre os quais seriam feitos programetes especiais. Foram enviados um milhão e oitocentos mil votos em cédulas de papel vindas de todo o Estado. Três músicos entraram na lista: Teixeira, Elis e Lupicínio. O especial de Lupi chamou-se *E Assim Nós Vamos Vivendo de Amor*, foi dirigido por Maria Henriqueta Satt e posto no ar dia 11 de dezembro.

Em 2000, *Felicidade* é a segunda canção mais votada por um júri de 31 músicos e jornalistas convocados pelo jornal Zero Hora para escolher *A Música do Rio Grande*. Só perdeu para *Prenda Minha*.

No mesmo ano, em Porto Alegre, Lupinho abre um bar temático em homenagem ao pai, batizado *Se Acaso Você Chegasse*<sup>851</sup>.

Em 2004, a TV Cultura SP leva ao ar, na série *Sinfonia Fina*, o programa *Lupicínio e Rossini*.

E aí Arrigo Barnabé.

Mais uma vez – como antes acontecera com João Gilberto e Caetano - um nome da vanguarda, que ninguém associaria a Lupicínio, recria o compositor:

---

<sup>851</sup> Que fechou as portas em 2013.

Passei a me interessar muito quando (...) em 1974, na casa da Eliete Negreiros, (...) ouvi os dois LPs que o Jamelão gravou com a orquestra Tabajara<sup>852</sup>. Eu ficava cantando junto e fazendo uma interpretação arriguiana em cima do que o Jamelão cantava, com aqueles meus exageros que viraram marca depois quando gravei Clara Crocodilo em 1980. (...) Quando o Itamar [Assunção] gravou Ataulfo [Alves], eu pensei: se eu fosse fazer alguma coisa assim, de escolher um autor, seria Lupicínio.

(...)

Em 1998 fui convidado (...) para participar de um show em Porto Alegre, onde teria que interpretar quatro canções do Lupicínio. (...) Depois, (...) uma homenagem ao Lupicínio, em 2001 ou 2002, no SESC Vila Mariana, com outros cantores – entre os quais, o Jamelão.

(...)

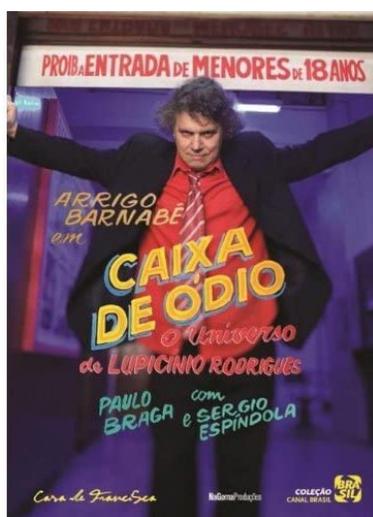
Em 2009 eu resolvi montar o show. Procurei então o Rubens [Amatto], da Casa de Francisca, e disse que queria fazer lá. Ele falou:

– Animal!!!

Foi assim...<sup>853</sup>

O show estreado nos então 40 lugares da antiga Casa de Francisca, em São Paulo, foi batizado *Caixa de Ódio*. Encenado com grande teatralidade, num registro de vai da ironia à entrega, desde então teve centenas de apresentações e resultou num especial de TV feito em parceria com o Canal Brasil que saiu também em DVD.

Figura 79 - Capa do DVD *Caixa de Ódio*



Fonte: Acervo do autor.

<sup>852</sup> Na verdade, nessa data havia apenas um LP inteiro de Lupi por Jamelão lançado, além de outras canções avulsas espalhadas por outros discos de Jamelão com a Tabajara.

<sup>853</sup> Depoimento via WhatsApp em 27/05/2018.

Em 2010, Lupi é um dos nomes da coleção de CDs com fascículos *Raízes da Música Popular Brasileira*, lançada pela Publifolha, da Folha de São Paulo, e vendida pelo correio ou em bancas de jornal. A seleção de repertório e o texto são deste humilde servidor que aqui escreve estas linhas.

Em 2014 marcaram-se 100 anos de nascimento e 40 de morte de Lupi. Foi a vez da prefeitura de Porto Alegre declarar o *Ano Lupicínio Rodrigues*. O grande acontecimento relativo ao fato é o lançamento, pela Editora da Cidade, do *Almanaque do Lupi*, do jornalista e pesquisador Marcello Campos. Que, em formato de almanaque, é a maior fonte de pesquisa existente sobre Lupicínio.

Na parte musical a grande homenagem foi feita ao ar livre, no palco montado ao lado da Usina do Gasômetro para o tradicional baile de aniversário da cidade, dia 25 de março. Foi apresentado então um grande show baseado no repertório do show *Coompor Canta Lupi*, com arranjos de Pedrinho Figueiredo e 17 intérpretes convidados.

Ainda no clima do centenário, um grande grupo de artistas gaúchos das mais diversas áreas botou de pé *Lupi, O Musical – Uma Vida em Estado de Paixão*, com um grande elenco de atores/cantores capitaneados por Juliano Barreto – que também era um dos que interpretava Lupi. Estreado no Theatro São Pedro, o musical teve plateias sempre lotadas, mas poucas apresentações. Parou por falta de patrocínio.

No mesmo 2014, a UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - comemorava seus 80 anos. E elencou seu ex-bedel como um dos sete compositores gaúchos escolhidos para serem homenageados no projeto Unimúsica daquele ano. Para cada autor, um(a) intérprete. Na noite de quatro de dezembro o Teatro da Reitoria estava lotado para ver Adriana Calcanhotto cantando Lupicínio.

E aí aconteceu que, em função desse centenário, entre 2014 e 2015 três das mais importantes cantoras brasileiras – e de diferentes estilos e gerações - dedicaram a Lupi shows e ou discos/DVDs inteiros.

Selecionada no edital da Natura Musical, Gal Costa girou o Brasil em 2015 com o show *Ela Disse-Me Assim* - que não foi gravado.

Adriana transformou o espetáculo do Unimúsica no CD e DVD ao vivo chamados *Loucura*.

E, no mesmo dezembro de 2014, também em Porto Alegre, Elza Soares - prestes a lançar seu aclamadíssimo *A Mulher do Fim do Mundo* - gravou ao vivo no Theatro São Pedro o show *Elza Canta e Chora Lupi*. Onde não só cantava como *contava* muita coisa de seu amigo. Com arranjos na medida entre o tradicional e o pop, o trabalho foi lançado em CD e DVD em 2016. Nele, sua primeira fala é:

Boa noite, gente. (...) Vocês não imaginam a emoção que eu estou sentindo aqui de poder falar de uma pessoa que eu tanto amo. Não “amei”. Eu continuo amando. Que através do Lupicínio eu cheguei aonde cheguei, eu consegui descer de um barraco de uma favela e ter uma casa digna pra morar, criar os meus filhos... com Se Acaso Você Chegasse.

E eu cheguei.

Aqui eu fiz o meu primeiro show de verdade, aqui em porto alegre, trazida por ele.

Em 2015, infelizmente com pouco repercussão, é lançado o longa *Nervos de Aço*, de Maurice Capovilla e estrelado por Arrigo Barnabé (mais sobre na filmografia).

Por fim, em 2021, em plena pandemia de corona vírus, o jovem e elogiado cantor pernambucano Ayrton Montarroyos tem dedicado ao repertório de Lupicínio algumas bem comentadas *lives* lançadas posteriormente nas plataformas digitais pela gravadora Biscoito Fino.

## 17 CONCLUSÃO. OU: A VERGONHA É A HERANÇA MAIOR QUE MEU PAI ME DEIXOU

Décadas envolvido com o mistério da obra-vida de Lupicínio e consigo chegar a conclusão quase nenhuma. Um pouco por incapacidade, outro tanto pela maestria com que nosso personagem - como tantas vezes vimos aqui - investiu pesado na auto-mistificação. Na “mágica” do “tudo isso aconteceu comigo” ou, pelo menos, com amigos próximos. E operando sempre na corda bamba entre a entrega e a ironia.

Em 2022 a gente ouve uma canção cantada por alguns dos seus grandes intérpretes e se comove e/ou se choca e/ou se escandaliza. Só que daí a gente ouve a mesma canção cantada por ele e fica aquela pulga coçando a orelha da desconfiança. Ele está ou não sendo irônico? Ele está ou não, em alguma medida, rindo da nossa cara? Elza Soares apostou nisso quando gravou pela primeira vez *Vingança*. Arrigo Barnabé ligou a mesma chave em tantas outras.

Aquele eu lírico das canções de Lupi é mesmo ele? Ou uma persona como tantas as criadas por gente posterior a ele - Aldir Blanc ou Chico Buarque, para ficar em dois exemplos de “machismo”, “misoginia”, “falsa moral” etc dos narradores de canções que, hoje, estão prestes a necessitar da advertência: “o autor não se responsabiliza pelas opiniões emitidas por seus personagens”.

Tentei descobrir dos poucos sobreviventes que com Lupi conviveram alguma forma de comprovar minha desconfiança de que ele era mais sagaz e inteligente do que todo seu entorno boêmio. E que, muitas vezes, o pessoal estava indo e ele já estava voltando. E rindo.

Não descobri.

O que resta então é a obra em si. O conteúdo, falado há pouco.

E a forma.

A espantosa forma, tantas vezes desforme, tantas vezes surpreendente, tão raras vezes óbvia. Sempre servindo com absoluta maestria às regras da prosódia, da fala, do depoimento, da narração.

Lupicínio como possivelmente *il miglior fabbro* do samba-canção, em qualquer tempo. O sujeito que arma, sem sair das fronteiras do gênero, soluções melódicas mais insólitas e inesperadas do que quaisquer de seus maiores contemporâneos: Noel Rosa, Ary Barroso,

Custódio Mesquita, Geraldo Pereira, Wilson Baptista, até mesmo do quase sempre inimitável (mas não no samba-canção) Dorival Caymmi. E, como aqui foi extensamente falado e repetido, usando só a maestria de seu ouvido interno, sem precisar de instrumento nenhum, como os grandes melodistas da música erudita que compõem e/ou compuseram direto da cabeça pro papel.

No mais, termino esse texto acho que sem passar vergonha, porque resistindo à tentação - maior do que minha capacidade - de tentar uma sociologia das mulheres e homens desse mundo aqui narrado. Mundo de trabalhadoras e trabalhadores que tinham a mitologia da noite como seu espaço de gozo noturno, mas que também faziam suas três refeições e pegavam no batente. Não eram malandros, mas tampouco enquadráveis no estereótipo católico confortável de classe média.

A quem se aventurar a essa análise, minha dica que vai de graça é pensar como esse mesmo pedaço da população aparece, por exemplo, na literatura. Se o recorte for porto-alegrense, na literatura do primeiro Erico Verissimo ou de Telmo Vergara. Desconsiderando a cidade, em parte da ficção de Nelson Rodrigues.

Lupicínio e sua turma teriam, por exemplo, uma visão de casamento menos burguesa, menos católica que a destes três?

E focando em Lupicínio x Nelson Rodrigues? Aí o paralelo é óbvio.

Não se sabe se a recíproca era verdadeira, mas quem vocês imaginam que era o compositor preferido de Nelson?

Lupi, evidentemente.<sup>854</sup>

Metade desses palpites são meus, mas outra metade - a melhor - são do meu velho amigo e guru Luís Augusto Fischer. Ok, era sua obrigação de orientador da tese de doutorado que deu origem a este texto, mas ele ainda acrescentou outras às já tantas dúvidas:

*Meu Mundo Caiu*<sup>855</sup> – na versão sofisticada – ou *Vingança* – na versão povo? Ambas têm esse climão anos 1940 e 50 – Era do Rádio, antes da pílula e da televisão. Tem ali todo um ambiente de culpa católica, num momento de hegemonia total da Igreja - que manda na vida intelectual do Brasil, especialmente do Rio e de Porto Alegre (em São Paulo ela já estava um pouco

---

<sup>854</sup> Coluna “Um Nome, Vinte Perguntas” do *Diário da Noite*, ano 1954, edição 5743, página 13:

“- E o melhor compositor?

– Lupicínio Rodrigues.”

<sup>855</sup> Canção de Maysa

longe disso, uma virtude do modernismo). E tem o não-prestígio das formas tanto da canção dor-de-cotovelo quanto dos contos d'*A Vida Como Ela É* – tudo visto como coisa banal, quando não demoníaca.

Nesse mundo, *A Vida Como Ela É*, Lupicínio Rodrigues e o samba-canção abolerado em geral, cheios de traição, tem tudíssimo a ver.<sup>856</sup>

Por fim, excertos de Nelson que poderiam, com escassas modificações, ser excertos de crônicas, canções ou canções-crônicas de Lupi:

- Você não acha um desaforo que ela queira, imagine, que eu deixe minha mulher?

- Evidente!

No primeiro encontro, Romualdo rompeu fogo:

- Das duas, uma: ou você muda de cara, faz uma cara alegre ou então, minha filha, vamos acabar com esse negócio. Já não estou gostando nada, nada!<sup>857</sup>

Eliminara de seus hábitos e modos a gargalhada. Por força da convivência, o próprio Nilson, que era exuberante por natureza, um pouco desleixado, continha-se. Em casa, era incapaz de rir mais alto; de usar gíria. Por vezes, tinha a impressão de que, no seu lar, estava amordaçado.<sup>858</sup>

O marido foi enterrado de manhã e, de tarde, ela estava no portão, chupando chicabon. Isso é dor que se apresenta?<sup>859</sup>

Voltemos a Fischer:

Parece que todos vivem para se apaixonar ou ser traídos etc.

Parece que o mundo gira em torno disso, dessa ênfase que os aproxima muito.

Tipo: não tinha outro assunto pra falar?

Não tem ascensão e queda social?

Não tem fome?

Não tem problema para pagar os carnês?<sup>860</sup>

A gente pode ficar teorizando horas por aqui.

<sup>856</sup> Depoimento via WhatsApp, em 07/12/20

<sup>857</sup> RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 13.

<sup>858</sup> Idem, *Ibidem*, p. 192.

<sup>859</sup> Id, *Ib*, p. 560.

<sup>860</sup> Depoimento via WhatsApp, em 07/12/20

Minha aposta é de que, a essas e tantas outras perguntas, Lupi responderia tergiversando, como tantas vezes fez: “eu não sou músico, não sou compositor, não sou cantor, não sou nada. Eu sou boêmio.”<sup>861</sup>

---

<sup>861</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio - vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986, p. 73.

## Anexo 1: DISCOGRAFIAS, FILMOGRAFIA

Começamos pela enxuta e interessantíssima discografia do Lupicínio intérprete. Os comentários sobre cada um desses lançamentos você já leu (se está começando por aqui... saiba que vai ter de ler o livro para maiores detalhes). Mas sempre facilita ter uma lista simples e direta.

Uma observação: daqui em diante, sempre que uma música for só de Lupi, não há créditos para o compositor. E aí, quando há parceiros, estes estão indicados.

### 1. Roteiro de um Boêmio.

Star 352, 353, 354 e 355 – álbum com quatro discos em 78rpm. Maio de 1952.

Lupicínio acompanhado do Trio Simonetti (em *Felicidade é Trio Simonetti e ritmo*)

Star 352 – *Vingança / Eu Não Sou de Reclamar*

Star 353 - *Eu e o Meu Coração / Sombras*

Star 354 – *Nunca / Felicidade* – Participação Especial: As Três Marias

Star 355 - *As Aparências Enganam / Eu é Que Não Presto* (Lupicínio Rodrigues / Felisberto Martins)

Obs. Disponível no YouTube sob o título “Lupicínio Rodrigues – Roteiro de um boêmio (1952) – 78 rpm”.<sup>862</sup>

### 2. Tola / O Morro Está de Luto.

Copacabana 5032. 78rpm. Janeiro de 1953.

Lupicínio acompanhado de Sant’Ana e Seu Conjunto (e coro)

Obs. Disponível no site Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles<sup>863</sup>.

### 3. Pregador de Bolinha (Adalberon Barreto / Hamilton Chaves / Lupicínio Rodrigues) / Já Sofri Demais (Nelson Lucena / Dinho).

Copacabana 5033. 78rpm. Janeiro de 1953.

Lupicínio acompanhado de Sant’Ana e Seu Conjunto (e coro)

<sup>862</sup> <https://youtu.be/d4zSX9PKs6o>. Acesso em 01/03/2022.

<sup>863</sup> <https://discografiabrasileira.com.br/disco/121946/copacabana-5032>. Acesso em 01/03/2022.

Obs. Disponível no site Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles<sup>864</sup>

4. *Roteiro de um Boêmio.*

Copacabana CLP 3014. LP 10". 1955.

Lupicínio acompanhado de Simonetti e Sua Orquestra.

Lado A: *Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio Rodrigues/ Felisberto Martins), *Aves Daninhas, Os Beijos Dela, Jardim da Saudade.*

Lado B: *Namorados, Inah, Nossa Senhora das Graças, Amor é Só Um.*

5. *Lupicínio Rodrigues e a "Bossa Velha".*

Copacabana 4588. Extended Play (EP ou compacto triplo) em 45 rpm. 1960.

Lado A: *Pergunta a Meus Tamancos* (Lupicínio Rodrigues / Alcides Gonçalves), *Eu Sei, Não Sou Louco* (Lupicínio Rodrigues / Evaldo Rui).

Lado B: *Esta Eu Conheço* (Lupicínio Rodrigues / Rubens Santos), *Pregador de Bolinha* (Adalberon Barreto / Hamilton Chaves / Lupicínio Rodrigues), *Prova de Amor.*

Obs. Disponível no YouTube sob o título "Lupicínio e a Bossa Velha (1960)"<sup>865</sup>

6. *Carnaval Sbacem 1972: Rio Grande do Sul*

Sbacem, álbum não localizado. LP. 1972.

Álbum coletivo, com uma faixa interpretada por Lupicínio: *Ai, Seu Doutor*

7. *Fita de rolo com a gravação do programa de Flávio Alcaraz Gomes na Rádio Guaíba.*

Gravação do acervo de Marcello Campos. 11 de Novembro de 1972.

São sete faixas de variados autores: *Alto da Bronze, Cidade Baixa, Porto Alegre, Porto dos Casais, Praça XV, Velho Amigo.* Só uma tem Lupicínio: nela, ele canta sua marcha-rancho *Minha Cidade.*

8. *Judiaría (Lupicínio Rodrigues / Leduvy de Pina) / Esses Moços.*

<sup>864</sup> <https://discografiabrasileira.com.br/disco/121953/copacabana-5033>. Acesso em 01/03/2022.

<sup>865</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7EmfkidFTYI> . Acesso em 01/03/2022.

Continental, CS-50.434. Compacto simples. 1972

9. *Dor de Cotovelo*

Rosicler R-7164 2-12-407. LP. 1973

Lado A: *Se é Verdade, Pra São João Decidir* (Lupicínio Rodrigues / Francisco Alves), *Loucura, Carlucia, Castigo* (Lupicínio Rodrigues / Alcides Gonçalves) e *Meu Barraco* (Lupicínio Rodrigues / Leduvy de Pina)

Lado B: *Judiaria* (Lupicínio Rodrigues / Leduvy de Pina), *Homenagem, Caixa de Ódio, Rosário de Esperança, Fuga e Dona do Bar*

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais sob o título “Enciclopédia Musical Brasileira – Lupicínio Rodrigues”.<sup>866</sup>

10. *Lupicínio Rodrigues - Gravações Originais*

Copacabana SOLP 40530. LP. 1974

Coletânea reunindo as gravações dos dois *Roteiro de Um Bohêmio*. 1974

Obs. Disponível no YouTube sob o título “Lupicínio Rodrigues – Gravações Originais (1974) [FULL LP]”<sup>867</sup>

11. *Lupicínio Rodrigues canta Lupicínio Rodrigues*

Renner LR 0001. CD. 1999.

Gravações até então inéditas, feitas no estúdio da ArtecSom em 1973 e 1974.

Repertório: *Nunca, Fuga, Carlucia, Se é Verdade, Rosário de Esperança, Meu Barraco* (Lupicínio Rodrigues/ Leduvy de Pina), *Judiaria* (Lupicínio Rodrigues / Leduvy de Pina), *Filhos da Candinha, Triste Regresso, Volta, Dona do Bar, As Aparências Enganam*

12. *A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes: Lupicínio Rodrigues*

Selo Sesc JCB-0709-009. CD. 2000.

Gravações do programa *MPB Especial* exibido pela TV Cultura de São Paulo dia 08

<sup>866</sup> <https://youtu.be/GMMgsdcAJBE> Acesso em 01/03/2022.

<sup>867</sup> <https://youtu.be/3DRmo-aNwLM> Acesso em 01/03/2022.

de Agosto de 1973.

Repertório: *Vingança, Nervos de Aço, Maria Rosa* (Lupicínio Rodrigues/ Alcides Gonçalves), *Brasa* (Lupicínio Rodrigues/ Felisberto Martins), *Cadeira Vazia* (Lupicínio Rodrigues/ Alcides Gonçalves), *Castigo* (Lupicínio Rodrigues/ Alcides Gonçalves), *Dona Divergência* (Lupicínio Rodrigues/ Felisberto Martins), *Ela Disse-me Assim, Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio Rodrigues/ Felisberto Martins), *Esses Moços, Nunca, Quem Há de Dizer* (Lupicínio Rodrigues/ Alcides Gonçalves), *Ponta de Lança, Rosário de Esperança*.

\* \* \*

Seria exaustivo – e talvez impossível - elencar todas as gravações alheias da obra de Lupicínio. As principais feitas durante a sua vida estão destacadas ao longo desta biografia. Mas, ao menos como atestado de permanência, vale enumerar o tanto de álbuns que foram *totalmente* dedicados ao seu cancionero. Antes e depois de sua morte.

Dá uma boa e tremendamente eclética lista de intérpretes.

1. *Francisco Egydio Vive<sup>868</sup> os Sucessos de Lupicínio Rodrigues*

Francisco Egydio.

Odeon MOFB 3263. LP. 1962

Obs. Disponível nas plataformas digitais.

2. *Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues*

Jamelão.

Odeon SLP 10.075. LP. 1972

3. *Recantando Mágoas – Lupi, a Dor e Eu*

Jamelão

Continental 1.07.405.358. LP. 1987

Obs. 17 das faixas dos dois LPs acima foram relançadas no CD *Mestres da MPB – Jamelão Vol.2*, disponível nas plataformas digitais.

---

<sup>868</sup> Sim: “vive”. Não é uma maravilha?

4. *As Aparências Enganam - Lupicínio na Voz de Rubens Santos*

Rubens Santos

CSB 7.99.404.28. LP. 1980

O disco tem três inéditas: *Samba do Feijão*, *Maria da Noite* e *A Prova do Crime*.

5. *Esses Moços - Dez Anos Depois (Lupicínio na voz de Rubens Santos Vol. 2*

Rubens Santos.

Discoteca Produções 992 124-1. LP. 1984

6. *Mistério*

Rubens Santos.

Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Administração Popular, 107.440. LP e CD.

1993

(É o único disco não só com canções de Lupi que inclui nesta lista. Porque é de Rubens e porque tem três parcerias inéditas dos dois: um raríssimo bolero lupicínico, *Beijo Fatal*, e os sambões *Não Faça Promessa* e *40 Anos*.)

7. *Coompor canta Lupi*

Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre

COOMPOR API4416. LP. 1989

Obs. Disponível no YouTube sob o título “Coompor Canta Lupi”<sup>869</sup>.

8. *Lupiciniana*

Zilah Machado.

Discoteca, LP 45127 K7 4127. LP e K7. 1989

9. *Com Lupi por Ai*

Berê.

RGE 303.6266. LP. 1992

---

<sup>869</sup> <https://youtu.be/9O4UvvumyCU>. Acesso em 01/03/2022.

Obs. Disponível no YouTube sob o título “Berê - Com Lupi por aí”<sup>870</sup>

10. Joanna canta Lupicínio

Joanna.

BMG 743.212.3774-2. LP e CD. 1994

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

11. Lupinstrumental

Jerzy Milewski.

Sesc CD01 e CD02. CD. 1996

Como o nome diz, versões instrumentais a cargo do violinista e seu grupo, num disco bancado pelo Sesc-RS, com participações especiais de Sivuca e Sebastião Tapajós.

12. Som Ambiente Instrumental – Lupicínio Rodrigues

Som Ambiente Instrumental Soft Orchestra

CD 00346/9. CD. 1996

Lupi para elevadores.

13. Wilson Paim canta Lupi

Wilson Paim

USA Discos 459 409. CD. 1998

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

14. Noite Ilustrada canta Lupicínio Rodrigues

Noite Ilustrada.

Atração Fonográfica, ATR 21413. CD. 2003

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

15. Loopcínio

Theidy Corrêa.

---

<sup>870</sup> <https://youtu.be/Dc3Qj5nVlPc>. Acesso em 01/03/2022.

Orbeat Music, ORB 3334. CD. 2005

Feito em parceria com o tecladista, arranjador e programador Sacha Amback, usa do mesmo espírito de *Coompor Canta Lupi*, duas décadas depois: adapta a obra para a linguagem pop do momento em que foi lançado.

16. *Lupicínio Rodrigues por Eduardo Canto e Roberto Menescal*

Eduardo Canto e Roberto Menescal

Coleção Canal Brasil CBR097. CD e DVD. 2007

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

17. *Lupicínio Volta*

Eduarda Fadini

Lumiar Discos, LD74-03/07. CD. 2007

18. *Edith Veiga canta Lupicínio Rodrigues*

Edith Veiga

Discobertas, DB-161. CD. 2011

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

19. *Caixa de Ódio*

Arrigo Barnabé

Canal Brasil, CBR032. DVD. 2011

20. *Loucura*

Adriana Calcanhotto

Sony Music 88875087399. CD e DVD. 2015

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

21. *Elza Canta e Chora Lupi*

Elza Soares

Estação Elétrica / Barravento Artes/ Coqueiro Verde CV 20507. CD e DVD. 2016

Obs. Disponível em todas as plataformas digitais.

\* \* \*

Até agora a vida e/ou a obra de Lupicínio inspiraram só dois curtas-metragens e dois longas.

1. *Lupi - Profissão Boêmio*

(35mm, BP, 21 minutos, 1983, Documentário)

Dirigido por David Quintans, venceu o prêmio de Melhor Filme do Juri Técnico da Jornada de Cinema de São Luís do Maranhão.

2. *Amigo Lupi*

(16mm, 17 minutos, 1992, Documentário)

Dirigido por Beto Rodrigues, levou melhor montagem de curta de curta 16mm do Festival de Gramado de 1993. E é um impressionante acervo de imagens, depoimentos e música, reunindo grande parte da turma de Lupi. Estão nele, por exemplo, os últimos registros de Johnson, Rubens Santos, Demosthenes Gonzalez e Túlio Piva - Túlio morreu em 1993, Johnson em 1995, Demosthenes e Rubens, em 2000. E há também Lourdes Rodrigues, Zilah Machado, Jayme Lubianca e até Cláudio Levitan (que tinha dirigido há pouco o *Coompor Canta Lupi*).

Infelizmente, nenhum dos curtas é facilmente encontrável, nem na internet, nem fora dela.

3. *Nervos de Aço*

(35mm, 90 minutos, 2015, Ficção)

Dirigido por Maurice Capovilla e estrelado por Arrigo Barnabé e a cantora Ana Lonardi, a história passada em Porto Alegre gira em torno de um triângulo amoroso que está montando um musical sobre a obra de Lupi.

A ideia existia há anos, mas quando o Canal Brasil filmou o show *Caixa de Ódio*, de Arrigo, os produtores lhe contaram sobre o projeto de Capovilla, que também estavam acompanhando. Fizeram a ponte e Arrigo acabou exercitando mais uma vez seu lado ator. Seu personagem é o cabeça de uma banda que prepara um musical sobre Lupi e que vive na carne alguns dos seus dramas, com o contraponto feminista do papel de Ana Lonardi, cantora gaúcha que é a crooner do espetáculo, namorada do protagonista e um dos vértices do triângulo.

#### 4. ?

(DCP, 120 minutos, 2022, Documentário)

Por fim, enquanto se terminava este livro também eram concluídas as filmagens de um grande documentário sobre Lupicínio, dirigido por Alfredo Manevy e produzido pela Plural Filmes, ainda sem título.

## Anexo 2: OBRA

Estabelecer uma lista completa de composições de alguém como Lupicínio é virtualmente impossível.

Muita coisa não foi gravada, editada ou sequer teve sua letra anotada em algum papel que tenha resistido ao tempo.

Outro tanto morreu junto com a memória dos últimos velhos boêmios que com ele conviveram. E parte significativa desse acervo oral se foi com a morte de Rubens Santos e Johnson, seus arquivos ambulantes.

Rubens, em 1995, garantiu que haviam “umas 15” parcerias dele e Lupi que nunca tinham sido gravadas.<sup>871</sup> E Marcello Campos conta na biografia de Johnson que não poucas vezes Lupicínio recorria a ele para lembrar de alguma canção sua de que tinha esquecido (e outra boa história, confirmada por todos, é que Lupi usava o amigo como teste. Mostrava pra ele uma música nova. Se Johnson dissesse que não havia gostado, pimba!, era sucesso na certa).

Seu filho Lupinho garante ter umas “50 ou 60 letras” nunca vistas por ninguém além dele e do pai, e que pretende deixar assim. Afinal “se essas letras estavam lá guardadas, é porque ele não queria que fossem mostradas. O que a gente deixa na gaveta deve ficar na gaveta”.<sup>872</sup>

Considerando isso tudo, o número total conhecido, conforme quem conta, varia entre 248 e “mais de quinhentas”<sup>873</sup> composições. Incontestáveis são as duzentas que foram registradas na SBACEM. Entre elas, estão as 88 gravadas ainda nos tempos dos 78rpm que estão minuciosamente elencadas pelos pesquisadores Nirez e Jairo Severiano.

No seu depoimento ao MIS, em 1968, Lupicínio falou em mais de 200 músicas. Já numa nota no Diário de Notícias carioca dois anos antes, garantia ter, só de inéditas, 240<sup>874</sup>.

O doutorado de Márcia de Oliveira, centrado na sua obra, encontrou 214 em 2002 - 110 delas gravadas comercialmente. Mas o levantamento mais completo feito até o momento

---

<sup>871</sup> Revista *Rotação*, Julho/95, p. 7.

<sup>872</sup> Revista *Aplauso*, número 59, 2004, matéria de Fábio Prikladnicki.

<sup>873</sup> Segundo afirma Lupinho num texto em RODRIGUES, Lupicínio. **Foi assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 22. No especial de TV *Esses Moços* o mesmo Lupinho sobe a cifra para “mais de 580”.

<sup>874</sup> *Diário de Notícias*, 09/07/1966, p. 2.

é o de Marcello Campos, no seu nunca por demais elogiado *Almanaque do Lupi*. A lista de 287 canções aqui abaixo é baseada na dele e na de Márcia, com poucos acréscimos (muitos vindos da Enciclopédia de Música Brasileira<sup>875</sup>) e correções – estas, feitas com relação a datas.

Minha tentativa de estabelecer alguma cronologia fez-se assim: o ano relativo a cada música é referente à primeira vez em que se encontra alguma citação a ela, seja em gravações, depoimentos ou matérias de jornal.

Lupicínio teve 32 parceiros, todos citados abaixo. Sempre que a canção é só dele usamos o mesmo critério da discografia – é desnecessário nomeá-lo. Um comentário: são 168 canções escritas só por ele, mais da metade. E o número sobe a 188 se incluirmos como só dele as “feitas” com Felisberto Martins.

Como já foi falado, mas não custa repetir aqui: o parceiro mais frequente foi Rubens Santos, com quem escreveu 35 canções. Depois Felisberto, com 20, Heitor Barros com 14 e Caco Velho com 13.

## 1928

1. *Carnaval*

## 1929

2. *Quando Eu For Bem Velhinho* (Lupicínio / Felisberto Martins)

## 1932

3. *(Xote da) Felicidade*

## 1934

4. *Na Beira de Um Rio* - citada na Folha da Tarde de 26/06/1936

## 1935

5. *As Minhas Mágoas*
6. *Feiticeira* (Lupicínio / Felisberto Martins)
7. *Marcha Negra* - cit. FT 26/06/1936
8. *Triste História* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)

---

<sup>875</sup> **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 687-688;

9. *Pergunta a Meus Tamancos* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)
10. *Zé Ponte* (Lupicínio / Felisberto Martins)

## 1936

11. *Adão*
12. *A Lua* - cit. FT 26/06/1936
13. *Brasil* - Idem
14. *Como É Que Eu Estou*
15. *É Carnaval* - cit. FT 26/06/1936
16. *Está no Quarto* - Idem
17. *O Navio Está Apitando*
18. *Preciso Mudar de Vida* - cit. FT 26/06/1936
19. *Se Eu Falo Você Chora* - Idem
20. *Seu Delegado* - Idem
21. *Sou Brasileiro*

## 1937

22. *Amor ao Juguinho*
23. *Fui Eu Que Matei*
24. *Garoto Jornaleiro*
25. *Grinalda Desfeita*
26. *Ilhota*
27. *Ladrão Conselheiro*
28. *Pedi Um Beijo*
29. *Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio / Felisberto Martins)

## 1938

30. *Cigano* (Lupicínio / Felisberto Martins)
31. *Descanso*
32. *Meu Barracão* (Lupicínio / Felisberto Martins)
33. *Meu Pedido*
34. *Briga de Amor* (Lupicínio / Felisberto Martins) - citada numa matéria da Revista do Globo em 1938

## 1939

35. *Enquanto a Cidade Dormia* (Lupicínio / Felisberto Martins)
36. *Nervos de Aço*

## 1940

37. *Cada Vez Que Te Vejo*

## 1941

38. *Sempre Eu* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 39. *Dona Divergência* (Lupicínio / Felisberto Martins) - Demosthenes lembra de Lupi a cantando em 1941  
 40. *Torre de Babel* – Idem, quanto a Demosthenes  
 41. *Se é Verdade* - Idem  
 42. *Inah* - Idem  
 43. *Até Logo Amor* - Idem  
 44. *O Destino do Verso* (Lupicínio / Cadiz Baraldo) – Idem

## 1942

45. *Carteiro* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 46. *Passo do Pirú*

## 1943

47. *Eu é que Não Presto* (Lupicínio / Felisberto Martins)

## 1944

48. *Basta!* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 49. *Beatriz* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 50. *Brasa* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 51. *Briga de Gato* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 52. *Coisa Louca* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 53. *Dez Horas da Manhã* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 54. *Funcionária* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 55. *Imprudência* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 56. *João Vagabundo* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 57. *Leva Esta Mulher Daqui* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 58. *Linda Gaúcha* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 59. *Meu Pecado* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 60. *Não* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 61. *Quando Vejo Uma Baiana* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)  
 62. *Sai do Baile, Nego!* (Lupicínio / Caco Velho / Heitor Barros / Nelson Lucena)

## 1945

63. *Alegria em Casa de Pobre* (Lupicínio / Heitor Barros)  
 64. *Malvada* (Lupicínio / Felisberto Martins)  
 65. *Mancha de Batom* (Lupicínio / Heitor Barros)  
 66. *O Relógio Lá de Casa* (Lupicínio / Felisberto Martins)

67. *Puxa os Cabelos Dela* (Lupicínio / Heitor Barros)

68. *Que Baixo!* (Lupicínio / Caco Velho)

69. *Trabalho* (Lupicínio / Felisberto Martins)

70. *Verão do Brasil* (Lupicínio / Denis Brean)

## 1946

71. *Ciúmes*

72. *Garçom*

73. *Três Companheiros*

## 1947

74. *Eu e o Meu Coração*

75. *Ex-Filha de Maria*

76. *Meu Figurino*

77. *Palhaço, Não!*

## 1948

78. *Esses Moços (Pobres Moços)*

79. *Jingle do Guaspari* (Lupicínio / Alberto do Canto)

80. *Quem Há de Dizer* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)

## 1949

81. *Cadeira Vazia* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)

82. *Dança do Sapo* (Lupicínio / Hamilton Chaves / Onofre Pontes)

83. *Maria Rosa* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)

84. *Negra de Português* – citada na matéria da revista Rouxinol 55, de Jan/1949<sup>876</sup>

85. *Ponta de Lança* – Idem<sup>877</sup>

86. *Theresa* – Idem<sup>878</sup>

---

<sup>876</sup> Vale transcrever a letra, como está lá: *Madragôa és a mãe da minha mãe. Gente bôa do meu bairro escutem bem: És a Lisboa do progresso e da vaidade, pois aqui na Madragôa é que mora a saudade. Ser nêga de português, ai, ai, ai, é só farol, ai, ai, ai. É só andar conversando fiado, pois é pra trabalhar toda semana, domingos e feriados. Ele só diz “lavastes minha roupa?”, “ó, nêga, já fizeste minha soup?” Mas depois vai pra “santas terrinhas”, e a nêga que fique com uma dúzia de negrinhos, ai, ai, ai...*

<sup>877</sup> Idem: *Quem me encontra na rua cantando e fica escutando as loucuras que digo logo percebe que eu ando ocultando algum segredo que trago comigo. Porque, por mais que eu esconda o passo, uma pessoa prestando atenção vê que nas rimas dos versos que eu faço trazem pedaços do meu coração. Eu jogo meus versos qual pontas de lanças pra ver se alcançam aonde eu quero acertar. Na sua casa talvez as crianças meus tristes versos vão cantar. Por onde andar a pessoa que amo, lá o meu nome por certo andar. E, se é verdade que existe saudade, esta covarde de mim lembrará.*

<sup>878</sup> Idem: *Theresa onde você vae? Se vae a alguma farra vê se encontra com papae. Três dias que saiu, mamãe está assustada! Queira Deus que não lhe aconteça nada... Velho e com mania de namoradas é um horror, é um horror, é um horror! Se as mariposas sabem que ele está com o dinheiro lá em casa vae ter fome o mês inteiro.*

## 1950

- 87. *Eu Não Sou Louco* (Lupicínio / Evaldo Rui)
- 88. *Migalhas* (Lupicínio / Felisberto Martins)

## 1951

- 89. *Cecília*
- 90. *Contando os Dias*
- 91. *Conto das Lágrimas*
- 92. *Serenata*
- 93. *Vingança* - Jorge Goulart aprende com Lupi em 1951, mas a canção já não era nova
- 94. *Minha Ignorância* - Lupi diz que a compôs logo que soube da sua traição por Carioca, ainda que ela só tenha sido gravada em 1954, por Jorge Goulart

## 1952

- 95. *Amor é Só Um*
- 96. *As Aparências Enganam*
- 97. *Ave Sem Ninho*
- 98. *Aves Daninhas*
- 99. *Divórcio*
- 100. *Eu Não Sou de Reclamar*
- 101. *Eu Sei*
- 102. *Foi Assim*
- 103. *Jardim da Saudade* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)
- 104. *Juca*
- 105. *Nossa Senhora das Graças*
- 106. *Nunca*
- 107. *Os Beijos Dela*
- 108. *Pra São João Decidir* (Lupicínio / Francisco Alves)
- 109. *Sombras*

## 1953

- 110. *Castigo* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)
- 111. *Cevando o Amargo* (Lupicínio / Antonio Piratini)
- 112. *Hino do Grêmio Foot-Ball Porto-Alegrense*
- 113. *Mãos Limpas* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)
- 114. *O Morro Está de Luto*
- 115. *Os Óculos do Vovô*
- 116. *Pregador de Bolinha* (Lupicínio / Hamilton Chaves / Adalberon Menna Barreto)
- 117. *Recado Não Aceito*
- 118. *Tola*

## 1954

- 119. *Boca Fechada*
- 120. *Minha História* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 121. *Revolta*
- 122. *Namorados*
- 123. *40 Anos* (Lupicínio / Rubens Santos)

## 1955

- 124. *Dois Tristonhos*
- 125. *Mulher Que Eu Quero*
- 126. *Rainha do Show* (Lupicínio / David Nasser)
- 127. *Triste Regresso (Cansaço)*
- 128. *Amor é um Só*

## 1956

- 129. *Amigo Ciúme* (Lupicínio / Onofre Pontes)
- 130. *Distante de Ti* (Lupicínio / Leo Collantes)

## 1957

- 131. *Dominó* (Lupicínio / David Nasser)
- 132. *Há um Deus*
- 133. *Você Não Sabe* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 134. *Volta*

## 1958

- 135. *Calúnia* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 136. *Coisas Minhas*
- 137. *Conselho* (Lupicínio / Rubens Santos)

## 1959

- 138. *Ela Disse-Me Assim*
- 139. *Esta Eu Conheço* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 140. *Fuga*
- 141. *Margarida*
- 142. *Vá Embora*

## 1960

- 143. *Beijo Fatal* (Lupicínio / Rubens Santos)

- 144. *Exemplo*
- 145. *Mais um Trago* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 146. *Podes Voltar* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 147. *Prova de Amor*

## 1961

- 148. *Aquele Molambo* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 149. *Centro de Lavadeiras (Bairro de Pobre)* – cantada por Alcides na Rádio Guaíba em 27.08.1975
- 150. *De Casa*
- 151. *Homenagem*
- 152. *Taberna*
- 153. *Valsa das Rosas*
- 154. *Paciência (Vou Brigar com Ela)* – Alcides disse que a cantou na Rádio Nacional nos anos 1940, mas não há nenhuma prova disso.

## 1962

- 155. *Mais Uma História*
- 156. *Meu Natal*
- 157. *Não Conte pra Ninguém* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 158. *Nega Mentirosa* (Lupicínio / Albino Rosa)
- 159. *Nilva* (Lupicínio / Octavio Dutra)
- 160. *O Que é Que Eu Fiz* (Lupicínio / Benedito Reis)

## 1963

- 161. *Boneca de Doce*
- 162. *Maluca*
- 163. *O Peito do Ayrton*
- 164. *Sozinha (Bicho de Pé)*
- 165. *Aposta* (Lupicínio / Rubens Santos)

## 1964

- 166. *Ela e Eu*
- 167. *O Canário e a Tuba*
- 168. *O Tempo Passou Por Mim*
- 169. *Bobo Eu Não Sou*

## 1965

- 170. *Cenário de Mangueira* (Lupicínio / Henrique de Almeida)

171. *Chamas* (Lupicínio / Hamilton Chaves)  
172. *Rancho da Mangueira* (Lupicínio / Henrique de Almeida)

## 1966

173. *Entre Amigos*  
174. *Maria da Noite* (Lupicínio / Rubens Santos)  
175. *Sua Serenata* (Lupicínio / Rubens Santos)  
176. *Um Favor*

## 1967

177. *No Tempo da Vovó*  
178. *Gaudério* (Lupicínio / Luis Menezes)

## 1968

179. *Minha Cidade*  
180. *Não Me Convide* (Lupicínio / Rubens Santos)  
181. *Eu Tenho Um Coração* – cantada no depoimento ao MIS-RJ

## 1969

182. *Caixa de Ódio*  
183. *Bandido Coração*  
184. *Eu Tenho Um Grande Amor*  
185. *Que Espanhola* (Lupicínio / Rubens Santos)  
186. *Quem É Aquele Pão?* (Lupicínio / Rubens Santos)  
187. *Primavera* (Lupicínio / Hamilton Chaves)

## 1970

188. *Roda de Samba* (Lupicínio / Hamilton Chaves)  
189. *O Mundo é Assim* (Lupicínio / Rubens Santos / Henrique de Almeida)

## 1971

190. *Meu Barraco* (Lupicínio / Leduvy de Pina)  
191. *Não Deu Outra Coisa* (Lupicínio / Rubens Santos)  
192. *Rosário de Esperança*  
193. *Perdido na Multidão* (Lupicínio / Rubens Santos)

## 1972

194. *Ai, Seu Doutor* (Lupicínio / Leo Conti)

195. *Judiaria* (Lupicínio / Leduvy de Pina)

## 1973

196. *Amélia Fajuta*

197. *Carlucia*

198. *Dona do Bar*

199. *Loucura*

200. *Minha Companheira* (Lupicínio / Leo Conti)

201. *Minha Morena*

202. *Vem Cá*

203. *Quindim de Mulher* - a criada no programa Flávio Cavalcanti

204. *Tem Navio no Porto* (Lupicínio / Rubens Santos)

205. *Homenagem a Um Sambista* (Lupicínio / Cláudio Bidú Camargo)

## 1974

206. *Apressei-me Demais*

207. *Filhos da Candinha*

208. *Coquetel de Sofrimento*

209. *Na Hora de Pagar* (Lupicínio / Arlindo Souza)

210. *Sem Título* – aquela última composição

Sem nenhuma referência concreta quanto à data de composição:

211. *A Mulher do Meu Irmão*

212. *A Prova do Crime*

213. *A Volta do Meu Amor*

214. *Acorda Escola*

215. *Alguém Me Ama* (Lupicínio / Rubens Santos)

216. *Barca do Amor* (Lupicínio / Hamilton Chaves)

217. *Briguei Com Meu Amor* (Lupicínio / Rubens Santos)

218. *Cachorro Comedor de Ovelha* (Lupicínio / Rubens Santos)

219. *Carpinteiro*

220. *China Maria*

221. *Com Limão!* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)

222. *Confissão!*

223. *Contemporânea*

224. *Cordeona Manhosa* (Lupicínio / Velho Milongueiro)

225. *Cristo*

226. *De Madrugada*  
227. *De Tristeza Eu Não Morro* (Lupicínio / Demosthenes Gonzalez)  
228. *Desabafo*  
229. *Descaminhos*  
230. *Descansa*  
231. *Destino do Verso*  
232. *Dia Cinzento* (Lupicínio / Rubens Santos)  
233. *Dinheiro Falso*  
234. *Dinheiro Não É Segredo*  
235. *Doidinho*  
236. *Dois Amores* (Lupicínio / Rubens Santos)  
237. *Dona do Meu Coração* (Lupicínio / Leo Conti)  
238. *Drama Real*  
239. *Duas Flores*  
240. *Erro e Perdão*  
241. *Esperança* (Lupicínio / Rubens Santos)  
242. *Esquece* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)  
243. *Eu Choro Sorrindo* (Lupicínio / Antonio Bruno)  
244. *Eu Era Uma Pessoa Boa*  
245. *Fim de Festa* (Lupicínio / Alcides Gonçalves)  
246. *Gessy* – cantada por Johnson na Rádio Guaíba em 27.08.1975 (“Não sei de quando é, mas é das primeiras músicas que ele fez”)  
247. *História de Amor*  
248. *Honestíssima da Conceição* (Lupicínio / Rubens Santos)  
249. *Horas Mortas*  
250. *Inah II*  
251. *Infelizmente Fui Eu*  
252. *Jardineiro*  
253. *Largo da Felicidade*  
254. *Lenita*  
255. *Meu Natal*  
256. *Meu Paraná*  
257. *Motivo* (Lupicínio / Rubens Santos)  
258. *Não Merece Castigo Quem Fala a Verdade* (Lupicínio / Rubens Santos)  
259. *Não Chores Palhaço* (Lupicínio / Claudio Bidú Camargo)  
260. *Não Faça Promessa* (Lupicínio / Rubens Santos)  
261. *Não Vá Contar*  
262. *Nem Me Lembro*  
263. *Ninguém Faz o Bem Impunemente*  
264. *Nitéa*  
265. *Noite de Lua*

- 266. *Olá de Casa* (Lupicínio / Costinha)
- 267. *Orgulho*
- 268. *Papai Getúlio*
- 269. *Pecado*
- 270. *Privilegiado* (Lupicínio / Antonio Bruno)
- 271. *Que Sejas Feliz*
- 272. *Quem Ama Não Confia*
- 273. *Samba do Feijão* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 274. *Sapato Novo* - será a derradeira canção sem nome?
- 275. *Saravá Ogum* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 276. *Se Eu Falar* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 277. *Só Pedia a Deus*
- 278. *Sonho de Primavera*
- 279. *Sua Excelência, o Samba*
- 280. *Tenha Paciência*
- 281. *Triste Exemplo*
- 282. *Triste Final* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 283. *Triste Show* (Lupicínio / Rubens Santos)
- 284. *Por Favor*
- 285. *Vamos Brincar*
- 286. *Viva Demais*
- 287. *Você Me Abandonou* (Lupicínio / Rubens Santos)

## REFERÊNCIAS

**Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular.** São Paulo: Art Editora, 1977;

**Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular.** 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998;

**História Ilustrada de Porto Alegre.** Pesquisa de Caco Schmitt e Ricardo da Fonseca, redação de Ademar de Freitas e Divino Fonseca. Porto Alegre: Já Editores, 1997.

**Levantamento Econômico-Social das Malocas Existentes em Pôrto Alegre.** Separata do Relatório Apresentado pelo Sr. Dr. Prefeito Municipal. Porto Alegre: 1951.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. **Música, doce música.** São Paulo: L.G. Miranda Editor, 1934.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes cariocas.** 3ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

BARBOSA, Orestes. **Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BASTOS, Rafael de Menezes. **Lupicínio Rodrigues e a Colônia Africana de Porto Alegre - Maneiras de Cantar como Maneiras de Sentir.** In: **Ilha, revista de antropologia** v. 20, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação.** 9ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

BOTESELLI, J. C. Pelão e PEREIRA, Arley. **A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 4.** São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2001;

\_\_\_\_\_. **A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 5.** São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2001;

\_\_\_\_\_. **A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 6.** São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003;

\_\_\_\_\_. **A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 8.** São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003;

BRAGA, Kenny. **Túlio Piva.** Porto Alegre: Redactor Empreendimentos Editoriais, 1985, p. 24.

BRANCO, Carlos. **A Censura na MPB – Do princípio do século ao fim do governo militar.** Porto Alegre: Editora Alcance, 1994.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra.** 4ª ed.. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CALDEIRA, Jorge. **A Construção do Samba.** São Paulo: Ed. Mameluco, 2007.

\_\_\_\_\_ e outros. **Lupicínio Rodrigues, Nova História da Música Popular Brasileira.** 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 1 LP.

CAMARGO, Zeca. **Elza.** Lisboa: Leya, 2018.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas.** 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Marcello. **Week-End no Rio – Cinco décadas (e meia) de Conjunto Melódico Norberto Baldauf.** Porto Alegre: Edição do autor, 2006.

\_\_\_\_\_. **Minha Seresta: vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987).** Porto Alegre: Editora da Cidade: Letra & Vida, 2011.

\_\_\_\_\_. **Johnson, “O Boxeur-Cantor” (1910-1995).** Porto Alegre: Edição Independente/Fumproarte, 2013.

\_\_\_\_\_. **Almanaque do Lupi: Vida, Obra e Curiosidades Sobre o Maior Compositor Popular Gaúcho.** Porto Alegre: Editora da Cidade / Letra & Vida, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos. Volume 1.** 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. **Vários Escritos.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004;

\_\_\_\_\_. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios.** 4ª ed. São Paulo: Ática, 1989;

\_\_\_\_\_. **O Discurso e a Cidade**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Ouro Sobre Azul, 2010;

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias de Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Noite do Meu Bem – A História e as Histórias do Samba-Canção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CORTE REAL, Antônio T. **Subsídios Para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ IEL, 1980.

CÔRTEZ, J.C. Paixão. **Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas**. Porto Alegre: Editora Proletra, 1984.

DAMASCENO FERREIRA, Athos. **Imagens Sentimentais da Cidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

DIAS, Rosa Maria. **As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

DIDIER, Carlos e MÁXIMO, João. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora da UnB, 1990.

DILLENBURG, Sérgio Roberto. **Os Anos Dourados do Rádio**. Porto Alegre: Estante de Literatura ARI CORAG, 1990.

FAOUR, Rodrigo. **Bastidores – Cauby Peixoto: 50 Anos da Voz e do Mito**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001

\_\_\_\_\_. **História Sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

FARIA, Arthur de. **As Origens**, da série **A Música de Porto Alegre**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre / SMC, 1995. 1 CD

\_\_\_\_\_. **RS: Um Século de Música**. Porto Alegre: Branco Produções, 2000. 5 CDs

\_\_\_\_\_. **Lupicínio Rodrigues**. (Coleção Folha **Raízes da Música Popular Brasileira** - acompanha CD). São Paulo: Editora MEDIAfashion, 2010. 1 CD

\_\_\_\_\_. **Elis – Uma Biografia Musical**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.

FEIJÓ, Ana Lúcia Fellipe – **Os 110 Anos da Associação Satélite Prontidão em uma Viagem Através da Fotografia**. Trabalho de conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FEIX, Daniel – **Teixeirinha, Coração do Brasil**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2019

FERRARETO, Luiz Artur – **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às comerciais**. Canoas: Ed da ULBRA, 2002.

\_\_\_\_\_. **Rádio e Capitalismo no Rio Grande do Sul: As Emissoras Comerciais e Suas Estratégias de Programação na Segunda Metade do Século 20**. Canoas: Ed. da ULBRA, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. **Para Fazer Diferença**. Porto Alegre: Ed. Artes & Ofícios, 1999.

\_\_\_\_\_. **Literatura Brasileira: Modos de Usar**. São Paulo: Editora Abril, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Colorado – 100 Anos em 100 Verbetes**. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2009.

FONSECA, Juarez. **Aquarela Brasileira: entrevistas. Volume I - Anos 1970**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. 4 CDs, 5 CD-ROMs

\_\_\_\_\_. **Samba de Sambar no Estácio - 1928 a 1931**. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: Guia Histórico**. 4ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

FRYDBERG, Marina Bay. **Lupi: Se Acaso Você Chegasse. Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um Boêmio - Vida e Obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre: Sulina, 1986.

\_\_\_\_\_. **Ofício de Viver**. Porto Alegre: Alcance, 2000.

GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**, na série **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Orgs). **À sombra das chuteiras meridionais: uma História Social do futebol (e outras coisas...)**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

GUIMARAENS, Rafael. **1935**. Porto Alegre: Libretos, 2020.

GULARTE, Washington. **O Tango em Porto Alegre: 1914 – 2014**. Porto Alegre: Caravela, 2015.

HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio e Política: Tempos de Vargas e Perón**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JOÃO DO RIO/ GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio, 1881-1921**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

KIECHALOSKI, Zeca. **Elis Regina**, da coleção **Esses Gaúchos**. Porto Alegre: Editora Tchê, 1984.

KRAWCZYK, Flavio, GERMANO, Íris, e POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

LAGO, Mario. **Na Rolança do Tempo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

MANN, Henrique. **CEEE / Som do Sul**. Porto Alegre: Editora Alcance, 2002. (Série de 30 fascículos)

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007. 1 CD.

MACHADO, Carlos e PINHO, Paulo de Faria. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Crônicas, Críticas, Poesia, Teatro. Volume IX de Obras Escolhidas de Machado de Assis.** São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

\_\_\_\_\_. **50 contos / Machado de Assis; seleção, introdução e notas John Gledson.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MATOS, Cláudia - **Acertei no Milhar – Samba e Malandragem nos Tempos de Getúlio.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda S. de, e FARIA, Fernando de A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: feminino, o masculino e suas relações.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1986.

MÁXIMO, João, e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: Uma Biografia.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

MELLO, Zuzana Homem de e SEVERIANO, Jairo. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras, Vol 1: 1901-1957.** 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997

\_\_\_\_\_. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras, Vol 2: 1958-1985.** São Paulo: Editora 34, 1998.

MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **Música com Z: artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014).** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. **Copacabana: a trajetória do samba canção (1929-1958).** São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder: do vinil ao download.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais – Solos, Improvisos e Memórias Musicais.** Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

NETO, Lira. **Getúlio: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930).** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Getúlio: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945).** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Getúlio: Da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Uma História do Samba: volume I (As Origens)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: A Cidade, a Música, os Amigos**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

\_\_\_\_\_. **Uma Leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1960.

PORTO ALEGRE, Achylles. **História Popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1940.

RODRIGUES, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da Cidade – da Secretaria Municipal de Cultura, 2009.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Irene (org.). **Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre**. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

\_\_\_\_\_. **Colonos e Quilombolas: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre**. Porto Alegre: [s.n.], 2010.

SANTOS, José Antônio. **Liga da Canela Preta: a história do negro no futebol**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2018.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ª. ed – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Jones Lopes da. **No último minuto – a história de Escurinho: futebol, violão e fantasia**. Porto Alegre: Signi Estratégias de Responsabilidade Social, 2011.

SILVA, Walter. **Vou te Contar – Histórias de Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Códex, 2002.

SOARES, João Roberto Assunção. **Rádio e Samba em Porto Alegre nos Anos 30 e 40**. Monografia de conclusão (Habilitação em Jornalismo). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1970.

SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O Som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

\_\_\_\_\_. **O Som Nosso de Cada Dia**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

SPALDING, Walter. **Pequena História de Pôrto Alegre**. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1967.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista – Composição de Canções no Brasil**. 2ª Ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TEIXEIRA, Paulo César. **Darcy Alves: Vida nas cordas do violão**. Porto Alegre, Ed. Libretos, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Lambada**. 6ª ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

UCHA, Danilo. **Jessé Silva, Época de Ouro**. Porto Alegre: Editora Palomas, 1988.

\_\_\_\_\_. **Regional**. CD e fascículo da série **A Música de Porto Alegre**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre / SMC, 1999.

- VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Octavio Dutra na História da Música de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. do Autor / Fumproarte, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A Electrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: SCP, 2006.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VERGARA, Telmo. **Cadeiras da Calçada**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936
- \_\_\_\_\_. **Estrada Perdida** (livro eletrônico). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2017.
- VERISSIMO, Erico. **Noite**. 20ª ed, São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O Resto é Silêncio**. 21ª ed, São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Solo de clarineta: memórias**. 20ª ed, São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Lembrança de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1954.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995.
- VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800-1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Geografia, UFRGS, 2017.
- WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: o Caso Pestana**. São Paulo: Publifolha, 2008.

Sites essenciais neste trabalho, acessados o tempo todo:

[www.discografiabrasileira.com.br](http://www.discografiabrasileira.com.br), do Instituto Moreira Salles

[www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br), de Maria Luiza Kfour

[www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br), Hemeroteca da Biblioteca Nacional