

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

## **A Análise Social nas Letras das Canções de Lupicínio Rodrigues**

**Daniel de Almeida Pinto Kirjner**

Professora Doutora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira  
Orientadora

Banca: Prof. Doutor Marcelo Carvalho Rosa (UnB)  
Banca: Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello (UnB)

Brasília  
Março de 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

## **A Análise Social nas Letras das Canções de Lupicínio Rodrigues**

**Daniel de Almeida Pinto Kirjner**

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Sociologia da Universidade de Brasília/UnB  
como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de mestre.

Brasília  
Março de 2011

## Sumário

I – Agradecimentos.....	4
II - Introdução .....	5
1 - A Análise Sociológica de Letras de Música.....	8
1.1 - Samba-canção: Fratura e Paixão.....	9
1.2 – Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e Suas Relações. ....	15
1.3 – Contribuições de Teorias da Ação.....	30
1.3.1 – A Agência na Sociologia de Anthony Giddens.....	31
1.3.2 – Margaret S. Archer e a Reflexividade.....	36
1.4 – A análise sociológica nas letras de Lupicínio Rodrigues .....	45
2 – O Samba na História da Música Brasileira.....	51
2.1 – O Samba .....	51
2.1.1 – Os Primeiros Anos.....	57
2.1.2 – Os Anos Trinta e a Época de Ouro.....	59
2.1.3 – Entre Samba e Bossa Nova.....	65
2.2 - O Samba-canção .....	67
2.2.1 – As Raízes da Canção Brasileira .....	67
2.2.2 – A Canção no Século XX.....	69
2.2.3 – Melancolia Também Dá Samba .....	71
3 – Lupicínio Rodrigues.....	77
3.1 – A Infância e a Adolescência .....	81
3.2 – Um Gaúcho na Época de Ouro da Música Popular Brasileira.....	91
3.3 - O Auge e o Esquecimento .....	97
4 – Análise da Obra de Lupicínio Rodrigues.....	109
4.1 – A Mulher e o Amor. ....	111
4.2 – O Mito e o Amor Malsucedido .....	117
4.3 – O Mito Feminino na Obra de Lupicínio Rodrigues .....	131
III – Conclusão.....	140
BIBLIOGRAFIA.....	144

## Resumo

A presente pesquisa sociológica procurou complexificar a discussão sobre o modo como são analisadas as letras de canções, mais especificamente as de Lupicínio Rodrigues, nas ciências sociais. Através da teoria da ação de Margareth Archer, buscou-se ressaltar a figura do compositor como indivíduo dotado de reflexividade, capaz de exercer papel determinante sobre a criação da sua obra no contexto social. Além de rejeitar conclusões determinísticas, nas quais influências sociais soterram o papel do ator sobre sua própria obra, o objetivo do presente trabalho foi chamar a atenção para fatores e facetas complexas que podem figurar na criação do ator individual construindo, reproduzindo e ressignificando a existência em seu caminho social no mundo.

**Palavras-chave:** Lupicínio Rodrigues, samba-canção, música popular brasileira, teoria da ação, Margareth S. Archer, letra de música, dor-de-cotovelo.

## Abstract

This sociological dissertation sought to problematize the discussion on how song lyrics are analyzed, specifically the ones made by Lupicínio Rodrigues, in the social sciences. Through the action theory of Margaret Archer, we sought to emphasize the figure of the composer as an individual endowed with reflexivity, able to exercise decisive role on the creation of his work in the social context. Besides rejecting deterministic conclusions, in which social influences overcome the actor on his own work, the objective of this study was to draw attention to factors and complex facets that may appear on the creation of the individual actor: building, playing and giving a new meaning to the existence in his social way into the world.

**Key-words:** Lupicínio Rodrigues, samba-canção, Brazilian popular music, action theory, Margareth S. Archer, song lyrics, dor-de-cotovelo.

# I – Agradecimentos

Esta dissertação foi fruto de um trabalho árduo de muitas noites, que só cessavam de me acompanhar quando expulsas pelo amanhecer. No entanto, por mais que o sol e a luz da lua por vezes me deixassem em algumas horas, eu jamais teria conseguido terminar este projeto se estas pessoas tivessem me deixado quando precisei:

Minha companheira Cecília Ricardo Fernandes, musa de todas as horas, cozinheira dos momentos de estudo, além do maior apoio que tenho na vida. Jamais teria conseguido sem sua ajuda vital na reta final desta dissertação.

Ao meu velho pai Nestor Kirjner, compositor genial, exímio tocador de Lupi e responsável por me apresentar o tema desta dissertação, além de meu eterno revisor e conselheiro para assuntos gramaticais.

Aos compadres Suci e Ludi pelo apoio nas horas críticas. Salvaram minha vida.

À minha orientadora Angélica Madeira, pela compreensão e ajuda nas horas de mudança de tema, de perspectiva e de abordagem.

Ao professor Marcelo Rosas por ter me apresentado à sociologia do século XXI.

À professora Márcia Ramos de Oliveira pela ajuda bibliográfica de última hora.

E ao Futebol, por ter mantido, em muitas horas, minha cabeça ausente de tantas coisas na cabeça ao mesmo tempo.

## II - Introdução

Eu era apenas um meninote na primeira lembrança que guardo de meu pai dedilhando a harmonia de "Nervos de Aço" em uma seresta dos amigos do vôlei de minha mãe. Jamais havia nestas noitadas alguém da minha idade. Na verdade, eu sempre lutava contra o sono, respondendo grosseiramente a qualquer um que tentasse me persuadir a dormir em uma poltrona confortável, bem ali no cantinho. Sempre ficava acordado, muito acordado. Adorava prestar atenção e decorar aquelas aquelas palavras diferentes que surgiam a cada minuto em sambas e valsas populares de um tempo já há muito soterrado por sua própria estética antiquada e vocabulário esquecido.

Meus amigos não perdoavam as músicas e livros que eu gostava. Sempre perguntavam o motivo de eu perder tanto tempo com "música triste". Diziam que era coisa de velho, atormentavam-me sem descanso. E era. Já naquela época, havia pouquíssimas pessoas com menos de cinquenta anos participando destes eventos. Mas não importava. De certa forma, sentia-me muito especial por ser, achava, a única criança no mundo a gostar de samba-canção.

Os anos se passaram e o ensino médio transformou o moleque seresteiro em roqueiro assumido, com banda e tudo mais. As violas e versos enluarados foram misturados à guitarras sublimadas no colo da distorção e palavras gritadas pelo tecido áspero das pregas vocais. Ao entrar na universidade esta faceta se aperfeiçoou, tornando-se o Rock and Roll objeto de estudo do trabalho de conclusão de curso. O tema caminhava para continuar no mestrado, não fosse por um livro sobre o Lupicínio que peguei emprestado com meu pai. Este reacendeu a velha paixão de criança a ponto de mudar os rumos da presente dissertação.

Resolvi abordar o samba-canção e, mais especificamente Lupicínio, como tema de pesquisa. Quando comuniquei esta decisão, anos após a primeira série do ensino fundamental, a alguns amigos universitários e já bem mais velhos, por incrível que pareça, ouvi indagações muito parecidas com as dos colegas de classe de antigamente. As mais curiosas foram: "Ah, não! Você vai deixar de estudar rock para isso?"; "Lupercindo? Quem é este?"; "Tem certeza?" e; "Larga essa velharia rapaz e vai estudar o rock de Brasília!".

Apesar da força dos argumentos acima, persisti no intento. Principalmente pela relevância social que o compositor e o samba-canção têm para a cultura brasileira. Lupicínio Rodrigues definiu a cara da música nacional no início da década de 1950. Mais do que isso, ele mostrou para todo Brasil que é possível produzir música popular brasileira mesmo esnobando uma moradia em algum canto do eixo Rio-São Paulo. Sua história, como compositor gaúcho, é única na trajetória do samba, por ser de um sucesso nacional surpreendentemente considerável.

Lupicínio foi gravado por todos os principais intérpretes de sua época: Francisco Alves,

Orlando Silva, Sílvio Caldas, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Moreira da Silva, Cyro Monteiro, Marlene, Néelson Gonçalves, entre outros. Nos anos setenta suas canções foram reavivadas no repertório de mitos da música brasileira como João Gilberto, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Elis Regina. Não há outro compositor de música popular no Rio Grande do Sul que tenha em seu currículo tamanhas façanhas.

Um dos motivos de seu sucesso, a relevância do discurso do compositor é dotada de um papel marcante na nossa música. Lupicínio foi quem achou o “ponto” da letra de samba-canção. A música romântica brasileira na década de trinta oscilava entre o exagero discursivo de Vicente Celestino, arrancando, de voz impostada, nas rádios do Brasil os corações de mãe, e as alegorias complexas da poesia grandiloquente de Orestes Barbosa. Lupicínio encontrou a medida certa do discurso para época: com uma linguagem simples, coloquial, ele conseguiu suprir o gosto do público por tragédias amorosas de uma forma mais popular. Levou sua música e sua poesia para todo Brasil, tornando-se repertório indispensável para serenatas e serestas, transcendendo as barreiras de um estado distante do preconceituoso centro da música no Brasil.

O presente trabalho discorrerá sobre essa faceta da carreira bem-sucedida de Lupicínio: o discurso. Se há algo de mais marcante no repertório do compositor é sua poesia. Nas serestas que participei, depois de uma canção de Lupi, sempre alguém comentava suas letras. Este impacto provém da força das imagens poéticas que, em linguagem simples, comunicam-se de forma rasgada, bela e direta. Rosa Maria Dias descreveu muito bem o apelo da letras do poeta:

*“Lupicínio canta a dor e transforma em arte a dor dos sentimentos. Represa as mágoas nas comportas do versos. Doma a rima” (Dias, 1994, 48).*

Outro elemento que se pretende abordar na presente dissertação é a identidade histórica do compositor com o gênero musical samba-canção. Apesar de ser verdade que Lupicínio foi autor de obras nos mais diversos gêneros musicais, foi o samba-canção que marcou sua carreira. Pertencem ao estilo musical os maiores sucessos do gaúcho. Além disso, o samba-canção não se resume a uma forma de música. Como veremos adiante, ele transcendeu a barreira da canção e se tornou uma linguagem do sofrimento, a antítese do carnaval. Enquanto o samba de início de ano levava os blocos durante noites inteiras, alimentando a euforia coletiva, o samba-canção dava vazão a um andamento lento, movido por um discurso emocional e sofrido. Ele se opunha à festa popular, representava o vazio que se estendia o ano inteiro, causado pela chegada da quarta-feira de cinzas.

Portanto, se Lupicínio foi um compositor musicalmente polivalente, enquanto letrista ele, na

maioria de suas composições, abordou o sofrimento, a dor e os males do coração. Em sua trajetória poética foi marcadamente um autor de samba-canção. Por isso, a história de Lupicínio se confunde com a trajetória do samba de carnaval e, mais fundamentalmente, com o de meio de ano. Não há como dissociar os dois, estilo musical e artista, pois um foi vital para o sucesso do outro, a narrativa de um foi o mundo onde o outro se estabeleceu. Então, por mais que tenha sido um compositor de vários ritmos, acima de tudo a identidade de sua produção é samba-canção, e não tem como dissociar os dois.

O presente trabalho engloba quatro capítulos. No primeiro capítulo serão discutidas duas obras que abordaram o caráter social das letras de Lupicínio: “Samba-canção: Fratura e Paixão”, de Beatriz Borges e “Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o Masculino, o Feminino e suas relações”, de Maria Izilda S. de Matos e Fernando A. Faria. Também neste capítulo será destacada a importância da discussão das teorias da ação de Anthony Giddens e Margareth Archer para se propor uma nova forma de se analisar a importância social de letras de música.

No segundo capítulo será abordada a história social do samba e, conseqüentemente, do samba-canção. Além da trajetória do gênero, serão discutidos os motivos de sua ascensão como ícone da identidade nacional brasileira. Outra questão importante a ser abordada neste capítulo é a relação existencial profunda entre as manifestações sociais do carnaval e do samba-canção como meios de expressão cultural antitéticos, um em relação ao outro, na dinâmica do samba.

O terceiro capítulo será dedicado à figura do compositor Lupicínio Rodrigues, analisando sua atuação nas diferentes fases do samba brasileiro até a década de sessenta, além de dados biográficos essenciais para o entendimento de seu papel social no mundo da música brasileira.

O quarto capítulo terá como foco central as letras do compositor e a forma como elas se relacionam com elementos constitutivos da imagem de amor romântico malsucedido explicitada, na obra de Denis de Rougemont através do mito de “Tristão e Isolda”; e como a imagem de beleza feminina que o autor constrói dialoga com outras construídas em outras épocas no Ocidente e tematizadas no livro “História da Beleza”, de Umberto Eco.

O presente trabalho pretende analisar a obra de Lupicínio através de suas letras e, mais ainda, buscar entender melhor como elas se relacionam com imagens sociais do amor e da mulher no ocidente. Mais especificamente, procurar-se-á nesta dissertação entender melhor facetas sociais das letras de um compositor popular, visto aqui como agente social em seu contexto, em suas temáticas mais recorrentes, que, na verdade, o ajudaram a caracterizar o samba-canção.



# 1 - A Análise Sociológica de Letras de Música

Quando optei por fazer um trabalho sociológico sobre Lupicínio Rodrigues, tinha em mente analisar o que, a meu ver, é o produto mais interessante de sua vida social: as composições que o consagraram como uma dos maiores autores da MPB. Mais especificamente, o que me despertou tal volição foi o fascínio que suas letras causavam sobre mim, meu pai e os muitos seresteiros e seresteiras com os quais tive contato em minha infância e adolescência. A poesia<sup>1</sup> de Lupicínio, nesses ambientes de boemia que frequentei com meu pai, sempre causava um impacto diferente nos ouvintes. Mesmo sendo menino na época, tenho muito forte a lembrança das pessoas fechando os olhos e esboçando leves sorrisos, discretos e plácidos, quando cantavam certos trechos das canções do compositor, partes que traziam imagens poéticas fortes e bem construídas, que davam dimensão ao deleite e à singeleza de uma noite seresteira, levemente alcoolizada, portadora de lembranças de décadas há muito tempo soterradas pelo tempo.

Não pretendo afirmar aqui que as melodias e harmonias também não tinham participação importantíssima naquele ritual saudoso. Contudo, a letra lupiciniana era, sem dúvida, um fator de imensa importância, pois ela incluía no discurso, através de sua potência comunicativa, quem não sabia tocar qualquer instrumento ou mesmo cantar uma só nota coerente com a melodia: todos participavam.

Essa fascinação, fruto de lembranças passadas, foi a principal responsável pela mudança de tema que resultou na presente dissertação de mestrado: desisti de estudar os roqueiros de Brasília, para me debruçar sobre o mundo das letras construídas sobre canções de Lupicínio Rodrigues. Para tanto, meu primeiro passo foi buscar obras que analisassem com uma perspectiva sociológica, ou próxima das ciências humanas, as letras do compositor. Como resultado dessa procura, encontrei inicialmente, na Biblioteca da Universidade de Brasília, dois livros que abordavam o tema: “Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e Suas Relações” (1996), de Maria Izilda S. Matos e Fernando A. Faria; e “Samba-canção: Fratura e Paixão” (1982), de Beatriz Borges.

No decorrer da leitura dessas duas obras, deparei-me com uma série de questões que os autores, talvez pelo tamanho limitado dos livros, ou mesmo em função da escolha metodológica que fizeram, não abordaram, ou comentaram de maneira passageira, aspectos que, a meu ver, tinham bastante relevância no processo de análise de letras de samba e, mais especificamente, na poesia de

---

<sup>1</sup> Não pretendo aqui entrar na discussão, complexa e não consensual, acerca da natureza das letras de música: se são poesia ou não. Penso que tal distinção não é relevante para os fins deste trabalho, que tratará as letras de canção como poemas musicados, uma forma de poesia. Contudo, para quem interessar esta discussão há um artigo interessante de Nestor Ascher para a Folha ilustrada datado do dia 05.10.2002, que aborda a questão no contexto brasileiro de uma maneira pessoal e abrangente. Outros trabalhos interessantes que tive contato sobre o tema são os artigos de Francisco Bosco (2006), e de Analice Oliveira Martins(2008).

Lupicínio. Nos seguintes tópicos da presente dissertação, discutirei algumas ideias que residem nessas duas obras acima citadas e tentarei abrir caminho para outras perspectivas na análise sociológica referente às letras de canções brasileiras.

### **1.1 - Samba-canção: Fratura e Paixão.**

Beatriz Borges na obra “Samba-canção: Fratura e Paixão”, de 1982, teve méritos ao enxergar os produtos artísticos representados nas letras de samba-canção como resultantes de processos sociais inerentes ao contexto dos compositores. Contudo, é difícil transitar em sua teoria, pois sua obra é marcada por muitas induções precipitadas, demonstrações de preconceito linguísticos e falta de referências históricas, acessórios imprescindíveis para ligar à realidade um trabalho que se propõe a decifrar a intencionalidades dos compositores.

A tese central da obra de Borges consiste em propor que, analisando unicamente as letras dos compositores, é possível encontrar uma tentativa de rebuscamento linguístico que simbolizaria um desejo da classe “inferior” (nas palavras da autora) em alcançar um nível “superior”. A fratura, presente no título do texto, ocorre, segundo Borges, quando esses compositores, em busca de uma linguagem muito especializada para a sua formação educacional, incorrem em “previsíveis” erros gramaticais, que evidenciam o despreparo para utilizar tal tipo de linguagem, dando margem inclusive para a piada e o deboche por parte de quem domina o repertório da fala culta.

*“A fratura significativa a que fiz referência durante a análise do samba-canção se instaura no momento em que as dificuldades formais se apresentam e adquirem significado diante das soluções encontradas pelos compositores para contorná-las. Essas soluções deixam falar uma linguagem de classe, fraturada em seu desejo de rebuscar-se e aproximar-se de um padrão que não é o seu. Limitam-se assim as possibilidades expressivas de uma classe aos padrões daqueles que já a dominam” (Borges, 1982, 135).*

A teoria da autora tem diversas implicações, que, por sua vez, apresentam uma série de problemas de análise sociológica. O primeiro que merece atenção da presente análise é de natureza

formal. Em minha curta experiência sociológica, por muitas vezes presenciei sociólogos e antropólogos entretendo-se longamente em discussões acerca dos diversos significados que uma palavra, ou termo, pode trazer. Contudo, nestes curtos anos, jamais presenciei em meus contemporâneos o uso de um vocabulário que, no corpo do trabalho, transformasse o objeto de pesquisa em alvo de julgamentos pejorativos declarados por parte do pesquisador. Esse talvez seja um dos principais problemas encontrados no livro da autora.

*“O mau gosto, assim, me parece um veio rico e cheio de mistérios, pois sob sua capa se escondem fantasias, recalques e outros meandros que nunca estamos dispostos a investigar” (Borges, 1982, 14).*

É possível vislumbrar neste trecho, que a autora postula o “mau gosto” como uma realidade dada, quando, na verdade, não há nada mais notoriamente subjetivo e complexo que a natureza daquilo que é chamado de “gosto”. Não vejo como é possível sustentar uma proposição baseada na objetivação de um termo altamente confuso e idiossincrático. Essa objetivação, cujos padrões não são esclarecidos, é revelada na página anterior, quando a autora afirma que o mau gosto é uma propriedade inerente a todos:

*“O mau gosto que existe em todos nós, pode atingir diversos graus de requinte e produzir estranho fascínio. O horroroso, em mim, produz tanto fascínio quanto o belo. (...) A imperfeição não seria a perfeição ao contrário? Logo, devem estar em terrenos bem próximos”. (Borges, 1982, 13-14).*

A objetivação se torna ainda mais evidente no capítulo *síntese versus derramamento*, no qual a autora fala que a Bossa Nova apareceu como um movimento burguês que, primando pela simplicidade, se contrapôs ao que Borges chama de “*pecado estético*”, simbolizado pelos amores malsucedidos do samba-canção. A relação dicotômica entre bom e mau gosto, no final da obra, transborda para uma série de “revelações pessoais” que ela tem frente à sua nova “descoberta racional”. Isto modifica sua apreciação musical, levando a autora a tecer críticas quanto ao culto de artistas tropicalistas e compositores da canção nacional pré-bossanovista.:

*“Entretanto, enquanto exotismo, pode-se até aplaudir Bethânia, Gal, Simone e Caetano cantando Lupicínio e Orestes. Pode-se até curtir uma certa dose de mau gosto entre risos de nervoso ou de deboche. Pode-se até permitir aos compositores cultos uma*

*produção que toma por base a retórica desses sambas-canções. (...) Durante todo o tempo em que eu ouvia essas músicas, até que elas se transformassem em objeto deste estudo, só havia uma relação de envolvimento com elas; prazer ao ouvi-las e em lidar com elas. À medida que comecei a analisá-las, fui-me surpreendendo com o tom crítico que ia assumindo ao longo do trabalho. Penso que este fato está ligado a algo que mencionei na introdução do livro, quando apontava as diferenças e semelhanças de minha recepção em relação a esta produção de mau gosto” (Borges, 1982, 136).*

Outro problema marcante da análise de Borges é o determinismo de classe. A autora retira do autor da composição toda capacidade de originalidade individual sobre sua própria obra. Ao contrário, as letras são analisadas sempre do prisma do conflito de classes, mas de uma maneira em que o indivíduo exerce um papel quase automático e pré-determinado frente a grandes influências sociais:

*“Assim, sem tentar discutir a genialidade de um ou de dois ou quem sabe de todos os mestres do samba, cuja produção está nos interessando, penso num sistema simbólico de letras e canções, perdendo de vista o criador como eu individual e vendo-o mais como um ser de classe (até uma classe de compositores). E sua produção, em meio às outras do mesmo gênero como uma criação coletiva” (Borges, 1982, 32).*

Tal escolha metodológica tem um problema central. Sua ótica macro aceita ignorar a complexidade que emana do papel do agente como protagonista da ação em prol de uma constatação preconcebida, e não verificada durante o livro, de que o compositor de samba é automaticamente um representante fidedigno de sua classe social. Pode ser até que em alguns níveis de seu comportamento, sob esta abordagem, ele até o seja. Contudo, não há como abstrair, se o objeto encaixa-se como premissa de uma análise, quando a natureza do mesmo é proposta “*a priori*”.

A Arte pode servir muito bem como objeto de estudo do universo simbólico dos artistas e como mediadora de sua relação com o mundo. Mas, a partir do momento em que, antes de se analisar o próprio contexto em que a obra nasce, torna-se automática a conclusão de que ela é fruto de um conflito entre classes, o risco é muito grande de que a análise, partindo daí, possibilite, em muito níveis, uma aproximação mais do ideal, do simples que responde a todas as perguntas. Ironicamente, o próprio Marx criticou os jovens hegelianos por não se preocuparem em

fundamentar suas ideias, criando um conhecimento descolado da própria realidade sobre a qual refletiam:

*“Os únicos resultados a que pôde chegar essa crítica filosófica foram alguns esclarecimentos histórico-religiosos – e assim mesmo de um ponto de vista muito restrito – sobre o cristianismo; todas as outras afirmações não passam de novas maneiras de revestir de ornamentos suas pretensões de terem revelado descobertas de grande alcance histórico – a partir de esclarecimentos insignificantes.*

*Nenhum desses filósofos teve a ideia de se perguntar qual era a ligação entre filosofia alemã e a realidade alemã, a ligação entre sua crítica e seu próprio meio material.” (Marx, 1998, 9-10).*

Talvez o mais importante para evitar a certa superficialidade com que Borges tratou seus próprios objetos teria sido não a maior proximidade com o mundo material, que sua teoria de inspiração marxista exigiria, mas sim um maior dimensionamento acerca do que a letra, como objeto artístico em si, é capaz de informar sobre seu mundo social. O principal problema da obra criticada neste tópico é que ela, valendo-se de postulados que, no fundo, não podem ser simples postulados, procura imputar à obra dos compositores simbolismos que talvez nem existam, visto que não foram confirmados. A autora defende que a linguagem rebuscada mostrada pelos compositores de samba-canção, caracterizada pelo uso recursos linguísticos “inacessíveis” a eles, é, por si só, uma prova de que os compositores de uma classe “inferior” buscaram um linguajar “superior”, burguês, para validar seus discursos.

*“O estilo derramado e o rebuscamento dessas letras apresentam defeitos formais que, ao lado da extrema idealização dos valores aí veiculados, comprovam as hipóteses que afirmam a existência de um desejo de superação do “status” social, desejo condizente com o nível de subserviência aos valores – inclusive estéticos – superiores” (Borges, 1982, 18).*

Há uma série de problemas com o trecho acima citado. Em primeiro lugar, ele toma como automática a existência de uma cultura dita superior e de outra, inferior. Em nenhuma parte de obra são esclarecidos os fatores que determinam o que seria um grau de elevação de uma cultura em relação a outra. Provavelmente, a autora se refere ao grau de educação dos constituintes de cada classe; contudo, a nomenclatura usada pela obra traz uma carga valorativa de natureza pejorativa

*(valorativa/pejorativa: evitar a rima)* para os grupos analisados. Em segundo lugar, a relação automática entre o estilo derramado dos compositores e um suposto desejo de ascensão social nem é debatida; é simplesmente assumida como verdade, uma prova em si, quando, na verdade, essa questão é muito mais complexa.

Um dos compositores citados na obra de Borges cuja história pode contestar e tornar complexa essa relação tomada como natural é o próprio Lupicínio Rodrigues. Ao estudar as biografias existentes sobre Lupicínio, que serão comentadas posteriormente neste trabalho, elas indicam um caminho contrário: não uma busca de ascensão social através da linguagem, mas o desejo em preterir os padrões linguísticos de uma gramática correta, ou de uma imagem extremamente alegórica, em prol da simplicidade e da autenticidade de sua obra. Na biografia de Lupicínio escrita por Mário Goulart, há uma passagem interessante sobre o assunto:

*“Às vezes, querendo ajudar, os amigos enchiam os saco. Era na hora do Português, matéria que Lúpi conhecia mais por vivência, pois mal chegou ao ginásio. Mas era seu instrumento de trabalho, poxa, e poucas, muito poucas vezes aceitava palpites. Na letra de “Um Favor”, há um verso que ele cantou assim para Demóstenes Gonzales, a música recém-feita: “flauta, trombone ou clarim”. Lúpi, teimosamente, foi contra todas as evidências que indicavam “trombone”. Só à noite, quando apresentava a música para um público maior, cantou a palavra corretamente.*

*“Não, companheirinho, vamos deixar assim, que está bom de ouvido, de rima”, insistia sempre. Lúpi já era coloquial, diz Glênio Peres, numa época em que se falava de um jeito e se escrevia de outro” (Goulart, 1984, 49).*

O exemplo acima dado não evidencia apenas uma vontade do compositor de quebrar com a linguagem chamada “superior” em prol da beleza estética da obra, como registra um retrato de um poeta preocupado em ser coloquial, em fugir daquilo que Beatriz Borges coloca como um fator inerente a ele e a sua obra. Caso esses valores de subserviência de classe existissem em Lupicínio, como é colocado pela autora, não seria apenas natural que o autor tivesse uma mínima boa vontade, quando seus amigos mais escolarizados sugerissem uma alteração que adequasse sua obra à norma culta?

A história da canção no Brasil se opõe diretamente a uma teoria que supõe um desejo estético dos compositores por uma forma de linguagem dita “superior”. O primeiro samba-canção

da história é um exemplo gritante disto, uma vez que a obra de Borges analisa justamente este estilo musical. “Iaiá” ou “Ai, Ioiô”, composto em 1928 pelo Maestro Henrique Vogeler, é considerado o primeiro representante do estilo na história da música popular brasileira. Esse samba, curiosamente, tem uma história deveras interessante acerca de seu processo de composição: ele possui três letras distintas. Segundo José Ramos Tinhorão (1986), o empresário Pascoal Segreto encomendou a Vogeler uma canção para abertura da peça “A Verdade ao Meio-dia”, de J. G. Travessa. Assim, o maestro compôs a melodia e pediu para que Cândido Costa fizesse a letra, batizada de “Linda Flor”. Contudo, a composição com a letra de Costa não fez muito sucesso. Ainda no mesmo ano, Francisco Alves, um dos intérpretes de maior sucesso na história da música brasileira, registrou a mesma melodia sob o título de “Meiga Flor”, trazendo uma nova letra, feita pelo compositor Freire Júnior. Contudo, mesmo sob tutela do “Rei da Voz”<sup>2</sup>, a canção ainda não atingiu seu ápice junto ao público. Luiz Tatit atribui o insucesso das duas primeiras letras ao seu caráter formal e excessivamente elitista. Segundo o autor, a canção popular começava a pender para outra direção: a da oralidade, do coloquial. Falando sobre a segunda letra, composta por Cândido Costa, o autor argumenta:

*“Na verdade, Cândido Costa havia lançado mão dos expedientes ainda em voga para os casos de melodias lentas: expressar a singularidade do sentimento amoroso com formas românticas que fugissem da banalidade da linguagem coloquial. Nada muito diferente da solução dos seresteiros do começo do século. Acontece que, a essa altura, às vésperas da era da ouro da canção de rádio, esses versos oriundos da poesia escrita começavam a produzir nos ouvintes um efeito de sentido contrário ao desejado pelos autores. As formas cuja aparição era de todo improvável na comunicação do dia-a-dia (...) debilitava o ímpeto persuasivo da canção”. (Tatit, 2004, 128).*

A letra que viria a imortalizar a melodia foi composta de improviso por Luiz Peixoto para a peça “Miss Brasil”. Esta versão caracterizou-se por um uso extremamente coloquial da língua e teve tamanha repercussão que, mesmo não sendo carnavalesca, foi acelerada para fazer estrondoso sucesso nos blocos de carnaval do ano de 1929.

*“Ai, Ioiô,*

---

2 Apelido pelo qual era conhecido Francisco Alves.

*Eu nasci pra sofrê!  
Fui oiá pra você,  
Meus oinho fechô”  
(Ai, Ioiô. Letra de Luiz Peixoto. 1928)*

Nas palavras de Tinhorão:

*“O sucesso da composição Iaiá (logo depois definitivamente chamada de Ai, Ioiô, nome pelo qual a música era conhecida pelo povo) transformou a novidade do samba-canção numa espécie de talismã”. (Tinhorão, 1986, 158)*

O que se pode constatar desse breve apanhado histórico acerca da canção “Ai, Ioiô” é que a obra fundadora do gênero samba-canção foi imortalizada não pelas alegorias exageradas, apropriação de uma linguagem de outra classe, ou mesmo pelos involuntários erros de português provindos de um despreparo do compositor. Ao contrário, ela é marcada por alegorias simples, erros propositais que a aproximam da linguagem coloquial, todos premeditados pelo compositor. Então, o que, para Borges, era um fato provado “*a priori*” pela indução precipitada de intencionalidades de letras totalmente subjetivas, pode ser, no final das contas, um erro metodológico vital, que comprometeu absolutamente toda sua análise.

Isso não ocorreu porque a autora resolveu analisar o samba-canção através de suas letras. De maneira alguma! Mas sim, porque ela não se ateu ao que a letra podia informar sobre seu contexto e acabou atribuindo às palavras uma luta de classes que, no fundo, pode ser fictícia, uma vez que a história do samba-canção aponta no sentido contrário de suas constatações. Acima de tudo, as próprias letras, em toda a imensidão de sua natureza poética, desafiam, em si mesmas, a simplificação automática e pouco explorada que constitui a base do livro de Beatriz Borges.

## **1.2 – Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e Suas Relações.**

Essa obra de Maria Izilda S. Matos e Fernando A. Faria é de extrema importância para a construção da presente dissertação. Além de ter sido o primeiro texto acerca de Lupicínio Rodrigues com o qual tive contato, ela abriu uma perspectiva muito interessante acerca da obra do autor: trata-



se de uma análise antropológica que tem como objeto central suas letras de música. Os autores elaboraram um texto acerca de poemas de Lupicínio que não envolve marcadamente ferramentas metodológicas da análise de discurso, semiótica e literatura. Através da apreciação do texto poético em relação a seu contexto, a obra discorre sobre a construção de categorias sociais (masculino e feminino) dentro do universo de criação do compositor popular.

Tal modo de realizar a análise sobre Lupicínio e sua obra mostra-se meritória em vários sentidos. Em primeiro lugar, não se caracteriza como um estudo de história de vida, pois o foco principal não é a trajetória do artista em si, mas o objeto de sua criatividade: a poesia. Essa escolha de objeto permite ao pesquisador aventurar-se em áreas interessantíssimas da vida social: as alegorias subjetivas que o autor cria para personagens sociais; a recriação e ressignificação de situações vividas; a reprodução, deformação e transmutação de valores sociais através da Arte.

Em segundo lugar, tal abordagem exalta a importância do discurso e da arte popular como objeto central de uma abordagem sociológica. Transforma algo que algumas vezes é visto como simples produto do indivíduo em protagonista de um estudo. Quando o compositor popular morre, sem sombra de dúvida, um dos principais fatores que marcam socialmente sua vida é a mensagem que procurou passar em seu discurso e a estética que escolheu para perpetuar sua arte. Isso se dá, porque a obra não é individual como parece. Ela dialoga com categorias e valores sociais que permeiam a existência do autor; ela transcende a criação individual quando é repaginada, refeita e reinterpretada por outros indivíduos; e é passível de novas interpretações também por parte de seus apreciadores, ao mesmo tempo que perpetua símbolos e noções de seu tempo. A criação transcende o criador, é um objeto essencialmente social.

O grande mérito da obra de Matos e Faria em relação à de Beatriz Borges é que ela realmente busca significados sociais presentes nas letras, ao contrário da obra de Borges, que postula implicações ao discurso que precedem a análise, transformando-a em uma simples coleção de constatações de certos valores. O trabalho de Matos e Faria é realmente uma análise que começa na letra, e não em outras conclusões preconcebidas que criam um ambiente falsamente natural e automático sobre as obras.

Neste sentido, “Lupicínio Rodrigues: o Masculino, o Feminino e Suas Relações” (1996) apresenta ideias muito interessantes como resultado da análise. Em primeiro lugar, os autores questionam sensatamente a análise, muito comum, que pinta a boemia como uma total rejeição do mundo:

*“ (...) os poucos estudos que focalizam a cultura boêmia, a interpretam como rejeição do mundo do trabalho e à disciplina, sendo identificada com o ócio e o não-trabalho. Mais do que a construção*

*idealizada do boêmio que se encontrava desvinculado de todas as normas familiares, do trabalho, das obrigações sociais, o ser boêmio é múltiplo (...)*. (Matos e Faria, 1996, 31).

Enxergar o ser boêmio como ser social múltiplo é vital para uma melhor análise do objeto artístico em questão. Tal constatação tira o objeto da perspectiva de uma análise social abrangente e indiferenciada, como um simples indivíduo de classe; assim como priva o poema de um “*status*” subjetivo inalcançável. O compositor, nessa ótica, não é apenas um indivíduo condicionado pelo seu meio, assim como também não é um ser associal, desconectado de influências externas que, basicamente, faz o que quer. Trata-se de um ser múltiplo e complexo, que produz uma obra que, a despeito de poder ter sua assinatura individual, pertence a um contexto social.

Outra abordagem interessante de Matos e Faria é o ato de reaproximar, na análise social, a poesia da vivência e da linguagem cotidiana do compositor. Enquanto Borges analisou a letra como uma ruptura com a realidade cotidiana, enxergando no compositor um desejo de se aproximar de uma forma de linguagem “superior”, os autores associaram a obra do compositor diretamente a sua vida social, como mais uma forma de comunicação com seu próprio meio:

*“As formas narrativas e dramáticas põem em cena instantâneos do cotidiano nos quais ele geralmente estivera envolvido e que, com rapidez, eficácia e inspiração, ele resgatava. O coloquial e o prosaico irrompem no poético, assumindo a forma de diálogo, algumas vezes de prece, confissão, apelo, denúncia e conselho (...)*”. (Matos e Faria, 1996, 54).

A obra de Lupicínio, especialmente, como veremos em capítulos posteriores, dialoga de maneira intensa com as experiências vividas pelo compositor e por seus amigos e conhecidos mais próximos, ganhando um tom de oralidade muito marcante. Tal fator não passa despercebido pelos autores, que exaltam o alto grau de identificação que as músicas de Lupicínio exerceram sobre seus ouvintes. Mais ainda, a análise de Matos e Faria reconhece uma idiosincrasia individual do compositor, que pode ser um dos fatores que tornou sua música tão popular no País: a capacidade de gerar identificação com seu público por meio de músicas que, muitas vezes, se constroem na primeira pessoa:

*“Assim, o “eu” do autor é também o de todos os que cantam suas músicas e com elas se identificam, o que pode ser interpretado como uma simples estratégia discursiva de*

*transformar o singular em universal, mas é sobretudo a capacidade do artista de captar emoções que circulam socialmente”. (Matos e Faria, 1996, 57)*

Muito interessante a ideia colocada pelos autores: o discurso em primeira pessoa confere ao poema um potencial universalizante. O fato de o compositor usar pronomes pessoais, como o “eu”, para falar de si, abre a possibilidade para qualquer pessoa, quando cantar a música, de apropriar-se da letra do compositor e de sentir-se como parte dela, cantar como se fosse o próprio autor. No fundo, esta constatação evidencia uma das dimensões sociais do indivíduo. A partir do momento que o público se apropria da canção, no fundo não interessa se esta foi escrita por uma ou por trezentas pessoas. O que ela traz, em seu modo particular, é um poder comunicativo que dialoga com a Sociedade.

Aliada ao poder de identificação gerado pela primeira pessoa, a qualidade individual do compositor é vital para a canção gerar identificação. Matos e Faria colocam Lúpi como uma espécie de catalisador. Ele consegue captar todos aqueles estímulos sociais, e de maneira particular e simples, e comunicá-los a seus pares. O poeta, em seu discurso, torna-se intermediário cultural entre os indivíduos e a Sociedade, sensibilizando, transmitindo e adaptando à sua forma específica de pensamento e linguagem os valores gerados e reproduzidos socialmente.

Mas isso não significa necessariamente que a obra de Lupicínio conta sua vida e a de seu meio social de maneira fiel e próxima da realidade. Ao contrário, a poesia não exige exatidão do compositor, é uma forma de expressão que pode conferir ao seu autor um alto grau de liberdade. Todavia, isso não implica que a falta de precisão histórica do registro poético mina seu grau de relevância para as Ciências Humanas. Pelo contrário, sua natureza concomitantemente verídica e inverídica gera um objeto de estudo complexo e interessante, pois ela traz à tona um discurso que prima mais pelo seu potencial comunicativo e estético do que por registrar acontecimentos de forma acurada. Ela transmite a experiência do jeito que o compositor quer comunicá-la, ou seja, do jeito que o autor a expõe socialmente. Claro que nem sempre o autor atinge seu fim. Muitas vezes o tiro pode sair pela culatra, e a Sociedade interpretar sua canção de maneira totalmente diferente daquilo que o poeta havia pensado. Mas isso torna a canção, como objeto de um autor-catalisador de estímulos sociais, mais social ainda. A mística das obras de Lupicínio não parte somente de sua habilidade como autor, mas sim da interação entre poesia e o mundo no qual elas existem.

Tal abstração acerca da relação da obra com o contexto gera uma série de questionamentos acerca da análise de letras feita por Matos e Faria na segunda metade do livro. A base para o estudo das letras de Lupicínio foi calcada em duas categorias que, realmente, são de vital importância para se analisar a natureza social da obra do compositor: o masculino e o feminino. Contudo, ao se

escolher essas duas categorias, que bem ou mal estão presentes em grande parte das interações simbólicas dos indivíduos, um grande risco aparece aos olhos do cientista social. Por mais que exista um conflito de gêneros inegável em meio à Sociedade, não é possível, sem prejuízo de simplificar a análise, transformar tal antagonismo em uma polarização dessas duas categorias como terrenos independentes que nada têm em comum. Não pretendo afirmar aqui que não exista uma distinção clara entre masculino e feminino em meio à Sociedade, e que essa diferença não apareça na obra do compositor. Ao contrário, o que defendo é que não há como afirmar que ambos os gêneros não gozem de características comuns e discursos semelhantes que tornam impossível a uma análise sociológica ignorá-los.

O estudo de Matos e Faria tem um problema marcante quando polariza e isola o Masculino do Feminino na análise da obra. Talvez, a princípio, esta separação pareça natural uma vez que o compositor era homem, e a maior inspiração da maioria de suas composições fossem as mulheres. Contudo, o “poeta da dor-de-cotovelo”, como era chamado, ganhou esse título não simplesmente por transformar em versos suas musas, mas, acima de tudo, essa alcunha provém do fato de ele priorizar, acima de qualquer outra, a temática do sofrimento por amor.

*“A maioria das canções de Lupicínio focalizou o “mal de amor”, raras são as que falam de um bom começo e nenhuma delas descreve uma reconciliação”. (Matos e Faria, 1996, 59).*

Por mais que o trecho acima transcrito de Matos e Faria esteja equivocado ao afirmar não haver músicas no repertório de Lupicínio que falem de reconciliação<sup>3</sup>, ele destaca a importância que o sofrimento de amor tem na obra do compositor. E talvez resida nele a grande razão de seu sucesso. A desilusão amorosa é uma experiência social muito comum. Quando colocada na primeira pessoa, então, ganha um potencial universalizante, capaz de atingir potencialmente quem já a sofreu, estimulando o indivíduo a cantar a música como se falasse de sua própria experiência. Seria então um total absurdo pensar na possibilidade de que as canções de Lupicínio, por seu caráter

3 Um exemplo de música de Lupicínio de fala de reconciliação é “Briga de Amor” (1940), com o parceiro Felisberto Martins. Canção inclusive que é curiosamente usada como exemplo para outro conflito no livro de Matos e Faria poucas páginas depois desta colocação :

*“Depois de uma hora de briga, com meu 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.*

*Já estou bem acostumado.  
Não estou contrariado,  
até chego a procurar.  
Por querer, chego atrasado  
pra meu bem ficar zangado  
e me estranhar”.*

social, não signifiquem primordialmente, todas as vezes, um discurso de um homem para uma mulher, mas o relato de um ser que sofre? E que esse discurso talvez possa ser incorporado pelo público feminino, sem prejuízo de seu sentido?

O primeiro exemplo dado por Matos e Faria em sua análise que implica a constante polarização entre feminino e masculino na obra de Lupicínio Rodrigues é bastante interessante para a discussão:

*“Na obra de Lupicínio, o coração protagoniza o amor e a saudade: o amor com gosto de tristeza, desejo e dor, e saudade com sabor amargo de nostalgia de um tempo perdido. Abriga em si o ressentimento, a culpa e o ciúme, ciúme que, quando é feminino, se torna motivo de orgulho masculino:*

*Não estou contrariado,  
Até chego a procurar.  
Por querer, chego atrasado  
Pra meu bem ficar zangado  
E me estranhar.*

*(Briga de Amor, 1940)”.  
(Matos e Faria, 1996, 62)*

Este trecho traz um exemplo interessante, coloquemos a letra inteira de “Briga de Amor”, para termos uma visão mais ampla do que foi colocado pelos autores:

*“Depois de uma hora de briga com meu 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.*

*Já estou bem acostumado.  
Não estou contrariado,  
até chego a procurar.  
Por querer, chego atrasado  
pra meu bem ficar zangado  
e me estranhar”.*

*(Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins)*

Os autores colocam que esta canção é um exemplo de que o ciúme é masculino na obra de Lupicínio. Porém, mesmo depois de ler e reler a letra não consegui achar a parte em que uma caracterização poética clara de um homem sente orgulho do ciúme feminino. Claro que os termos flexionados no masculino sugerem que a pessoa que comunica o discurso é um homem. Mas onde está a essência masculina, que caracterizaria o discurso do compositor? E mais importante, onde está o orgulho pelo suposto “ciúme feminino”?

Pode-se concluir que essas relações são automáticas: como Lupicínio é um compositor homem, e os termos estão flexionados no masculino, logo ele está descrevendo o universo masculino. Contudo, a questão é bem mais complexa que isso. Ao que parece, o que o compositor valoriza, lendo a letra de uma maneira menos polarizada, é justamente o deleite e o orgulho de conseguir reconciliar-se com seu parceiro e em nenhum trecho ele se gaba do fato de a mulher ter ciúme. A vantagem que ele conta é em relação ao que acontece quando a situação se acalma, e ele dá um beijo maravilhoso na sua parceira. O que há de masculino aí? Onde está o orgulho do ciúme?

Não é absurdo pensar que uma mulher pode gostar de beijos de reconciliação. Ou, se acaso isso é mesmo uma característica unicamente masculina, o poema não traz nenhuma evidência que embase essa teoria, nem poderia. Prova de que o argumento dos autores não se sustenta reside no fato de que eles não procuram nenhum outro exemplo nas letras de Lupicínio que indique sequer a recorrência de um suposto orgulho do protagonista em relação a um “ciúme feminino”; é somente aquele trecho descontextualizado do resto do poema.

Não há no trabalho de Matos e Faria caracterizações bem embasadas no corpo das letras do compositor acerca do discurso que caracterizaria esse universo feminino. O livro é cheio de poemas isolados que dão voz a análises que dizem respeito ao conjunto da obra de Lupicínio; e, muitas vezes, as constatações colocadas pelos autores não se sustentam nem mesmo na análise da letra isolada. Um exemplo disto é quando os autores afirmam haver uma caracterização clara de “mulher do campo” e “mulher da cidade” na obra de Lúpi:

*“A falsidade é uma característica marcante, embora não exclusiva, da mulher urbana, enquanto a mulher da roça é apresentada como inocente e singela. A positividade do rural e a negatividade do urbano aparecem em “Cecília”:*

*O nosso amor teve início, Cecília,  
No dia em que fomos passear.  
Tu brigavas comigo, brigavas, Cecília,  
Porque eu te queria beijar  
E a cachoeira, Cecília,  
em que nós fomos juntos o rosto lavar...*

*(Cecília, 1961)”*

*(Matos e Faria, 1996, 85)*

Realmente, na obra de Lupicínio, o ambiente bucólico e a mulher do campo são presenças recorrentes, e essas mulheres aparecem algumas vezes idealizadas em uma imagem de pureza. Contudo, tal pureza não é pertencente somente às imagens de mulheres ligadas ao meio rural. Pelo contrário, algumas das mulheres urbanas na obra de Lúpi também são pintadas dessa forma singela e inocente, como é o caso da canção “Boneca de Doce”, em que Lupicínio retrata uma mulher que serve bebidas em um bar que frequenta:

*“Lá, no bar onde eu vivo  
a tomar aperitivo  
na hora de descansar,  
queria que você fosse  
ver a boneca de doce  
que tem pra 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: (...)*

*(Lupicínio Rodrigues)*

Neste trecho da canção “Boneca de Doce”, a protagonista não parece ser retratada de uma maneira muito diferente, em termos de idealização, que a Cecília do exemplo dado por Matos e Faria sugere. As características apontadas pelos autores como sendo pertencentes à mulher do campo, não pertencem somente a ela. Pelo contrário, aparecem também em figuras muito urbanas, como é o caso de uma mulher que serve os clientes em um bar perto da casa do compositor, numa canção que não tem nenhuma referência ao meio rural.

Outro fator que os autores não citaram é o fato de que as mulheres do campo, na obra do compositor, nem sempre são tão “inocentes e singelas”. Pelo contrário, elas também podem ser pintadas como seres aproveitadores e traiçoeiros nas letras de Lúpi. Um exemplo disso é uma canção que foi sucesso na interpretação de Jamelão, durante o ano de 1963:

*“Vivia sozinha,*

*num ranchinho velho, feito de sopapo.  
 O seu rádio, de noite, era o canto de um sapo,  
 sua cama, uma esteira estendida no chão.  
 Sua refeição era um bocado de charque e farinha,  
 pois nem pra comer a coitada não tinha,  
 sequer no café, um pedaço de pão.  
 Levei pro meu sítio,  
 troquei por cetim os seus trapos de chita,  
 e, até pra "marvada" se ver mais bonita,  
 pus luz no seu quarto, invés de candeeiro.  
 E, só por dinheiro, sabem o que fez essa ingrata mulher?:  
 fugiu com o doutor que eu mesmo chamei  
 e paguei pra curar os seus bichos-de-pé (...)"*

*(Lupicínio Rodrigues)*

Creio que não há imagem mais estereotípica de uma “mulher da roça” do que a que mora em um rancho de sopapo onde se escutam sapos à noite, come charque e farinha, dorme em uma esteira, usa roupas de chita e tem bichos-de-pé. O que ela não tem, no entanto, é a inocência e a singeleza que Matos e Faria atribuem às mulheres bucólicas de Lupicínio. Pelo contrário, ela não tem nada de inocente. Aparentemente, ela consegue o que quer do protagonista e depois o abandona por um homem mais rico. Irônico, para os autores, é o fato de aquela que talvez seja a personagem mais claramente caracterizada na obra de Lúpi como uma “mulher da roça”, em absolutamente nenhum quesito encaixar-se na análise concebida por eles.

Outra conclusão insustentável na análise de Matos e Faria é a de que, se a mulher faz algo socialmente errado, necessariamente, na obra de Lupicínio Rodrigues, ela sofre punição e rejeição.

*“Se a essência feminina é impregnada de negatividade, sua trajetória deve culminar numa punição, na velhice solitária, maltrapilha e abandonada”. (Matos e Faria, 1996, 96)*

Em primeiro lugar, os autores, neste trecho, utilizam uma terminologia bastante questionável. Eles defendem que Lupicínio constrói em sua obra uma “essência” feminina, como fator determinante. Se existe uma “essência feminina” nas músicas do compositor, fator que é muito questionável, ela não pode ser sempre tão “impregnada de negatividade”. No exemplo da canção “Boneca de Doce”, há pouco citada, a mulher é desenhada como um ser “meigo e mimoso”, adjetivos que não são lá muito negativos. Em segundo lugar, mesmo se aceitarmos que a mulher é representada com essa essência má, e que quando ela se comporta mal nas músicas de Lúpi é punida



e acaba sozinha necessariamente, temos que ignorar algumas letras do compositor que depõem em contrário, sendo a principal entre elas “Ex-Filha de Maria”, gravada em 1952 por Roberto Silva:

*Ave Maria!*

*Era esta bonita oração  
que ela cantava na hora da missa,  
quando ela estava no coro  
das Virgens, Filhas de Maria.*

*E, com essa canção, me embalava  
enquanto eu rezava, pedindo essa 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 essa pobre mulher,  
num tropeço qualquer,  
desviou-se pra outro lugar.*

*Hoje anda em lugares tão feios,  
e tão tristes meios, que eu fico a chorar,  
pois suponho que Deus, nem em sonho,  
por ali tencione 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 a tanto eu espero.  
Se Ele não a quer mais,  
que me dê, que eu a quero.*

(Lupicínio Rodrigues)

É possível constatar nesta letra que o autor não só não condena à solidão e ao esquecimento a moça que foi para o que ele pensa ser o “caminho errado”, como, de maneira nenhuma, ele sequer cogita uma possível punição, que, segundo Matos e Faria, seria regra na obra do compositor. Ao contrário, ele assume claramente a vontade de fazer o oposto e adotar a moça que “se perdeu”, sofrendo com sua impotência diante à situação. Seu desejo apaixonado pela musa inclusive a coloca acima da crença religiosa, fazendo o autor assumir para si o pecado, a mulher que foi renegada por Deus.

Através dos exemplos que vêm sendo discutidos no presente tópico, é possível pensar que a caracterização de Matos e Faria em relação ao universo feminino apresenta uma série de problemas. A polarização que os autores propõem entre masculino e feminino se complica, quando as definições das categorias não são bem exploradas na obra do compositor, sendo exemplificadas em trechos isolados de uma ou duas músicas. Para que uma análise faça mais justiça à obra é de vital importância a busca por evidências no discurso. Não é porque uma imagem é construída de uma maneira específica em um pequeno pedaço de uma das letras do compositor que ela se torna uma regra para todo o discurso lupiciniano.

Os problemas na análise dos autores se multiplicam ainda mais, quando é abordado o gênero masculino:

*“O ser homem e o ser mulher nas canções de Lupicínio são, antes de tudo, papéis sociais e culturais. As diferenças e as semelhanças entre os gêneros são apontadas pelo compositor, mas, nos dois procedimentos, o homem sempre se apresenta como exemplar mais bem acabado, a partir do qual a mulher se situa. Ela é medida segundo o padrão de perfeição masculina: inversa ao homem, é portanto, menos perfeita. Afirmam-se então a superioridade e a dominação do homem sobre a mulher” (Matos e Faria, 1996, 134).*

O trecho acima citado apresenta uma série de colocações questionáveis. A idéia de que o homem e a mulher, na obra, representam papéis sociais e culturais é realmente muito lúcida. Contudo, os autores pecam ao declararem que Lupicínio apontou diferenças e semelhanças entre os gêneros. Os focos centrais da obra do compositor são dois: as mulheres e as paixões. Lupicínio não gastou muito de suas composições abordando a temática masculina. Na verdade, o poeta só menciona o sexo masculino mais claramente em duas canções. Uma é a música “Castigo”, de Lupicínio e Alcides Gonçalves, onde, na última estrofe, aparece:

*“Homem que é homem  
faz qual o cedro  
que perfuma o machado  
que o derrubou”  
(Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves)*

E o outro exemplo é a canção “Conto de Lágrimas”:

*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?  
(Lupicínio Rodrigues)*

Estes dois trechos, aparentemente, entre as músicas gravadas, é tudo o que Lupicínio teve a dizer mais claramente sobre o universo masculino. Se não, foi tudo o que os autores conseguiram achar que fizesse referência direta à natureza de uma figura masculina. Claro que estes trechos são bem claros em colocar o homem como um exemplo de comportamento, e a música “Conto das Lágrimas” é obviamente misógina. Contudo, será que eles são suficientes para concretizar uma construção de gênero válida para a totalidade da obra de Lupicínio? Não. E, exatamente por não o ser, os autores recorrem a outras canções não tão claras para provarem sua teoria. Realmente, nestas duas canções, o homem aparece como “exemplar mais bem acabado” de ser humano que a mulher. Todavia, para dizer que a mulher “é medida segundo o padrão de perfeição masculina” é necessária a existência de um padrão, e para este padrão existir são necessárias recorrências dele na obra do autor. Recorrências que não existem. Os exemplos se resumem a estes dois casos.

*“Enquanto o homem é fundamentalmente sincero e generoso, a mulher é, em sua essência, falsa, portanto ingrata, traidora, volúvel, porque não sabe amar; abandonando um lar construído pelo homem como testemunho da solidez deste amor, evidenciam-se pares de oposição, no quais o masculino é colocado positivamente em contraponto ao feminino” (Matos e Faria, 1996, 134).*

Este ponto é o auge da polarização masculino-feminino no texto. Toda essa constatação

emana de cinco versos da estrofe final da canção “Castigo”. Se analisarmos a obra de Lupicínio como um todo, no entanto, veremos que isso não passa de uma simplificação da complexidade discursiva do compositor. Creio que a análise de apenas uma letra é suficiente para mostrar que tal polarização não é absoluta, na obra do compositor:

*“Nossa Senhora das Graças  
(Lupicínio Rodrigues)*

*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,  
eu 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 sua proteção.*

*Virgem, dá-me a pena que quiseres,  
mas devolve, se puderes,  
à sua verdadeira dona  
meu perverso coração.*

Na letra acima colocada, é possível enxergar o oposto de cada um dos fatores colocados por Matos e Faria como regra na obra do compositor. Em primeiro lugar, quem é traidor, falso, ingrato e volúvel é o personagem masculino. Ele admite explicitamente que está traindo sua família por uma paixão que é errada e admite sua culpa. Em segundo lugar, se existe uma visão do lar na letra acima, ela é constituída por sua mulher e por seu filho, pois a solidez do amor do homem encontra-se com a amante, razão fundamental do pesar do protagonista. Portanto, se existe alguma polarização nesta canção, ela é inversamente oposta, o exato contrário do que Matos e Faria afirmam ser regra na obra do autor: uma mulher e uma santa são colocados como exemplos positivos, ao passo que o homem traz em si todas as características que os autores afirmam que Lupicínio confere às mulheres.

Não pretendo dizer aqui, e é necessário esclarecer, que não é possível achar características masculinas na obra de Lupicínio. Obviamente, por ele ser homem, este é um campo de estudo possivelmente fértil na obra do autor. A crítica principal reside na forma como o masculino e o feminino foram polarizados, colocados como um sendo sempre a antítese do outro. Tal distinção só pode ser real em um nível de análise bem simplificado, pois, além do que há de oposto entre os gêneros, há relações que não são tão simples assim. O fato de Lupicínio ser homem não o priva de ter a capacidade de criar um discurso que abranja os dois gêneros. Creio que um exemplo importante dessa abrangência é o fato de grande parte dos intérpretes de seus maiores sucessos terem sido mulheres.

O maior sucesso da carreira de Lúpi é a canção “Vingança”, especificamente a versão lançada por Linda Batista em 1951. Esta gravação é muitíssimo impressionante por sua interpretação singular. Linda começa a cantá-la em um tom quase falado, suspirado, que vai ganhando energia em um gradual, e atinge seu ápice numa segunda parte, que permite à cantora mostrar toda sua exuberância vocal. Linda tinha muita potência na voz, mas a sutileza de sua interpretação é seu maior mérito, pois ela consegue criar contrastes marcantes entre os diferentes momentos, sentimentais da canção.

Pelo que ouvi durante os estudos que conduzi no desenvolvimento desta tese, a música brasileira anterior aos anos cinquenta era marcada por suas intérpretes grandiloquentes. As cantoras não se davam a liberdade de sussurrar, suspirar durante os momentos da música. Não quero dizer com isso que não havia canto emocionado. Dalva de Oliveira tinha performado interpretações inigualáveis, como “Ave-Maria no Morro”, junto ao Trio de Ouro. Aracy Côrtes imortalizou “Ai, Ioiô” com muitíssima propriedade. Todavia, a repercussão de “Vingança” na voz de Linda Batista abriu caminho para o grande sucesso, nos anos cinquenta, de outras cantoras como Nora Ney e Maysa. “Vingança” deu o tom da era pré-bossanova.

Até hoje, ao escutar um homem cantar “Vingança” algo soa estranho, e creio que talvez não seja só eu que tenha esta sensação, pois nenhuma gravação de “Vingança” fez tanto sucesso como a de Linda. Aos olhos do público, o protagonista da canção é uma mulher, a interpretação da cantora realmente é muito feminina. Ela foi capaz de apropriar-se de um discurso supostamente masculino, tecido por Lupicínio, e passá-lo de uma forma totalmente diferente, a ponto de ser a única a realmente consagrar a música, acima de qualquer homem.

Pela grandeza que as mulheres têm no universo das músicas de Lupicínio, penso que Matos e Faria subestimaram erroneamente o poder universalizante que boa parte do repertório do compositor tem:

*“Mas o coração não é assexuado, embora se tenha destacado  
que o sujeito amoroso das composições de Lupicínio Rodrigues possa*

*ser identificado como homem ou mulher. Embora alguns sambas-canções gravados por cantoras tivessem letra transposta para o feminino, não se pode esquecer que a maioria das composições foi feita num discurso masculino, explicitando, sob esta ótica, as representações do feminino e do masculino que circulavam no cotidiano da boemia” (Matos e Faria, 1996, 63).*

Como foi visto nas críticas feitas nesta Seção, o feminino e o masculino não são assim tão definidos na obra de Lupicínio, como propuseram os autores. Pelo contrário, essa relação parece ser bem mais complexa do que isto. Por mais que o masculino e o feminino inegavelmente existam no repertório do compositor, eles são categorias bem mais tortuosas e multifacetadas do que a simples oposição bipolar proposta por Matos e Faria. Ao contrário do que os autores sugeriram, muitas das cantoras que gravaram Lupicínio não transpuseram a letra para o feminino. Linda Batista cantou “Vingança” exatamente com a letra original, assim como Elis Regina cantou a exata letra de “Cadeira Vazia”, expondo toda sua emoção e chorando no palco da TV Globo no ano de 1980<sup>4</sup>. Talvez possamos conceber a música do compositor não como apenas “feita num discurso masculino”, pois esta não é a sua única faceta. Não é absurdo pensar que as canções foram feitas também no discurso da desilusão, ou no discurso impessoal da tristeza, ou da vingança. Talvez não seja um absurdo pensar que, em algumas músicas do compositor, realmente o sujeito amoroso não seja claramente homem ou mulher, mas sim um sujeito de potencial universalizante que pode, através da estética de seu discurso, superar oposições simples de gênero. Como muito bem colocou Rosa Maria Dias, em sua excelente, mas diminuta obra sobre o compositor, e que, apesar de criticada por Matos e Faria, pode ter sua parcela de razão:

*“Traduzindo verdades pessoais ou não, Lupicínio codificou lugares-comuns do sentimento universal, tais como o despeito, a vingança, o amor traído, a embriaguez e o remorso. Se tais temas estão presos à subjetividade, não podemos esquecer que estes sentimentos individuais estão traduzidos na linguagem universal da música, e sob este prisma iremos abordá-los” (Dias, 1994, 54).*

---

<sup>4</sup> Esta gravação pode ser vista e ouvida no DVD “Elis Regina Carvalho Costa”, da série grandes nome, lançada pela TV Globo.

### 1.3 – Contribuições de Teorias da Ação

Grande parte das críticas feitas às obras de Beatriz Borges e Matos e Faria é fundamentada na análise de um problema que é comum aos dois livros: ambas as argumentações são permeadas de conclusões sobre as letras de canções que, em si, não fornecem a quantidade necessária de informações imprescindíveis para que os autores chegassem a determinadas conclusões. Seja no trabalho de Borges, onde a significação e o contexto das letras são simplificados, com fins de reafirmarem relações de classe; seja em Matos e Faria, onde os poemas são descontextualizados para exemplificarem uma relação de oposição entre os gêneros de forma unidirecional; é possível enxergar nessas obras o uso de exemplos que fazem a teoria dos autores terem sentido e o preterimento de exceções que contrariam as regras expostas.

Isso se dá pelo papel imperativo que grandes categorias sociais têm nesses trabalhos sobre a conduta dos compositores e, em especial, sobre Lupicínio Rodrigues. De um lado aparecem as relações de classe que transformam poemas em evidências duvidosas da subserviência linguística de uma classe em relação a outra; do outro, a complexidade da obra de Lupicínio é encarada como uma relação binária do pensamento masculino, simplesmente reproduzindo preconceitos sociais de gênero.

Não pretendo afirmar aqui que o sistema de classes não faz sentido, ou que Lupicínio não perpetuou valores masculinos opressivos ao gênero feminino em suas músicas. Creio que não estou sozinho ao afirmar que o marxismo é um dos corpos teóricos mais bem construídos da história da Sociologia, e que os estudos de gênero têm trazido um enriquecimento gigantesco para as discussões nas Ciências Sociais. O que afirmo aqui é que essas ferramentas, especificamente da maneira que foram utilizadas, não fizeram justiça ao caráter social complexo que o discurso artístico dos compositores pode fornecer à análise. Talvez realmente existam relações de classe que implicaram um certo comportamento discursivo das canções, ou as relações de gênero tenham sido as determinações mais marcantes na construção do repertório de Lupicínio Rodrigues. Contudo, Borges, Matos e Faria não conseguiram mostrar a coerência entre a realidade das letras e suas teorias; eles extraíram do discurso mais do que ele podia fornecer.

Provavelmente isso tenha acontecido pelo fato de ambas as obras terem ignorado a importância do papel do compositor na construção do discurso. Dificilmente o poeta, enquanto ser social, apresenta apenas uma faceta que dê o tom de toda uma experiência artística. Comportamentos individuais são multifacetados, assim como as experiências sociais. É a combinação de estímulos produzidos pela experiência do sujeito em Sociedade, aliados à sua interpretação desses estímulos, que determinam sua trajetória. Um grupo de canções é aliado a um

grupo de diferentes circunstâncias nas quais elas são compostas, e de diferentes interpretações dessas situações, isso tudo além das mudanças a que os indivíduos empregam sobre o verso, ao repensar sua própria experiência para transformá-la em canção. Portanto, uma obra de um compositor pode estar repleta de referências às relações de classe ou de gênero. Todavia, a análise não pode ser tão simples como a proposta pelos autores, nem as conclusões da análise tão homogêneas e unidirecionais.

### **1.3.1 – A Agência na Sociologia de Anthony Giddens**

Apesar de apresentarem diversos problemas analíticos, as obras de Borges, Matos e Faria tiveram um grande mérito: o de analisar compositores de samba-canção sob uma perspectiva e um instrumental sociológico e antropológico. Geralmente, a análise de letras de música encontra um universo metodológico bem mais acabado nos universos da linguística, literatura e semiótica. Realmente, encarar a poesia como um produto social, usando como recurso teorias fora destes campos, não é uma tarefa das mais fáceis. Por isso, o esforço dos autores é admirável, por trazer o foco a um debate relevante: como analisar letras de canções sociologicamente? Foi baseada nesta pergunta que a presente dissertação começou a ser construída.

De fato, é uma pergunta e tanto! Como fazer uma análise social de algo que é aparentemente individual? E, mais ainda, como fazê-lo levando em conta o papel do indivíduo, ator social, estudado neste processo de composição? Tais questões são extremamente complexas, e não pretendo respondê-las de maneira definitiva, se é que existe uma forma definitiva. O que a presente dissertação propõe é aceitar o desafio e tentar realizar uma análise sociológica de um conjunto de letras de canções, mais especificamente, uma parte das obras compostas por Lupicínio Rodrigues.

Contudo, para isso, primeiro é preciso quebrar, nem que seja para fins analíticos, a barreira colocada por Beatriz Borges, Matos e Faria, que separa o autor, em muitos níveis, de sua própria obra, produto (canção), de uma ação social chamada compor. Mas antes devemos entender em que se constitui a agência e o papel do agente na Sociedade.

Talvez uma das maiores contribuições para as teorias da ação social no século XX tenha sido a obra do sociólogo Anthony Giddens. O autor buscou refletir sobre aquela que é uma das questões mais problemáticas no âmbito do conhecimento sociológico: como resolver os problemas das limitações teóricas das abordagens holistas e individualistas do mundo social. Certamente, Giddens



não conseguiu solucionar de forma satisfatória esse problema, na abordagem prática da Sociologia. Mas, com certeza, ele realizou reflexões teóricas de grande relevância para a discussão. O grande mérito do autor foi desenvolver uma teoria da ação que transcendesse as barreiras que separam indivíduo e Sociedade. Para Giddens, a existência social existe no contexto de sua dinâmica. A perpetuação e a reinterpretação dos valores e dos símbolos que conferem aos indivíduos a existência ontológica é o motor imprescindível para a continuidade social. Portanto, a Sociedade é um esforço localizado. Trata-se de uma série de indivíduos dentro do espaço-tempo, interpretando e perpetuando a própria existência. (Giddens, 2000).

Nesse contexto, o ator social ganha uma dimensão interessante. A estruturação da Sociedade se dá, assim, por meio das ações dos indivíduos, quando se relacionam no contexto. Portanto, não há como enxergar corpos sociais que sejam externos aos sujeitos, condicionando seus comportamentos. Grande parte desse condicionamento acontece internamente, quando o ator monitora a sua ação e adiciona elementos de restrição e facilitação que condicionam sua existência em relação aos outros entes sociais:

*“De acordo com a noção de dualidade da estrutura, as propriedades estruturais de sistemas sociais são, ao mesmo tempo, meio e fim das práticas que elas recursivamente organizam. A estrutura não é externa aos indivíduos: enquanto traços mnemônicos, e exemplificada em práticas sociais, é, num certo sentido, mais interna do que externa às suas atividades, num sentido durkheimiano. Estrutura não deve ser equiparada a restrição, a coerção, mas é sempre, simultaneamente, restritiva e facilitadora. Isso, é claro, não impede que as propriedades estruturadas dos sistemas se estendam no tempo e espaço para além do controle de quaisquer atores individuais” (Giddens, 2003, 30).*

Portanto, nesse contexto, a estrutura social não pertence a nenhum indivíduo; porém, os processos, sistemas sociais, que implicam tal estruturação simbólica no mundo só são possíveis através das interações entre eles. A teoria da dualidade da estrutura, então, apresenta claramente seus protagonistas: os agentes. O mundo social é fruto da capacidade dos sujeitos que refletem e realizam ações contidas no tempo e espaço. Logo, a relação entre agir e poder, nesse contexto, é clara e direta. O poder é entendido na obra do autor como a capacidade de transformar, de realizar uma mudança de estado de coisas. E isso só pode acontecer se o sujeito tem capacidade de agir. Mais ainda: se o indivíduo tem a propriedade de calcular e direcionar suas ações mirando uma

conduta em relação ao seu meio, ele é portador de um poder ambíguo, o de fazer as coisas do seu jeito particular e ter sucesso ou não, ser entendido ou não por seus pares, atingir seu objetivo ou não; e a capacidade de, por meio de sua conduta própria, reproduzir sistemas que não foram criados por ele, que continuarão a existir depois de sua morte e que são vitais para a estruturação social.

Para que o agente, então, seja social em sua conduta, um conceito é central na obra de Giddens, assim como para a presente dissertação: a reflexividade. Ela é a monitoração dos estímulos gerados pelas próprias ações do agente sobre si mesmo, assim como pelo resultado das ações de outros sobre a sua própria conduta. É ela que cria os significados internos aos indivíduos que lhe permitem participar da Sociedade, confere valor às condutas, ressignifica e reproduz estímulos, transforma e estabiliza comportamentos e condutas cotidianas. Ela é a atividade contínua, base que estrutura toda a apreensão racional do mundo de maneira ininterrupta.

A reflexividade é analisada através da ação, ela é sua secreção para o mundo social. Pois é na medida que o indivíduo age que todas as atividades internas que ele executou ganham um sentido prático, palpável. Ela é que liga o mundo mental ao mundo social, e isso se dá através de um processo mútuo. A ação dos indivíduos gera produtos no mundo, como a linguagem, e estes produtos, por sua vez, geram mais material para que a reflexividade aconteça. Talvez o maior terror individual para o ser humano seja manter uma atividade reflexiva e ser privado da ação, pois, afinal de contas, é o agir que dá significado social ao refletir, que estabelece o papel do sujeito em seu contexto.

Na literatura, há exemplos estarrecedores de narrativas que buscaram retratar um universo interno privado da ação. Um dos exemplos que me vêm à mente agora marcou a minha experiência literária para sempre. O livro “Johnny Got His Gun” (1938), de Dalton Trumbo, conta a história de Joe Bonham, um soldado que, em seu serviço na Primeira Guerra Mundial, é atingido pela explosão de um míssil próximo à sua barricada. Como consequência desse incidente, ele, que apenas havia chegado aos vinte e poucos anos, perde os braços, as pernas, e todo o rosto, incluindo os olhos, as orelhas e a língua, ficando totalmente cego, surdo, mudo e paralisado, preservando apenas o movimento do pescoço. Contudo, sua mente ainda se encontra em perfeito estado, restando ao sujeito apenas sua reflexividade, privada de estímulos externos e do poder de agência.

*“Mother you've gone away and forgotten me. Here I am. I can't wake up mother. Wake me up. I can't move. Hold me. I'm scared. Oh mother, mother sing to me and rub me and bathe me and comb my hair and wash out my ears and play with my toes and clap my hands together and blow my nose and kiss my eyes and mouth like I've seen you do with Elizabeth, like you must have done with me. Then I'll*

*wake up and I'll be with you and I'll never leave or be afraid or dream again. Oh no.*

*I can't. I can't stand it. Scream. Move. Shake something. Make a noise, any noise. I can't stand it. Oh, no no no.*

*Please I can't. Please no. Somebody come. Help me. I can't lie here forever like this until maybe years from now I die. I can't. Nobody can.*

*It isn't possible. I can't breathe but I'm breathing. I'm so scared I can't think but I'm thinking. Oh please, please, no. No, no. It isn't me. Help*

*me. It can't be me. Not me. No no no. Oh please oh oh please. No no no please no. Please. Not me.”*

*(Trumbo, 1952, 29 -30)*

A trama é justamente o retrato dessa reflexividade fadada ao corpo individual, ainda com seus elementos sociais anteriormente aprendidos, contudo impossibilitada da ação. A falta do poder de agência priva o protagonista de todo sentido, pois seus pensamentos não têm mais direção. E, quando o desespero domina sua existência, ou inexistência, inexpressiva, Joe perde-se em alucinações envolvendo geralmente a figura de Deus. O desespero atinge seu auge quando, após tentar suicídio sufocando-se, os médicos executam uma traqueostomia no protagonista, forçando-o a continuar respirando.

O exemplo acima citado é muito interessante para entender o conceito que Giddens trabalha em sua teoria. A reflexividade tem talvez como característica principal sua natureza social, ela é o monitoramento contínuo da vida simbólica do ser em fluxo com a Sociedade. Se essa conexão com o mundo é, de alguma maneira, interrompida, o ser deixa de ser social. O indivíduo passa a viver passivamente, pela ação alheia. No entanto, as reflexões de Joe retratadas no livro de Trumbo são iminentemente sociais, pois elas residem na contínua atividade mental, baseada nos preceitos sociais, antes de seu infortúnio estabelecidos. Pode-se dizer então que a reflexividade e a ação são inseparáveis para Giddens.

Essa dependência fica clara no livro de Trumbo. Quando o desespero de seu protagonista por não poder agir e não sentir a ação de outros toma dimensões insuportáveis, ele passa a realizar ações em sua mente, com personagens sociais: conversa com Deus, interage com seus antigos colegas de exercício etc.:

*“A ação humana ocorre como uma “durée”, um fluxo contínuo de conduta, à semelhança da cognição. A ação intencional não se compõe de um agregado ou série de intenções, razões e motivos isolados. Assim, é útil falar de reflexividade como algo assentado na*

*monitoração contínua da ação que os seres humanos exibem, esperando o mesmo dos outros”. (Giddens, 2003, 3)*

É possível enxergar no trecho acima um fator importante. O poder de agência em Sociedade para o autor é estruturado sobre ações motivadas. É nesse sentido que o elo entre reflexividade e agência se torna forte. Para o autor, uma ação é social quando ela é feita levando em conta elementos sociais que estão em constante movimento na órbita da reflexão individual. O agente para ser tal precisa, obrigatoriamente, ser capaz de racionalmente conceber e dar sentido para suas ações. É essa propriedade que define e possibilita a existência social: a de controlar e regular continuamente o fluxo de suas atividades.

Isso não quer dizer, no entanto, que o agente pode controlar a forma como sua ação irá ser interpretada por outros indivíduos, muito menos sempre prever seu curso e as consequências dessa conduta. A Sociedade, como empreendimento coletivo, é imprevisível ao indivíduo. A reflexão sobre a ação caracteriza-se por uma tentativa de organizar a existência no mundo, nem sempre bem sucedida, pois passa pelo crivo da monitoração reflexiva de seus pares, e eventualmente esbarra em outras ações, além de alterações morfológicas do mundo, alheias aos intentos humanos.

A agência também, e isto é muito importante para o presente trabalho, pressupõe escolha por parte dos agentes. Giddens rechaça a ideia de forças sociais abstratas determinando o comportamento. Ao contrário, uma característica inextirpável da ação é a escolha que ela envolve. Por mais que o agente esteja envolto por seus valores sociais, sempre, no curso da conduta, ele pode redirecionar seu comportamento, mudar o curso da ação. Mesmo que esses fatores sejam, em grande parte, sociais, de maneira nenhuma eles têm o poder de eliminar a individualidade do agente, ou mesmo seu poder de executar interpretações pessoais desses fatores que influenciem na sua conduta.

*“Agência não se refere às intenções que as pessoas têm ao fazer as coisas, mas à capacidade delas para realizar essas coisas em primeiro lugar. (...) Agência diz respeito a eventos dos quais um indivíduo é o perpetrador, no sentido que ele poderia, em qualquer fase de uma dada sequência de conduta, ter atuado de modo diferente. O que quer que tenha acontecido não o teria, se esse indivíduo tivesse interferido”. (Giddens, 2003, 10).*

A agência, portanto, é o resultado social de uma atividade reflexiva, uma é a expressão da

outra. O agente é o indivíduo dotado de influência causal sobre a sua realidade, tem a capacidade de gerar movimentos simbólicos no mundo por meio de sua ação, que permite a reprodução e a transformação social no espaço e no tempo. Como já foi dito em um parágrafo anterior, essencialmente o agente é um ser dotado de poder, pois a reprodução das instituições que garantem a estruturação da vida social depende diretamente de sua ação contínua na Sociedade. Para Giddens, o exemplo do protagonista de “Johnny Got His Gun” seria um ser reflexivo, mas não seria mais social, pois lhe foi tolhido o poder da agência a ponto de ele não poder decidir os rumos da própria vida.

### **1.3.2 – Margaret S. Archer e a Reflexividade**

A Teoria da Estruturação, de Anthony Giddens, embora apresente ideias muito interessantes a respeito da relação entre indivíduo e Sociedade, também demonstra uma série de complicações teóricas e práticas que, de certa forma, dificultam a sua aplicação. Não digo que através da Teoria do autor não seja possível fazer um trabalho profundo acerca de situações reais. O que coloco é que, para o objeto estudado - letras de músicas -, a Teoria da Estruturação do autor, apesar de abrir um leque de possibilidades teóricas, tem muita dificuldade de medir, na prática, a intensidade ou a medida de suas implicações.

Isso se dá em função da natureza do dualismo da estrutura. Giddens, em seu excelente empreendimento de síntese, tentou diminuir as fronteiras entre individualismo e holismo, sintetizando a Sociedade em dois lados de uma mesma moeda que acompanha o ritmo do tempo em um contínuo frenético de rotações. Fazendo uma analogia gramatical, se o mundo analisado por Anthony Giddens fosse constituído de orações, não haveria distinção entre sujeito e objeto nos sintagmas, pois ambos os personagens seriam autor e produto da ação. No fundo, sujeito e objeto constituiriam um mesmo personagem que seria indistinguível para a construção da frase. Como a Sociedade é o meio, o fim e a essência da ação reflexiva empreendida pela particularidade de um ator individual, fica difícil distinguir quem estudar (sujeito) e sobre o que este sujeito está agindo (objeto). É muito complicado aventurar-se nesse plano teórico sem se deparar com uma confusão imensa de perspectiva. A socióloga Margaret Archer, em sua crítica feita à obra de Giddens, discutiu problemas que a teoria do autor falha em resolver:

*“The analytical distinction between subject and object over time allows for theorizing about the influences of men on society and vice-versa, avoiding the desperate incorporation of society into man or the dubious imputation of principles articulating the two”. (Archer, 2009, 477)*

Archer propôs uma série de questões relevantes acerca da Teoria da Estruturação de Giddens. Em primeiro lugar, uma das críticas mais relevantes da autora é a relação da teoria do autor com o tempo. Apesar de sua obsessão com a existência contínua da Sociedade no espaço-tempo, Giddens produziu uma teoria muito focada na continuidade e no presente da ação que, por vezes, não se ateu a certos aspectos importantes da relação entre tempo e Sociedade, que são ressaltados por Archer:

*“ (...) Giddens cannot acknowledge that structure and action work on different time intervals (however small the gap between them). This, ironically, leads him to underplay the full importance of time in sociology. What he stresses is that theorizing must have a temporal dimension: what he misses is time as an actual variable in theory. In consequence Giddens asserts that social systems only exist through their continuous structuration in the course of time, but is unable to provide any theoretical purchase on the structuring over time”. (Archer, 2009, 468)*

A principal crítica da autora neste sentido é que a teoria de Giddens, ao tentar abordar a continuidade do processo de estruturação social, focou excessivamente no tempo presente, onde a ação se desenrola, e acontece, de certa forma, o ininterrupto processo de reprodução e reinvenção social. Tal método de análise, segundo a autora, compromete a apreciação metodológica estruturada em períodos de tempo. Encarar a ação sempre de forma contínua, em um espaço dinâmico, sem poder congelar seu movimento para observar o objeto de forma mais abrangente, ou mesmo um intervalo temporal maior em seu todo, e sem ter que se prender às frações unitárias da interação em movimento, pode fazer a análise perder as benesses metodológicas providas por um quadro estático, ou mesmo uma fotografia, que também são, a seu modo, representações da realidade. É como se o objeto sociológico do autor fosse sempre um trem passando e enquanto os pesquisadores ou são passageiros dele, sujeitos a toda trepidação e desequilíbrio que o trajeto implica, ou são observadores externos que seguem correndo exaustivamente em perseguição da locomotiva, para

tentar captar a natureza de seu movimento e muitas vezes cansam, antes de entender sua natureza.

*“Paradoxically for all Giddens’ stress upon importance of time, it is the past in the present and the future in the present which matter for him; the present being a succession of “passing moments” in which, quoting William James approvingly, “the dying rearward of time and its dawning future forever mix their lights”. This continuous flow defies periodization. Consequently he has to stress the quintessential polyvalence of each moment, both replicatory and transformatory”. (Archer, 2009, 471).*

Outra crítica que Archer faz ao trabalho de Giddens é a falta de detalhamento ao especificar a dimensão e o papel delimitado pelo autor a cada elemento da dualidade da estrutura. É nebuloso identificar, na teoria do sociólogo inglês, que dimensão da vida social é predominante em cada situação. Poder-se-ia argumentar que, no contexto da dualidade da estrutura, como sujeito e estrutura se perpetuam na ação, a especificação do papel desses elementos separadamente torna-se irrelevante e até metodologicamente pouco recomendável, uma vez que eles estão sintetizados em uma única manifestação social, a ação.

De certo, esse argumento seria muito forte, se não fosse o problema lógico que ele acarreta. Uma vez que Giddens atribui uma certa autonomia ao autor da ação, dando a ele a propriedade de dela desistir em qualquer ponto de seu curso, ele admite que a influência do caráter estrutural da ação pode ser maior ou menor, como impulso determinante para o sujeito realizar uma conduta. Isso implica que o tamanho da influência social e da autonomia individual variam de caso para caso, podendo o indivíduo executar ou não sua ação em função da suscetibilidade que ele tem a estes elementos que ele monitora reflexivamente. Portanto, está claro que, para Giddens, a dimensão variável em que a relação entre elementos da dualidade atuam são muito importantes para determinar o curso desse empreendimento social. Mas o autor não evidencia em sua teoria uma forma de lidar com esta diferença gerada pela assimetria desses elementos determinantes da dualidade.

*“The duality notion has produced two unreconciled images: the one presents the principles as governing the modalities (the macro dominating the micro), the other portrays the modalities as cyclically transforming the principles (the micro directing the macro). The attempt to irrelate them fails in logical grounds, the attempt to identify*

*them fails the principal components also fails on practical grounds. The unsuccessful articulation of the two key concepts which these failures imply undercuts the claim to have advanced a superior "parts-whole" account" (Archer, 2009, 474-475).*

A teoria de Giddens é muito interessante, pois fornece uma base rica para se questionar determinismos analíticos que comumente encontramos ao estudar a História da Música. Ela trouxe para a discussão toda a complexidade que envolve a ação social e o papel determinante que o indivíduo possui nesse empreendimento, propondo que uma simples ação pode mobilizar múltiplos fatores da vida social e ser vital para sua continuidade estrutural. Além disso, a teoria do autor abriu caminho para uma nova série de abordagens em Teoria da Ação, entre as quais será destacada aqui justamente a teoria tecida por Margaret Archer, forte referência para a análise sociológica que aqui será tecida acerca das letras das canções de Lupicínio Rodrigues.

Creio que o principal trunfo analítico, no qual esta dissertação se baseia, de Margareth S Archer sobre a teoria de Giddens, é a nova dimensão que ela dá para o conceito, já explorado na teoria da estruturação do sociólogo inglês, de reflexividade. Na teoria da autora, não é proposta uma dualidade da estrutura, mas sim um dualismo. A princípio, esses dois termos parecem bastante parecidos, mas suas diferenças são fundamentais. Uma dualidade implica um mesmo sujeito que tem por natureza duas características distintas que coabitam, no caso de Giddens, na ação colocada no espaço-tempo. Já o dualismo propõe que um sujeito reage de determinadas maneiras a diferentes estímulos causados por objetos externos a ele. A diferença é significativa: enquanto, na dualidade, a ação se propaga de maneira ambígua, buscando conciliar suas naturezas distintas; no dualismo, um sujeito tenta colocar-se no mundo por meio da ação frente a fatores externos a ele, que o fazem se adaptar, desviar de situações ou simplesmente se conformar.

É justamente nessa diferença entre dois termos tão parecidos que reside a mudança significativa do papel da reflexividade de Giddens para Archer. Enquanto, para o autor, a reflexividade consiste na monitoração racional da subjetividade dos sujeitos, que é onde, na ideia de dualidade da estrutura, reside a estruturação da ação social; a reflexividade em Archer é voltada ao mundo exterior, que cria situações nas quais os indivíduos têm que pensar a melhor forma de agir frente a problemáticas heterogêneas. E isso se dá através do que a autora chama de conversações internas. Não se trata de monitoramento racional da subjetividade, mas sim de um debate mental contínuo que ocorre frente a situações complexas que a própria existência social coloca:

*" (...) internal conversation is presented as the manner in which*



*we reflexively make our way through the world. It is what makes (most of us) active agents, people who can exercise some governance in their own lives, as opposed to passive agents to whom things simply happen. Being an active agent hinges on the fact that individuals develop and define their ultimate concerns: those internal goods that they care about the most, the precise constellation of which makes for their concrete singularities as persons” (Archer, 2007, 7).*

A reflexividade então, nesse sentido, é uma mediação entre mundo (objeto) e indivíduo (sujeito). Por meio dela, são estabelecidas extensas conversas internas, estimuladas por objetivos que os atores constroem no decorrer de suas vidas. Todos os agentes em Sociedade trazem, em suas existências, preocupações e ambições que os levam a desejar superar certos obstáculos ou simplesmente evitá-los. Para eliminar problemas ou alcançar esses objetivos, os sujeitos criam o que autora chama de “projetos”. Tais projetos são nada mais nada menos que cursos de ação reflexivamente estruturados, nos quais os atores acreditam serem os caminhos mais acertados para atingir certo fim. Nesse sentido, todo debate interno se baseia na construção da melhor forma de realizar ações que irão gerar uma melhor experiência entre seres sociais e o mundo em que vivem.

Contudo, a eficiência dos seres humanos, ao fazerem caminhos no mundo, não é absoluta. Muitas vezes, seus “projetos” os levam a caminhos totalmente distintos dos desejados por eles, obrigando-os a adaptar-se reflexivamente a situações inesperadas e indesejadas. Nem sempre o indivíduo consegue atingir uma consequência externa desejada, pois o mundo é capaz de colocar circunstâncias e situações difíceis e imprevisíveis em seu caminho, que podem levar o indivíduo a alterar seu projeto, seus objetivos e conduzi-lo a novas formas de realizar a suas conversações interiores.

Voltando ao exemplo dado anteriormente, do livro de Dalton Trumbo “Johnny Got His Gun” (1938), é possível ver uma distinção marcante de como a teoria de Giddens e Archer analisa a reflexividade e a ação social. Como foi explicado anteriormente, para Giddens, uma vez que o protagonista é privado completamente de realizar a ação, por força do acidente no qual perdeu braços, pernas e todo o rosto, ele está completamente morto socialmente. Contudo, na teoria de Archer, a análise seria mais complexa que isso e tornaria mais plausível o final que foi proposto por Trumbo. Como soldado, o protagonista Joe tinha o projeto de sair vivo da guerra e voltar ao convívio de seus familiares. Assim, no decorrer da guerra, ele estabeleceu uma conversa interna com fins de elaborar caminhos que o levassem a cumprir tal projeto e ainda vencer a guerra para seu país. No entanto, o mundo (objeto) surpreendeu-o com um míssil que caiu próximo à sua barricada, privando-o de todo contato com o mundo e fazendo-o permanecer vivo artificialmente.

Nesse exemplo, as circunstâncias foram tão poderosas que privaram o agente da ação. Joe tornou-se um indivíduo dotado unicamente de sua reflexividade, de suas conversas internas, sem absolutamente nenhum elemento novo do mundo objetivo que pudesse influir sobre sua vida. Contudo, sua reflexividade permanecia essencialmente marcada por elementos do mundo que ele conheceu, a ponto de, no auge de seu desespero, chamar por sua mãe ou ter diálogos com Deus.

À medida que o livro vai-se desenvolvendo, e o protagonista se vê impossibilitado de simplesmente morrer, pois é feita uma traqueostomia que o impede de se sufocar, suas conversas internas vão-se adaptando a essa nova realidade em que ele se encontra, e decide, mesmo em sua completa falta de sentidos, tentar comunicar-se. Passa a, com o pescoço, bater sua cabeça no travesseiro, tentando transmitir uma mensagem de “S.O.S” em Código Morse:

*“He kept on tapping.*

*He kept on now for another reason aside from the simple desire to speak which had him out. He kept on tapping because he didn't dare stop, he didn't dare think. He didn't have the courage to ask himself, even so simple, a question as how long will it be before the nurse understands what I am doing? Because he knew it might be months it might be years it might be all the rest of his life. All the rest of his life to be tapping when the merest whisper — one word with the syllables barely formed by two lips — when that was all he needed to tell what he wanted.*

*(...)*

*Inside his skull there was a normal man with arms and legs and everything that goes with them. It was he, Joe Bonham, trapped in the darkness of his own skull rushing frantically from ear-hole to ear-hole wherever in the skull there might be an opening. Like a wild animal he was trying to hammer his way out to escape into the world beyond. He was trapped in his own brain tangled in the tissues and brain-matter kicking and gouging and screaming to get out. And the only person in the world who could help him had no idea of what he was doing”.*

*(Trumbo, 1959, 78)*

Após um tempo, os médicos percebem que se tratava de um sinal de S.O.S e passaram a comunicar-se com Joe Bonham, que expressa no fim do livro seu desejo de permanecer vivo e ser colocado em uma caixa, exposto para o mundo como advertência aos horrores da guerra. Apesar de

não conseguir realizar seu novo objetivo idealista, vemos uma forma de reestruturação das conversações internas do protagonista. Uma vez que a vida colocou para ele um obstáculo quase intransponível, Joe passou por momentos perturbadores de desespero, mas, mesmo assim, valendo-se de sua conversação interna, estruturou um novo projeto, adequado à sua dramática condição de vida. O que para Giddens seria a morte do sujeito social, para a teoria de Archer pode ser visto como o mundo colocando novas questões, por maiores que sejam, para serem conversadas internamente. Reestruturação reflexiva esta que permitiu ao indivíduo chegar a uma forma de comunicar-se, e assim elaborar um novo projeto. Portanto, Archer não coloca que o agente tem poder sobre seu caminho no mundo, mas sim que ele tenta estruturar reflexivamente seus passos, à medida que vai construindo sua estrada social, pautada por estímulos e influências que recebe de seu objeto: o mundo externo.

*“There is an important issue: people cannot make what they please of their circumstances. To maintain otherwise would be to endorse idealism and to commit the epistemic fallacy. Indeed, if people get their objective circumstances badly wrong, these subjects pay the object price wheter or not they do so comprehendingly. (...) What reflexivity does do is to mediate by activating structural and cultural powers, and in só doing there is no single and predictable outcome” (Archer, 2007, 16).*

Esse diálogo interno, base para a toda a teoria de Archer, não é somente uma versão de qualquer forma de conversação em que participamos externamente. Ao contrário, para a autora, ele se baseia em uma forma específica de diálogo, marcada por seu caráter social. Basicamente, quando o indivíduo se depara com as especificidades que a vida traz e é impelido a elaborar “projetos” com intuito de fazer seu caminho pelo mundo, necessariamente se colocam questões e, de forma satisfatória ou não, responde a essas indagações continuamente. Esse exercício de pergunta e resposta é o ato mediador da relação entre sujeito e o mundo, pois, justamente, na forma como esse diálogo interno for estruturado e respondido, resultará a elaboração de diferentes escolhas de projetos na Sociedade. Portanto, a entrevista interna que o indivíduo estrutura para mediar sua relação com o mundo é necessariamente ligada a decisões acerca de um caminho a ser trilhado.

Usando um exemplo de Archer, quando o indivíduo se indaga se irá chover e, simplesmente olhando para o céu, nublado ou não, chega a uma conclusão, isso não é manter um diálogo interno, pois ele não aborda de forma nenhuma sua vida social. Trata-se apenas de uma constatação. Para esse diálogo tornar-se reflexivo, o indivíduo tem que empreender uma gama de questionamentos e

respondê-los, acerca de objetos sociais que são continuamente ressignificados e reaprendidos nessa incessante entrevista.

*“In other words, by questioning and answering we are holding an internal conversation with ourselves. This is the nature of the reflexive thought. Obviously, we can play at questioning and answering in many areas, such as wondering what the weather be like tomorrow and concluding that it looks set to be fine. However, in no sense is that a reflexive thought because the answer may simply draw upon observing a red sky at night.*

*Reflexive thought is synonymous with internal conversation because reflexivity is not a vague self-awareness but a questioning exploration in relation to object, including the subject as object, (...)”* (Archer, 2007, 73).

A reflexividade, portanto, além de ser um empreendimento que direciona o sujeito em seu contexto, é também um esforço de ressignificação. A partir do momento em que algo externo ao indivíduo é colocado na formulação de uma das questões internas, é como se uma relação linguística se estabelecesse. O indivíduo que formula uma questão sobre si mesmo e sobre o mundo, para si mesmo, necessariamente estabelece indagações na qual ele é sujeito; afinal, é o único protagonista presente em si de sua própria vida. Logo, tudo que cerca esse agente se transforma, na sua mente, em objeto sobre o qual são formuladas indagações. Nesse sentido, o próprio indivíduo pode-se tornar também sujeito e objeto da frase, quando a questão envolve a si mesmo.

As conversações internas do agente reflexivo, como Archer as descreveu, têm uma série de especificidades inerentes a elas que as diferenciam de conversações externas. Em primeiro lugar, o indivíduo, ao conversar consigo mesmo, só tendo a si próprio como ouvinte, compreende profundamente seu interlocutor:

*“We cannot offend ourselves (though we may later deem our thoughts to be offensive), we can interrupt ourselves as often as we please, start dialogues where we wish and abandon them when we will, we never apologise for dwelling internally on some preoccupation or breaking off in mid-sentence, and we can curse our heads off or bawl our hearts out – all because questions of self-presentation, public accountability or consideration for others do not arise”* (Archer, 2007, 74).

Em segundo lugar, a conversa tende a ser menos prolixa, pois o indivíduo sempre entende o que quer dizer, o que cria para ele a possibilidade de utilizar-se de atalhos linguísticos e deixar subtendida uma série de informações; em terceiro lugar, como a conversa interna se dá dentro dos limites do próprio ser, ela é única, pois se constitui do conjunto de significados, intenções e recursos comunicativos próprios que, juntos, formam um contexto singular que chamamos de agente. Com isso, não se pretende dizer que essa singularidade faz o indivíduo ser autossuficiente e alheio ao mundo. Pelo contrário o que a autora argumenta é que a forma como o indivíduo interpreta o mundo em suas conversações internas é singular:

*“Personalisation leads directly to uniqueness in the form and content of internal conversation and this is reinforced by the fact that even the common usage of common terms may regularly carry personal emotional loadings, individual associations or ineluctable imagery. In the dictionaries that we all carry around in our heads, these are the meanings of those words to us” (Archer, 2007, 79).*

Em quarto e último lugar, as conversações internas dos indivíduos são dependentes do mundo exterior. Não há conversação interna, se não há ação social por parte de outros atores ou mesmo circunstâncias externas sobre as quais refletir. É necessário lembrar que a reflexividade é possibilitada por seu objeto, o mundo social, que constantemente cria meios, motivações e obstáculos para que o indivíduo planeje seus caminhos através dele. Portanto, o objeto é o principal motivador da ação, que impele o sujeito a perguntar-se sobre sua relação com ele e agir.

A relação que Margareth Archer propõe com sua Teoria da Reflexividade foi de vital importância para esta dissertação. Uma vez que se buscou aqui a fuga de determinismos sociais presentes em outras análises de letras de Lupicínio, as teorias da ação aqui colocadas abriram espaço para o papel do indivíduo sobre sua própria obra. A autora soube colocar este papel como fator determinante no espaço social. Ao criticar a dualidade da estrutura, a autora confere ao agente social, acima de tudo, o papel de sujeito em relação a um objeto, e isso se dá através da estruturação do conceito de reflexividade que, para Archer, acima de um monitor, representa um mediador entre indivíduo e Sociedade, baseado no qual o agente trilha, de maneira única, seu caminho sobre o mundo. Esta diferença teórica entre Giddens e Archer é justamente o que faz a teoria da autora ser uma ferramenta sociológica mais útil para a análise de letras, pois ela consegue conceber um indivíduo que cria uma obra baseada nas influências externas de sua vida. Enfim, pode ser visto como sujeito frente a um objeto.

## 1.4 – A análise sociológica nas letras de Lupicínio Rodrigues

A experiência inicial que tive com os livros “Samba-canção: Fratura e Paixão” (1982), de Beatriz Borges e “Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e Suas Relações” (1996), de Maria Izilda Matos e Fernando Faria, conduziram esta pesquisa a escolher o mesmo objeto proposto pelos trabalhos acima citados: a análise de letras de samba. Isso se deu não porque essas duas obras tenham sido boas ou ruins, inspiradoras ou não, ou que suas análises foram completas e profundas ou deixaram a desejar. Mas sim pelo fato de elas encararem o desafio de analisar letras de música sob a perspectiva do mundo social, com uma abordagem próxima da Sociologia e da Antropologia. Mais ainda, as questões levantadas por essas obras suscitam uma discussão profunda, que abre espaço para novos trabalhos que englobam perspectivas diferentes.

É nesse sentido que, assim como Matos, Faria e Borges buscaram analisar o discurso de Lupicínio e outros sambistas através de relações de classe e de gênero, procurarei analisar a poesia do samba-canção pela perspectiva da ação social, pois ela abre espaço para uma análise interessante. Para começar, da perspectiva da reflexividade, o fato de o compositor ser homem não implica automaticamente que seu discurso é representante do seu gênero ou classe; tal filiação deve ser demonstrada no curso da ação, e nem sempre o é. Em segundo lugar, a autoria passa a ser um fator determinante nas dinâmicas sociais, pois a ação que gerou a música, pela perspectiva de Archer, foi precedida de uma conversa interna muito intensa, que levou o compositor a interpretar e ressignificar os estímulos externos, antes de colocá-los em uma composição. Em terceiro lugar, a teoria de Archer permite, de forma organizada, uma análise sociológica de um objeto linguístico, pois, para ela, a Sociedade realiza-se de forma comunicativa, seja na ação, seja no indivíduo conversando consigo mesmo. Na teoria da socióloga inglesa, sujeito e objeto estão bem especificados na Sociedade como um produto da perspectiva do indivíduo reflexivo, podendo este ter o poder de colocar-se concomitantemente como objeto, uma vez que também é sujeito, nos termos de sua própria reflexividade.

Esse último fator é o mais importante para esta dissertação, pois ele é muito apropriado, quando o objeto é o compositor Lupicínio Rodrigues. Além do trabalho de Matos e Faria, existem outras abordagens excelentes da vida e obra do compositor, e todas elas refletem sobre a mistificação que existe sobre a figura do artista. Ele gerou à sua volta uma atmosfera idealizada, que torna nebulosa a distância que existe entre as histórias sobre Lupicínio e os fatos reais de sua vida.

A principal pesquisadora da vida e obra de Lupicínio Rodrigues é, sem dúvida, Márcia Ramos de Oliveira. Seus dois principais trabalhos, dissertação de mestrado (1995) e tese de doutorado (2002), são as fontes mais ricas já produzidas acerca da vida do compositor. Em sua

dissertação de 1995, a autora abordou justamente essa questão da diferença entre o compositor real e o mito que dele nasceu:

*“ (...) as lembranças associadas a Lúpi podem ser divididas em duas perspectivas diferentes: a pessoa e o mito. Aqui coloca-se uma das primeiras diferenças quanto ao tratamento desta biografia. Apesar de admirar o compositor e reconhecer qualidades manifestas, procuro chegar à sua pessoa. A imagem construída sobre Lupicínio confunde aspectos reais de sua vida com idealizações fantasiosas que mascaram muitos dos acontecimentos vivenciados por ele”. (Ramos de Oliveira, 1995,16)*

Nas palavras de sua principal biógrafa, vemos uma questão relevante sobre a vida de Lupicínio. Duas dimensões habitam o imaginário acerca do compositor. Uma retrata um homem real, plausível em seus defeitos e qualidades, que, por mais que biografias sejam escritas sobre sua vida, ainda permanece nebuloso aos olhos da história; do outro lado, aparece o mito, uma imagem que é bem retratada no trabalho da antropóloga Marina Bay Frydberg:

*“Lupicínio Rodrigues era um boêmio que amava a noite e as mulheres. Era um homem da noite de segunda a sexta e um pai de família no final de semana. Amava muitas mulheres de corpo e alma, mas era casado com somente uma. Sofria por amor, compunha músicas a partir desse sofrimento e ganhava dinheiro com isso. Entrou na vida artística quase sem querer, por influência dos amigos e do meio boêmio que frequentava. Fez sucesso nacionalmente também sem muito esforço, através de marinheiros que chegavam a Porto Alegre e aprendiam suas músicas, levando-as para o resto do País. Vivia de música, lutava pelos direitos autorais dos músicos, mas não se considerava músico. Compôs belas melodias, mas não tocava nenhum instrumento. Tinha voz pequena, mas cantava como nenhum outro as suas próprias músicas”. (Frydberg, 2007, 16)*

Esta talvez seja a mais perfeita descrição bruta do que seria o que a autora chama de “Personagem Lúpi”. Trata-se de um misto de realidade e mito, que se transformou em lenda na cultura do samba e na boemia de Porto Alegre.

Essa mistura de fatos verídicos com idealizações é coerente com o principal talento de Lupicínio: compor. Se acaso refletirmos, a habilidade de criar músicas com letras, ou seja, canções, consiste em tentar transmitir inspiração na forma de melodia e palavras, que se propagam no espaço

unidas, em relação íntima. No caso de Lupicínio Rodrigues, essa prática vai mais além. Através de suas canções, como também em colunas e depoimentos, o próprio compositor buscou mistificar sua própria vida:

*“A separação do “sujeito” do mito resultaria em algo infrutífero, pois tal cisão provocaria a sua própria descaracterização. Impõe-se a necessidade de incorporar o mito que construiu ao seu redor. Lupicínio foi quem iniciou todo este envolvimento fantasioso acerca de sua figura. Ele é o autor de sua própria personagem, que pode ser desdobrada de suas palavras e canções, em uma construção de imagem e autoimagem, inclusive com relação ao cuidado com a aparência, especialmente pela indumentária. Escrever sobre Lupicínio acaba sendo escrever sobre o personagem, sobre o mito”.*  
(Ramos de Oliveira, 2002, 150)

No trecho acima transcrito, de Márcia Ramos de Oliveira, é possível enxergar uma ideia interessante. A autora coloca que Lupicínio foi peça fundamental na construção de seu próprio mito. Por meio da recriação de suas experiências sociais executada em suas canções, além dos depoimentos, o compositor transformou sua experiência para seu público, tornando visível uma imagem ideal e ao mesmo tempo parcialmente real de si mesmo. Tal prática do compositor é fruto de uma atividade reflexiva, no sentido que Archer colocou. O que é mostrado em suas músicas e depoimentos, não são relatos de como ocorreram exatamente suas experiências, mas sim a versão de Lupicínio para elas.

A canção é resultado de uma ação social: o ato de compor. Nenhum exemplo é mais ideal para exemplificar a conversação interna colocada por Margarte Archer do que a composição tomando curso. Ainda mais quando a canção tem um autor só. Trata-se de um agente conversando consigo mesmo para transpor para a linguagem artística uma gama de sensações e experiências que se sintetizam no produto final. A obra de arte (no caso, a canção) é o resultado de uma ação social provinda de um exercício reflexivo intenso. No caso de Lupicínio, a realidade da composição aproxima-se mais ainda da conversação interna proposta por Archer, pois o autor transfigura para a arte reflexões sobre sua própria existência social, as experiências vividas por ele mesmo e por pessoas próximas.

Sendo assim, a canção não é a reflexividade nem a ação, mas um terceiro elemento. Ela é produto dessas outras dimensões. O compositor estabelece um diálogo interno, com a finalidade de estruturar pensamentos e sensações na forma de composição. Como resultado disto, ele executa a ação social de compor, estruturada por sua reflexividade. O resultado é a composição que representa



um retrato socialmente cristalizado em um objeto de todo esse processo reflexivo e da ação que o gerou. Trata-se de um produto relativamente acabado de um processo social extremamente complexo.

Poder-se-ia argumentar, contudo, que, quando uma canção nasce de uma parceria, ou é criada coletivamente, o processo não se dá dessa forma, pois envolve uma criação mais externa do que interna. Da perspectiva de Archer, isto não é verdade, pois não existe reflexividade coletiva. Essa criação em conjunto nada mais seria que uma troca de ações nas quais os indivíduos enriquecem suas conversações internas com elementos externos colocados por seus parceiros. O produto é coletivo, mas a atividade reflexiva, não.

Outro argumento que poderia ser sugerido é o de que, no fundo, uma canção nunca está acabada, pois, cada vez que é interpretada, de certa forma, é recriada. Portanto, uma música jamais poderia ser fruto da reflexividade do compositor, mas, a cada versão, ela o seria também do intérprete. Realmente, faz sentido pensar dessa maneira. Contudo, nunca, em nenhuma situação, a música do compositor será exclusivamente do intérprete, se os dois não forem o mesmo artista.

Um exemplo dado anteriormente neste trabalho serve para ilustrar a questão. A gravação de “Vingança” por parte de Linda Batista é certamente o maior sucesso da carreira de Lupicínio Rodrigues. É inegável a influência da cantora sobre o sentido da música, pois transformou um discurso, que para muitos é simplesmente masculino, em um desabafo feminino. Porém, a intérprete jamais fez qualquer alteração na letra, muito menos o compositor, para adaptá-la ao discurso feminino:

*“Lupicínio Rodrigues chegou a ser questionado, no depoimento dado ao MIS/RJ, quanto a uma suposta alteração, adaptação da letra dessa canção, a fim de que pudesse ser interpretada por uma mulher, coisa que não ocorreu. Existe quase um consenso no sentido de perceber essa canção como parte de um discurso masculino e, em especial, enquanto porta-voz da forma de pensar de Lupicínio” . (Ramos de Oliveira, 2002, 132)*

Nesse sentido, discordo desse consenso, pois, se o discurso fosse marcadamente caracterizado como masculino, se realmente tivesse exemplos claros de afirmação de masculinidade, a obra, na íntegra, como foi interpretada, não teria sido de tão automática escolha para ser gravada, antes de mais ninguém, no ano de 1951, por duas mulheres: Noemi Cavalcante, do Trio de Ouro, e Linda Batista. É muito mais sensato pensar que, acima de uma música masculina, ela é uma canção sobre vingança, um sentimento que muitas vezes não tem gênero e leva o ser

humano a querer ver sofrer quem o decepcionou. Não vejo como isso possa ser um discurso masculino. Repito, não tenho pretensão de afirmar que o discurso lupiciniano não esteja povoado de masculinidade. Só pretendo propor aqui uma abertura para análise. Há mais em Lupicínio do que um discurso de gênero. Há, muitas vezes, um potencial universal nos sentimentos que ele descreve. Isso pode ser o motivo pelo qual muitas mulheres que gravaram suas obras tiveram sucesso ao fazê-lo.

Portanto, a meu ver, Linda Batista não alterou o sentido da música, pois de fato ela não fez nenhuma mudança no corpo da composição. Só soube encarar seu potencial universalizante e traduzi-lo sob uma ótica feminina. Obviamente, ela teve um papel reflexivo na obra do compositor, mas isso não fez com que a grande contribuição artística de Lupicínio fosse relegada a um segundo plano. Caso a canção contasse realmente uma história inegavelmente masculina, realmente a proeza da intérprete teria sido quase que uma nova composição, pois inverteria a lógica da canção. Mas não é isso que acontece; a vingança é um sentimento comum, que transcende gêneros.

Por isso, para não entrar no mérito das interpretações, o que tornaria a análise por demais longa, além de tal abordagem já ter sido feita de maneira interessante por Márcia Ramos de Oliveira<sup>5</sup>, pretendo focar somente na obra do próprio compositor como objeto de pesquisa. Obviamente, não darei conta de toda a complexidade gerada pelas interpretações da canções. Prefiro focar a análise no produto como gerado pelo próprio compositor, mérito inextirpável de suas obras. Não precisa ser um especialista em Lupicínio para perceber uma forte identidade do autor com sua arte. Como já foi dito antes, ele reinventava sua própria realidade através de canções, era um pintor do cotidiano. Tinha a capacidade de trazer experiências vividas para o plano da arte, e atribuir a elas novas dimensões, cores e verdades. E isso se dava principalmente através de suas letras. Elas, que trouxeram consigo o verdadeiro relato que contribuiu para a criação do mito Lupicínio. Se há um retrato apreensível, resultado da ação reflexiva do compositor, ele está nas letras. É por isso, talvez, que a maioria dos trabalhos sobre o compositor focaram-se no caráter textual das canções, assim como será feito na presente dissertação.

Não pretendo afirmar aqui, contudo, que os outros elementos musicais da obra de Lupicínio careçam de valor interpretativo. Só penso que a melhor forma de analisar o simbolismo criado por um compositor é focar-se precisamente em seu discurso, pois ele evidencia de forma mais clara o que Archer chama de conversas internas. Palavras são o principal veículo do ato de conversar, elas geram um poder de comunicação e de acumulação de conhecimento que não pode ser subestimado. Logo, penso que uma análise de letra pode fornecer um quadro riquíssimo de uma atividade reflexiva e é particularmente fértil, por ser um produto cristalizado em uma obra .

O linguista Luiz Tatit, talvez o mais importante analista de letras de músicas hoje no Brasil,

---

<sup>5</sup> “Uma leitura histórica da produção musical do compositor *Lupicínio Rodrigues*” (Ramos de Oliveira, 2002)

rejeita a ideia de que a letra de música possa ser analisada de forma separada dos outros elementos da canção.

*“O olhar semiótico é aquele que deteta, detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo – ou esboçando – entre si interações sintáticas. Essas grandezas constituem um microuniverso semântico, uma espécie de ponto de partida para descrições, cujo objetivo último é a revelação de uma forma semiótica (...) imanente ao texto ou, se preferirmos, a exposição de operações conceituais que atuam implicitamente no instante de sua compreensão”. (Tatit, 2001, 15)*

O que Tatit argumenta é que o sentido da obra comunicativa musical é mais amplo que simplesmente a mensagem passada por sua letra. Por detrás dela, existe uma série de outras mensagens que contribuem para o sentido. Contudo, isso não elimina o conteúdo que o poema tem sem esses outros fatores. As letras de Lupicínio têm uma papel marcante em sua obra, é nelas que estão descrições mais explícitas dos que as que seriam encontradas nos outros elementos de sua música.

Penso, inclusive, que seria impraticável fazer uma análise do ponto de vista da reflexividade de todas essas dimensões. A quantidade de informação fornecida pelas músicas é tamanha que não haveria tempo de serem analisadas as relações entre elas. Seria como desvendar cada tijolo, sem jamais ter uma apreciação do muro. Por isso, foi feita uma escolha por construir um muro menor, mas que desse a noção de conjunto, buscando fatores que a atividade discursiva do autor tem em comum.

## 2 – O Samba na História da Música Brasileira

Antes de prosseguir a presente análise, é necessário realizar um pequeno apanhado da Música Brasileira, com fins de contextualizar socialmente as circunstâncias nas quais a obra de Lupicínio foi criada, e sobre que herança. Neste Capítulo, será feito um pequeno apanhado da gênese do samba e o posterior surgimento do samba-canção. Serão considerados fatores sociais e artísticos que constituíram a trajetória e o desenvolvimento dos gêneros musicais que foram mais do que marcantes na vida e obra de Lupicínio Rodrigues

### 2.1 – O Samba

Para se pensar Lupicínio Rodrigues, não há como desligá-lo de uma enorme tradição que o antecedeu e, ao mesmo tempo, o acompanhou por toda sua carreira. Por mais que o compositor tenha-se aventurado em vários gêneros musicais, sua identidade ficou marcada como a de um autor de sambas. Isso não se deu somente porque grande parte dos maiores sucessos de Lúpi tenha sido sambas-canções, mas porque este ritmo foi um exemplo de grandeza única de sucesso midiático na primeira metade do século XX, conseguindo caracterizar-se como um dos principais símbolos da identidade nacional até os dias de hoje. O samba transcendeu o seu local de consagração, o Rio de Janeiro, vindo assim a tornar-se o principal expoente da Música Popular Brasileira. Nas palavras de um dos maiores estudiosos da história social do samba, Hermano Viana:

*“O samba carioca, mesmo não tendo a popularidade que conquistou nos anos 30, (...) permanece atuando como unificador nacional. Tanto que o baiano Caetano Veloso declarou, em entrevista recente, que “a Mangueira, e por extensão, o Rio de Janeiro, representam a unidade nacional. Agora, que se fala tanto em separatismo, é bom fortalecer o Rio como símbolo da nacionalidade”.*  
(Vianna, 2007, 146).

O grande sucesso do samba é um dos temas mais interessantes a serem discutidos acerca da história cultural do Brasil. Como foi reforçado por Vianna, e também por Caetano Veloso, ao se

falar de MPB (Música Popular Brasileira), ele é associado quase de forma automática à música nacional. O grande impacto cultural do estilo musical é o resultado de vários fatores que conspiraram para esta inegável trajetória de sucesso:

- Em primeiro lugar, a consolidação do samba como gênero deu-se no mesmo ambiente, Rio de Janeiro, e praticamente ao mesmo tempo<sup>6</sup> da popularização do registro musical em disco. A primeira gravação brasileira deste tipo é a da histórica Casa Edison, de 1902:

*“A era do disco no Brasil começa em agosto de 1902. Nos dias 2 e 5 daquele mês, a Gazeta de Notícias, o Jornal do Brasil e o Correio da Manhã publicavam um anúncio da Casa Edison, comunicando a chegada ao Rio da “maior novidade da época, as chapas para gramophones e zonophones, cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete”. (Severiano, 2008,58).*

O disco foi de vital importância para a popularização do samba. Ele simplificou a relação entre obra e público, tornando os fonogramas acessíveis aos apreciadores de música. Outro mérito do disco foi ter criado um novo mercado de trabalho, que, no futuro, seria uma das principais fontes de renda e meio de divulgação dos intérpretes, compositores e instrumentistas da emergente indústria musical da época. A possibilidade de registrar canções e vendê-las nesse produto chamado disco revolucionou toda a lógica da apreciação da música no Brasil e foi vital para a ascensão do samba ao patamar de absoluto sucesso popular. Nas palavras de Jairo Severiano, historiador da música brasileira:

*“Na abertura do século XX, as opções oferecidas pelo Rio de Janeiro aos que pretendiam viver profissionalmente da música popular se restringiam ao teatro de variedades e aos cafês-cantantes, para os consagrados, e aos picadeiros circenses, às casas de chope e às bandas, para os menos conhecidos. Foi nessa última categoria, principalmente, que Fred Figner (empresário da Casa Edison) recrutou os artistas que gravariam os seus discos iniciais. (...) Assim, a chegada da indústria fonográfica criava em nosso acanhado meio musical uma nova classe: a dos cantores de disco”. (Severiano, 2008, 60)*

- Em segundo lugar, o samba desenvolveu uma parceria histórica com as emergentes rádios

---

<sup>6</sup> A primeira gravação no Brasil data de 1902, e o primeiro samba gravado de 1917. (Severiano, 2008, 58 e 70)

brasileiras, o que resultou em um dos maiores fenômenos de mídia do País no século XX. A história do gênero musical e de seus artistas confunde-se, nos primeiros sessenta anos do século passado, com a trajetória das rádios brasileiras, principalmente as cariocas. Entre elas, com certeza a maior de todas, a que mais participou desse processo de consolidação do samba como identidade brasileira, foi a Rádio Nacional. Celso de Campos Jr., biógrafo de Adoniran Barbosa, destaca a importância da Rádio Nacional e vai mais longe: atribui ao fato de as ondas da estação carioca não chegarem de forma nítida a São Paulo<sup>7</sup> um fator determinante para a “Terra da Garoa” ter desenvolvido, também, sua indústria radiofônica.

*“O rádio paulista contou com uma mãozinha da natureza para, mais do que sobreviver, manter-se fortalecido diante do fenômeno da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que nos anos 1940 e 1950 colocou praticamente todo o Brasil sob sua sintonia. Programas como “Curiosidades Musicais”, de Almirante, “PRK-30”, de Lauro Borges e Castro Barbosa, e “Balança... Mas Não Cai”, de Max Nunes, viraram arrebatedores sucessos nacionais; César de Alencar, Renato Murce e César Ladeira alcançaram níveis estratosféricos de popularidade, do Oiapoque ao Chui. Apenas São Paulo, contudo, se manteria relativamente distante dessa coqueluche (...)” (Campos Jr, 2004, 165).*

A Rádio Nacional tinha em seu elenco praticamente a totalidade dos mais famosos intérpretes, músicos, comunicadores da “Época de Ouro” da música brasileira (1929 -1945), período em que o samba, como gênero musical, atingiu seu auge de popularidade. Pery Ribeiro, filho de Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, dois entre os maiores astros da história da canção nacional, fala sobre sua importância:

*“Nos anos de 1940-50, não eram as gravadoras o grande suporte dos artistas, mas sim as rádios. Elas davam trabalho, com a intensa programação ao vivo em seus auditórios. Contratavam os melhores com exclusividade. Ter um contrato era motivo de maior orgulho entre os artistas. E a certeza de sucesso assegurado. (...) Na Rádio Nacional, o elenco era fantástico”. (Ribeiro e Duarte, 2009, 198-199).*

---

<sup>7</sup> As ondas da Rádio nacional não chegavam de maneira satisfatória a algumas regiões do estado de São Paulo em função de dois fatores: o obstáculo natural da Serra do Mar e a interferência gerada pela pelas transmissões das rádios da capital paulista, que bloqueavam transmissões de fora do estado. Mais informações no livro de campos Jr (2004).

- Em terceiro lugar, o samba deveu o sucesso que experimentou também à grande leva de compositores populares de qualidade que apareceram na primeira e no início da segunda metade do século XX, especialmente na já mencionada “Época de Ouro”, nas escolas de samba e bairros tradicionais do Rio de Janeiro, como Vila Isabel, Mangueira, Estácio, Madureira, entre outros. Isso sem contar os que traziam seus sucessos de outros cantos do País, como o próprio Lupicínio Rodrigues, de Porto Alegre, e Adoniran Barbosa, de São Paulo.

Mas não há como negar que a maior parte dos artistas que marcaram o desenvolvimento do gênero musical residiam no Rio. Orestes Barbosa, um dos maiores letristas da história música brasileira, jornalista e escritor, autor de um dos primeiros livros sobre samba, descreve a identificação do samba com a capital do Rio de Janeiro:

*“O Samba é carioca..*

*Basta o que está dito acima para caracterizar a existência de uma música da cidade.*

*(...)*

*Desse modo, das misturas que o Rio tem, vem a sua música própria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino, e a cançoneta é de Paris”.*

*(Barbosa, 1978, 15).*

- Em quarto lugar, outro elemento, a influenciar profundamente o destino de sucesso do gênero samba, é sua condição de trilha sonora do carnaval carioca. O estilo musical e a festa popular, como hoje a conhecemos, desenvolveram-se de forma conjunta no Rio. Tanto os blocos carnavalescos como os primeiros sambas surgiram estritamente no mesmo ambiente urbano. Muitos dos sambas compostos na primeira metade do Século XX foram feitos para o carnaval que, nesse período, tornou-se uma celebração da música que o conduzia. Juntamente com as marchas, os sambas eram elementos inseparáveis da festa popular.

Francisco Guimarães, o Vagalume, em sua obra “Na Roda do Samba”, de 1933, livro importantíssimo para a historiografia brasileira sobre o gênero, ressalta esse casamento entre os dois. Para o autor, inclusive, o samba foi o principal motor do carnaval, a razão de seu sucesso, uma manifestação mais duradoura que a efêmera festa popular:

*“Há analogia entre o Carnaval e o Samba? Há e muito grande.*

*O maior sucesso do Samba é no Carnaval, e o maior sucesso*

*do Carnaval é o Samba!*

*O Samba é imortal, e o Carnaval apenas o tríduo do Momo.*

*(...)*

*Não saiu ainda ninguém do Carnaval para salvar o Samba.*

*Do Samba é que tem saído os grandes enfermeiros do Carnaval, aplicando no moribundo injeções de óleo canforado...”*

*(Guimarães, 1978, 103).*

O estudioso da história da Música Brasileira José Ramos Tinhorão aponta que o samba e a marcha surgiram de uma demanda gerada pela celebração do carnaval de rua, quando, no início do século vinte, a festa popular passou a organizar-se em blocos de rua, inspirados na estrutura em que ocorriam as procissões religiosas:

*“Assim, como explicar que, pela necessidade de encontrar um ritmo para uma festa de rua, as primeiras camadas urbanas modernas do Rio de Janeiro tenham chegado a essa criação de dois gêneros de música, a marcha e o samba? Foi assim.” (Tinhorão, 1986, 119)*

Portanto, os dois sentidos se aplicam. Tanto o samba serviu para perpetuar a festa popular, como o carnaval teve papel decisivo na identificação do gênero musical com uma identidade nacional brasileira.

- Em quinto lugar, vale a pena citar um fator que vinha sendo relegado a segundo plano, ou mesmo ignorado, na historiografia sobre samba, mas que foi brilhantemente levantado pelo antropólogo Hermano Vianna: o poder das interações sociais na construção do samba como valor identitário nacional.

Realmente, há um salto visto quase como mágico no panorama geral da história da Música Brasileira em que o samba passa de cultura marginal a discurso identitário nacional. Não existe, na historiografia do tema, muita preocupação em especificar detalhadamente os fatores determinantes que contribuíram para essa grande mudança de “*status*” social que o gênero musical conquistou em sua “Época de Ouro”. Além dos elementos que já foram apontados nos tópicos acima, Vianna chamou a atenção para a forma como a apropriação do samba por diferentes grupos sociais foi vital para a legitimação do gênero musical como símbolo nacional. Para o autor, foi essa incursão, a princípio não organizada, do samba em diferentes meios da Sociedade que o tornou um elemento cultural tão abrangente.



Tal teoria vai contra a simplificada constatação de que o samba é um estilo originado de um grupo social de uma classe determinada (baixa), em um local específico (os morros cariocas). Para Vianna, a grandeza que o gênero musical alcançou está diretamente ligada a uma natureza oposta a essa. O samba é uma linguagem musical e poética que penetrou nas várias esferas da cultura brasileira, sendo incorporada por elas e ressignificada. Ele foi exaltado pelo povo, pela intelectualidade brasileira modernista pós-1922, tornou-se propaganda do Estado Novo por meio dos sambas-exaltação, transcendendo o universo em que foi criado. Realmente, o samba participou de um esforço, por mais que fosse desorganizado, de criação coletiva de uma identidade cultural brasileira como nação.

*“Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter eficácia simbólica, precisa ser encarado como natural aquilo que “sempre foi assim”. O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não-contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a “alma brasileira”. (Vianna, 2007, 152)*

O autor retrata no trecho acima uma questão interessante. Por mais que o samba seja resultado de uma interação complexa entre diferentes grupos sociais, ele é colocado por muitos, leigos e não leigos, como uma fórmula mais simples, natural, como se fosse um produto cultural brasileiro por natureza. Contudo, a identidade nacional do samba foi construída socialmente. A brasilidade do samba e seu caráter extremamente popular foram edificados a partir do momento em que essa linguagem musical e poética passou a transitar em diferentes níveis da Sociedade.

*“O samba não se transformou em música nacional através de esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o morro). Muitos grupos e indivíduos (...) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua fixação como gênero musical e de sua nacionalização. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (Vianna, 2007, 151).*

Definitivamente, o samba não se resume apenas uma construção musical. E o grande mérito do autor é valorizar, em seu livro, a natureza social do gênero. Ele descreve o samba como uma

manifestação que se adaptou aos novos estímulos sociais diferenciados que recebeu, a ponto de se constituir em uma identidade nacional.

Visto do ponto de vista de Margaret Archer, cuja teoria foi discutida no Capítulo anterior, o samba é resultado da interação entre diversas ações sociais reflexivas. O sucesso do gênero é fruto da sua construção contínua, feita e refeita por indivíduos que o legitimaram em suas conversas internas e ações sociais.

### 2.1.1 – Os Primeiros Anos

A origem exata do samba é um tema interessantíssimo, que foi longamente debatido pelos estudiosos da Música Brasileira. A polêmica já começou nos primeiros livros relevantes editados sobre o assunto, na década de trinta. Ambos lançados em 1933, enquanto a obra “Samba”, de Orestes Barbosa, defendia que o gênero era genuinamente carioca, Francisco Guimarães, o Vagalume, atribuía sua criação aos baianos:

*“Os baianos, com justo orgulho, chamam para si a paternidade do samba, que data dos fins do Primeiro Império.*

*Até aí, só existiam o jongo, o batuque e o cateretê”.*

*(Guimarães, 1978, 27).*

Esta teoria de Vagalume, contudo, é bastante controversa. O principal motivo é que esse tipo de samba, se é que podemos chamá-lo assim, que veio da Bahia não é visto como o mesmo gênero desenvolvido no meio urbano do Rio de Janeiro. Para Carlos Sandroni, trata-se de dois ritmos completamente diferentes, que compartilham de um nome comum:

*“O samba baiano, descrito por Carneiro, Waddey e outros, é o “samba-de-umbigada”, sem registro oficial senão o que lhe é atribuído de fora, pelo romancista ou antropólogo: folclore. O “samba carioca” é o que, como vimos atrás, substituto do maxixe e do tango nos títulos das partituras e no gosto do público urbano: popular”, (Sandroni, 2001, 97)*

O que talvez ocorreu com Vagalume foi uma confusão de leitura. Trata-se de dois tipos diferentes de música que carregam o mesmo nome. Talvez a nomenclatura com que foi batizado o gênero tenha vindo realmente da Bahia. Contudo, o samba, como o conhecemos, teve suas primeiras manifestações no Rio, que, como o autor colocou, surgiram da mistura de muitos ritmos brasileiros populares de origens distintas que influenciaram o novo gênero musical brasileiro, essencialmente criado no meio urbano. Nas palavras de Jairo Severiano:

*“O Samba não existiria se antes não tivessem existido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque. A síntese de todas essas influências deu o samba urbano carioca, gênero musical binário, sincopado, fixado por compositores populares”. (Severiano, 2008, 69)*

O primeiro samba gravado a alcançar sucesso é o nunca demais discutido “Pelo Telefone”, de 1916, sucesso no carnaval de 1917. Assinada por Donga e Mauro de Almeida, essa canção é uma das maiores polêmicas existentes na história da Música Brasileira. Diversos compositores clamaram para si a autoria dessa canção, discussão que durou muitos anos e que até hoje não foi finalizada. A versão mais provável acerca da autoria deste samba é que, na verdade, ele não tem autor mesmo. Suas partes não têm nenhuma conexão discursiva entre si, trata-se de trechos que foram construídos, provavelmente, em momentos diferentes e que, claramente, abordam temas distintos. As melodias das diferentes partes também não têm muitas semelhanças, parecendo quatro músicas unidas em uma só.

De fato, talvez a história mais plausível sobre a composição desse samba seja a que conta que ele é uma simples compilação de versos e melodias que eram cantados nos encontros sociais que aconteciam na residência da baiana Tia Ciata, como corroboram os historiadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello:

*“Bem mais verossímil seria a possibilidade de “Pelo Telefone” ter surgido numa roda de samba, com diversos participantes improvisando versos e melodias. E essa roda de samba existiu na casa da baiana “Tia Ciata”(…). (Homem de Mello e Severiano, 1997, 53)*

A importância dessa gravação para a Música Brasileira é inestimável, pois foi a partir dela que aconteceu uma grande mudança na vida cultural carioca e brasileira. A partir de 1917, o samba

passou a figurar como gênero recorrente nas gravações brasileiras, e o carnaval passou a gravitar em volta dele e das marchinhas. Até aquele ano, os festejos carnavalescos caracterizavam-se por serem rituais desorganizados, sem uma identidade ou estrutura definida. Havia muita música estrangeira nas celebrações, que apresentavam características muito distintas e desencontradas entre si. Tratava-se mais de várias festas de pequenos grupos do que uma grande tradição popular. O samba serviu como centro gravitacional do carnaval, dando a ele sentido e cara próprios. Nas palavras de Tinhorão:

*“Até o aparecimento do samba, em 1917, como gênero de música cultivada conscientemente, o carnaval carioca refletiu de maneira mais transparente as contradições expressas na confusão que resultava da maneira indecisa pela qual as novas camadas procuravam enquadrar-se na festa do povo”. (Tinhorão, 1986, 122)*

### **2.1.2 – Os Anos Trinta e a Época de Ouro**

O samba permaneceu em franco crescimento durante os anos vinte, mas foi na década de trinta que ele alcançou seu auge: maior popularidade, a capitalização do carnaval, maior safra de bons compositores, aumento na venda de discos e, principalmente, o crescimento marcante da audiência de rádio. Nesse período que são construídos os maiores ídolos da história da primeira metade do Século XX na Música Brasileira. É a partir daí que o estilo se profissionaliza para valer e passa a ter uma quantidade significativa de compositores, intérpretes e instrumentistas que tiram seus sustentos direto da atividade musical. É a chamada “Época de Ouro” da Música Popular Brasileira:

*“A Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos em uma mesma geração”. (Homem de Mello e Severiano, 1997, 85)*

A principal mudança, em termos musicais, ocorrida nesta época é o chamado “Samba do Estácio”. Tratou-se de uma versão mais fluida e menos sincopada do gênero criado em 1917. Pela influência das diversas composições dos sambistas do Estácio, o gênero distanciou-se do maxixe, ficando mais próximo do samba como é conhecido hoje.

*“Chamado de “Paradigma do Estácio” pelo musicólogo Carlos Sandroni, esse novo padrão diferenciava-se do antigo pela sua originalidade de sincopação, mais rica e livre de influência do maxixe”. (Severiano, 2008, 120)*

Mais uma vez, no “Paradigma do Estácio”, estreitava-se a relação de colaboração mútua entre samba e carnaval. Foi esse novo estilo de samba que embalou os blocos na cidade do Rio de Janeiro, sendo sua constituição menos sincopada, provavelmente, fundamentada pela dinâmica mais fluida dos blocos de carnaval. O samba criado no Estácio, na verdade, gerou uma dinâmica musical que acompanhava a festividade e abriu caminho para uma maior complexidade de diferentes formas de se compor no gênero.

Sob a perspectiva social, na “Época de Ouro” da Música Brasileira, a principal mudança são as relações econômicas que passam a tomar lugar no mundo do samba. Até então, tanto o carnaval como as composições do gênero eram manifestações coletivas, de certo modo, produto das interações sociais estabelecidas no meio artístico. Contudo, com o crescimento do mercado fonográfico, o advento das grandes estações de rádios, cassinos da década de vinte, grandes casas noturnas, o samba passou a ser uma mercadoria muito rentável e valorizada. Um processo que começou em idos do Século XX, teve sua consolidação e seu auge nos anos trinta e quarenta.

Nesse sentido, o carnaval foi também sofrendo um processo contínuo de institucionalização e capitalização. Os blocos, em fins da década de vinte, estruturam-se em escolas de samba, das quais a primeira é justamente o Estácio, a ponto de, em 1932, ocorrer o primeiro desfile competitivo entre escolas de samba na extinta Praça Onze. Carlos Didier, certamente um dos mais relevantes biógrafos do mundo do samba, descreve o evento em sua biografia de Orestes Barbosa:

*“De fato, em 7 de fevereiro de 1932, a alma sonora desceu e desfilou na praça Onze de Junho, coração da cidade nova. Para deslumbramento do júri que o (jornal de Mário Filho) Mundo Esportivo formou e instalou em coreto erguido defronte à escola Benjamin Constant. Tudo sob patrocínio da Cervejaria Centenário (...).*

*O júri elegeram as cinco melhores escolas. A vitória coube à*

*Estação Primeira de Mangueira. Em segundo lugar, vieram a Linha do Estácio e a Vai Como Pode, mais tarde rebatizada como Portela (...).*

*No concurso de 1932, Orestes Barbosa (que foi jurado) não viu sambas à moda de Sinhô. Todos pertenciam àquela outra categoria que brotou no Estácio e se espalhou pela cidade”.*

*(Didier, 2005, 351).*

O ano de 1932 foi um marco para a institucionalização do carnaval, pois foi quando a Prefeitura do Rio, pela primeira vez, contribuiu financeiramente para a festa, e também foi o ano do estabelecimento do samba do Estácio, além da marchinha, como trilha sonora oficial dos festejos. O samba nos anos trinta é transformado em um espetáculo empresarial e rentável, que entrou em uma franca expansão. É da mesma época uma maior absorção do gênero pelos mais diferentes setores da Sociedade. Através do grande sucesso das rádios, discos e carnaval, o samba vai ganhando a “cara do Brasil” nesse período, alcançando seu auge de aceitação e brasilidade quando passa a ser um discurso assumido pelo Estado Novo:

*“No desempenho das atribuições de promotor de eventos, o DIP<sup>8</sup> incorporou, logo em seus primeiros dias de existência, a organização do concurso de músicas carnavalescas, que despertavam grande interesse e eram até então patrocinados pela Prefeitura do Rio de Janeiro” (Severiano, 2008, 269).*

Essa proximidade entre o Estado e o samba foi tão íntima em função do caráter raramente politizado que o gênero apresentava na época. Pelo contrário, o samba da “Época de Ouro” começou a ser interpretado sob uma ótica de brasilidade, passou a ser visto como a manifestação cultural “genuína”, e o Governo, no intuito de fortalecer a identidade nacional, passou a fomentar o gênero e assumi-lo como discurso. O casamento entre samba e Estado Novo teve seu auge no chamado “samba exaltação”. Tendo seu auge na canção “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, no ano de 1939, ele era marcado pelos elogios grandiloquentes às grandezas naturais do Brasil, ao valor do trabalho e do povo e, em casos mais extremos, até ao sorriso do presidente:

*“Além desses sambas grandiloquentes, ainda apareceram na era do DIP diversas composições de endeusamento e bajulação à figura do chefe do Governo, como a marcha “Quem é o tal?” (de Ubirajara Nesdan e Afonso Teixeira), 1942, e os sambas “O Sorriso*

---

8 Departamento de Imprensa e Propaganda, este órgão era responsável pela censura das obras de arte no governo Vargas.

*do Presidente” (de Alcir Afonso Teixeira), 1942, e “Salve 19 de abril”, (de Benedito Lacerda e Darci de Oliveira) (...)” (Severiano, 2008, 269).*

A letra, inclusive de “O Sorriso do Presidente”, é, sinceramente, hilária. Cria alegorias, que declaram uma adoração ao semblante contente de Getúlio, como mais magnífico que o céu e o mar; como se a demonstração de felicidade do Presidente contivesse em si fenômenos da natureza<sup>10</sup>. Trata-se de uma caricatura do que foi a relação entre o Estado Novo e o “samba exaltação”.

Contudo, todo esse crescimento do samba como produto político e empresarial rentável, por mais que tenha sido capaz de fazer o gênero alcançar grande popularidade em todo Brasil, e até em outras partes do mundo, mudou completamente a realidade do samba. Agora, como produto, ele se transformou em mercadoria. Tal se deu pela valorização da autoria e, conseqüentemente, o início da política de direitos autorais no País. A Lei Getúlio Vargas, de 16 de julho de 1928, passou a assegurar o direito do compositor sobre os frutos financeiros de sua obra. Com isso, os compositores passaram a ser mais valorizados e uma prática nada nobre tornou-se regra no mundo social do gênero musical. Como o samba agora era uma propriedade que gerava renda através de suas execuções e interpretações, instaurou-se um mercado de compra e venda de autoria que foi um dos fatores econômicos que mais marcou a “Era de Ouro”.

*“Havia várias modalidades de compra de sambas: o caso mais drástico era aquele em que o autor, em troca de uma soma fixa, cedia não só os direitos autorais como reconhecimento da autoria – ou seja, seu nome não aparecia no disco, nem na partitura. Em outros casos, os direitos autorais eram vendidos, mas a autoria era reconhecida, no disco, na partitura ou em ambos. Por fim, havia o caso em que um cantor propunha uma barganha, segundo a qual ele gravaria o samba se lhe fossem cedidas partes dos direitos autorais”. (Sandroni, 2001, 147-148).*

9 Aniversário de Getúlio que, depois de 1940 o Estado Novo coloca entre as datas festivas oficiais do Estado brasileiro, junto com a Proclamação da Independência, Dia da Bandeira, etc...

10 *“Quem já sondou o teu céu  
E já viu o teu mar  
Eu sei que não poderá querer  
Outro céu nem outro mar:  
E sob a benção do azul  
E aos beijos do mar  
Que se sente a sonhar.  
É bem maior que o próprio céu  
E maior que o próprio mar  
O seu amor por ti  
Ah, o sorriso feliz  
Alegrando o país  
Onde eu nasci.”*  
(Alcir Afonso Teixeira, 1942)

É difícil encontrar um compositor dessa época que não tenha vendido sambas. Na verdade, esse tipo de negócio influenciou, de fato, os rumos que tomou a Música Brasileira. No decorrer da consolidação desse tipo de comércio, houve uma grande especialização. Os compradores mais eficientes de sambas passaram a funcionar como uma espécie de caça talentos, buscando novos compositores e usando o peso de seus nomes nas parcerias para divulgá-los. Talvez, o exemplo mais bem-sucedido de comerciante de canções seja também aquele que é o intérprete de maior sucesso da história da Música Brasileira: Francisco Alves.

Apesar de ter iniciado sua bem-sucedida carreira antes dos anos vinte, o auge do “Rei da Voz” aconteceu na “Época de Ouro”. No total, Chico Viola, como era conhecido, gravou exatamente 983 fonogramas, percorrendo uma imensidão de estilos musicais<sup>11</sup>. Foi o recordista de lançamentos em discos de 78 rotações e um dos artistas com maior vendagem da história. Praticamente todos os compositores de samba que alcançaram a notoriedade antes de sua morte tiveram uma música de sucesso gravada pelo intérprete. Francisco Alves foi o indivíduo em torno do qual gravitava o universo musical brasileiro da primeira metade do Século XX. Sua importância é imensurável. Talvez a “Época de Ouro” tivesse existido mesmo sem ele; contudo, o certo é que nenhum artista da história da Música Brasileira soube de maneira tão magistral, e as vezes imoral, tirar proveito do meio artístico de que fazia parte e lucrar com isso.

Francisco Alves é, certamente, um dos motivos imprescindíveis para o sucesso de Cartola, Noel Rosa, Herivelto Martins, Ismael Silva, Orestes Barbosa, Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues, entre muitos outros. E, como se não bastasse, ele foi peça fundamental na carreira dos maiores intérpretes da música brasileira de sua época, como Orlando Silva, Sílvio Caldas, Dalva de Oliveira e, sua maior cria, Mário Reis.

Não há como se estudar a história da Música Brasileira na primeira metade do século XX, sem topar infinitas vezes com a figura de Francisco Alves. Sua morte, em 1952, acabou dividindo a Música Brasileira em duas partes, pois é uma coincidência assustadora constatar que, depois que Chico Viola faleceu, a música nacional rapidamente tomou rumos absurdamente distintos dos que vinha tomando. Jairo Severiano comenta a importância do compositor:

*“A partir de 1927, apresentando estilo próprio e gravando intensamente, Francisco Alves caminhou direto para a fama, tornando-se em pouco tempo o artista mais popular do meio musical brasileiro. Para se ter uma ideia de seu prestígio já nesse estágio da carreira, basta lembrar que, no quinquênio 1927-1931, ele gravou 494 fonogramas, equivalente a 41 LPs, ou seja, uma média de oito LPs por ano, cifra jamais alcançada por outro cantor em nossa*

---

11 Ver Severiano, 2008.



*fonografia*". (Severiano, 2008, 208)

Outro fator marcante para o grande sucesso do samba nos anos 1930 e 1940 é o desenvolvimento do mercado cinematográfico no Brasil. O estilo "chanchada", que se caracterizou por um humor físico e popular, com o advento da tecnologia do cinema falado, que chegou ao Brasil em 1929, deu vazão para aquela que seria chamada de "comédia musical", um espaço que foi uma grande vitrine do samba. Durante as décadas de trinta e quarenta, esse gênero cinematográfico praticamente dominou o mercado nacional. É difícil achar, neste período, um filme brasileiro de muito sucesso que não tenha a participação musical de um grande expoente do samba.

Foi através do cinema que o público conheceu melhor os grandes astros e estrelas do rádio, que até então eram apenas vozes no imaginário popular. As telonas abriram espaço para outros fatores que não a voz, como a beleza, o carisma, a indumentária, a cenografia, a maquiagem, a dança, entre outros estímulos visuais que geraram grande apelo popular. Os que souberam melhor vender este novo produto, a imagem em movimento, tiveram uma carreira de extremo sucesso.

O maior exemplo disto é aquela que se tornou a personalidade fabricada pelo Brasil de maior sucesso internacional: a cantora Carmen Miranda. Uma das principais protagonistas da "Era de Ouro", a musa já fazia sucesso como cantora antes da década de trinta. Contudo, foi seu enorme carisma nas telas de cinema que a eternizou na História do Brasil e do mundo. Francisco Alves entrou para os anais da Cultura brasileira como um fenômeno do rádio; contudo a imagem do samba que ficou eternizada foi a de Carmen Miranda. Ao contrário do "Rei da Voz", a cantora consagrou-se de maneira definitiva no cinema, que fez dela, além de cantora de sucesso, um ícone, uma referência cultural do Brasil<sup>12</sup>.

*"O Cinema Nacional contribuiu para a consolidação do prestígio, alcançado no rádio e no disco, da cantora Carmem Miranda, a mais importante figura feminina da Época de Ouro. Dona de um estilo personalíssimo de cantar, ao mesmo tempo ingênuo, malicioso, brejeiro e sensual, Carmen soube explorar ao máximo não apenas a voz, mas seu carisma, sua capacidade de fascinar pessoas. Isso lhe permitiu desenvolver uma carreira vitoriosa, que, no espaço de dez anos, transformou-a em estrela internacional". (Homem de Mello e Severiano, 1997, 87-88)*

---

<sup>12</sup> Caso interesse, sobre a vida de Carmen Miranda existe uma obra excepcional. Trata-se do livro Carmem (2005), do sensacional biógrafo e jornalista Ruy Castro.

### 2.1.3 – Entre Samba e Bossa Nova

O período anterior à grande revolução musical causada pela Bossa Nova vai do fim da “Era de Ouro” (1946) até o ano de 1958, quando é lançado um dos marcos iniciais da música bossa-novista: o disco de Elizeth Cardoso “Canção do Amor Demais”, no qual a cantora interpreta canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, acompanhada pelo violão inconfundível de João Gilberto.

Tal época é marcada por dois estilos musicais que entraram para a história da Música Popular Brasileira: o baião e o samba-canção. Estes dois gêneros conseguiram seu lugar ao sol no vácuo deixado pela música de carnaval, que entrava em decadência no fim da “Era de Ouro”. Sofrendo uma grande estiagem de compositores, o samba, aquele do Estácio, irmão do carnaval, teve uma franca decadência depois do final da segunda Guerra Mundial. O fim do conflito trouxe de volta ao Brasil uma enorme influência da música estrangeira, além de novas tecnologias de comunicação, o que desferiu um grande golpe no samba da “Época de Ouro”. Privado de seus principais expoentes<sup>13</sup>, muitos aposentados, outros privados da vida por infortúnios fatais, o gênero, em sua forma carnavalesca, não teve estrutura para fazer frente à invasão estrangeira. Como resultado disso, novos estilos brasileiros assumiram a disputa pela preferência do público ante a música internacional.

O baião, em sua trajetória rápida e avassaladora, conquistou o mercado brasileiro, baseado em seu ritmo contagiante. que atendia às necessidades de um público sedento por novidades dançantes que aquecessem as festas e reuniões sociais, carentes de novos sambas carnavalescos de qualidade. Nas palavras de José Ramos Tinhorão:

*“Como lembraria com muita oportunidade o musicólogo Cruz Cordeiro (...) enquanto o samba se amolengava desde meados da década de 40, “sendo mais bolero, blues e tango, qualquer outra coisa, menos samba brasileiro”, o baião ia ganhar rápida popularidade pela vitalidade da sua contribuição rítmica”.*  
(Tinhorão, 1986, 215).

O sucesso gerado pelo baião basicamente se deu pela música de apenas dois indivíduos: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Esta parceria é responsável, sem dúvida, por todos os grandes

---

<sup>13</sup> É importante lembrar que os dois maiores símbolos da “Época de Ouro” faleceram neste período: Francisco Alves em 1952 e Carmem Miranda em 1955.

sucessos do estilo nesse período. As letras inspiradas de Teixeira, associadas ao carisma inigualável de Gonzaga, transformou o estilo numa grande coqueluche em todo o Brasil. Contudo, esse retumbante sucesso teve uma duração relativamente curta, a exata distância entre a Época de Ouro e a Bossa Nova, de 1946 a 1958. Depois desse período, o próprio Luiz Gonzaga cairia em um grande esquecimento, até sua obra ser resgatada na década de 1960 e 1970:

*“Para o humilde sanfoneiro Luíz Gonzaga, estilizador do balanceado ritmo folclórico, a decadência do baião como música da moda equivaleria ao anonimato, até que, em 1968, o boato que o conjunto inglês dos Beatles ia gravar seu arranjo do tema popular nordestino “Asa Branca” chamou a atenção das novas gerações de compositores de nível universitário para a sua obra”. (Tinhorão, 1986, 220)*

## **2.2 - O Samba-canção**

O período que sucedeu o fim da “Era de Ouro” foi marcado pelo auge do samba-canção. Além de revelar grandes talentos como Nora Ney, Antônio Maria, Adelino Moreira e Maysa, proporcionou também um grande sucesso para artistas que foram revelados pela “Época de Ouro”, mas que desenvolveram grande empatia com o estilo musical: Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, Néelson Gonçalves, Francisco Alves (até sua morte em 1952), e o compositor que mais teve a cara do gênero tão difundido nos anos cinquenta, Lupicínio Rodrigues.

Contudo, apesar de alcançar seu auge neste período, o samba-canção surge antes da “Época de Ouro”, já emplacando diversos sucessos nos anos trinta, caracterizando-se, desde então, como uma parte do samba que, de certa forma, foi desassociada do carnaval. Ao contrário de se divulgar através da alegria dos foliões, ele se destacou ao preencher a melancolia deixada pela quarta-feira de cinzas para o resto do ano. Na verdade, o samba-canção, de muitas formas, foi a antítese do carnaval. Foi a apropriação do samba do Estácio por uma tendência histórica vinda da modinha, de abordar o sofrimento romântico, que ralentou o andamento das músicas, aproximou-as do bolero e do tango, transformando o samba, a grande trilha sonora do carnaval carioca, na negação da festa popular.

## 2.2.1 – As Raízes da Canção Brasileira

Carlos Didier define muito bem a natureza da canção, em sua biografia de Orestes Barbosa:

*“A palavra canção, além de significar qualquer composição destinada ao canto, representa um gênero musical específico, derivado da modinha, com compasso quaternário e pulsação rítmica característica<sup>14</sup>. Um gênero das serenatas.*

*O costume de cantar e tocar à noite, ao ar livre, sozinho ou em grupo, muitas vezes para impressionar um coração de mulher; exige silêncio e pouca luz, voz forte, música melodiosa e letra sentimental. As serenatas ou serestas, hábito urbano com raízes na Europa medieval, são, no Rio de Janeiro, o palco perfeito de modinhas, valsas e canções. Gêneros que constituem categoria lírica do repertório popular carioca”. (Didier, 2005, 326-327)*

Canção, na história do Brasil, tem uma conotação ambígua. Ao mesmo tempo que serve para definir qualquer sorte de música cantada, essa palavra também trouxe consigo uma conotação histórica que gerou, juntamente com essa definição mais geral, um sentido estrito. A canção, nessa acepção mais específica, como bem colocou Didier, remete à temática do amor, da paixão e da conquista. É um elemento nativo da noite que guarda com a seresta e com a boemia a mesma relação que o samba do Estácio teve com o carnaval. Ela é filha dos hábitos noturnos, dos bares e das serenatas regadas a álcool e desilusão. Em suma, como bem definiu o autor, é um dos estandartes do lirismo em meio à Música Brasileira.

Partindo desta definição, a canção teve sua versão brasileira mais antiga nas modinhas. Surgidas em meados do Século XVII, elas foram um produto da fusão dos batuques africanos com a harmonia da viola europeia, que servia de base para um canto melodioso, que transbordava catarse e romantismo. O primeiro grande compositor de modinhas foi a figura mítica de Domingos Caldas Barbosa. Autor e intérprete, o brasileiro foi o primeiro a levar um estilo musical genuinamente brasileiro para a Europa. As modinhas de Caldas Barbosa fizeram um considerável sucesso em Portugal, transcendendo barreiras culturais e étnicas impostas aos negros e à música popular do Brasil. O linguista e especialista em Música Brasileira Luiz Tatit comenta o assunto:

*“Domingos Caldas Barbosa, autor e intérprete de lundus e*

---

<sup>14</sup> Esta é uma definição geral de canção que, apesar de fazer jus à natureza do estilo musical, traz algumas exceções. Por exemplo as valsas que são ternárias e com estrutura rítmica distinta, mas pela proximidade de andamento e de temáticas abordadas, e por terem sido parte do repertório das serestas, entram na categoria de canção brasileira.

*modinhas, bem como de entremezes, nos quais empregava saborosas expressões do universo mulato brasileiro, conheceu sucesso apreciável em Lisboa a partir de 1775” (Tatit, 2004, 26)*

Tal repercussão é impressionante, pois as canções de Domingos Caldas Barbosa não escondiam suas origens. Segundo Tatit, tinham a essência do batuque dos escravos, em uma linguagem extremamente coloquial que pintava ideais românticos em imagens abstratas:

*“Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia dizer o texto com graça e com força persuasiva e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). (Tatit, 2004, 27)*

Característica da modinha era a forma de seu discurso coloquial e apaixonado. Ela já exaltava com grande desenvoltura a figura da musa, a mulher amada, que tornar-se-ia, através do tempo, uma das imagens mais fortes que permeiam a canção popular brasileira. A modinha, primeiro estilo musical autenticamente brasileiro de que se tem um razoável registro, foi extremamente ousada em exaltar diretamente a sensualidade feminina de uma maneira bela, simples e direta, edificando uma tradição de reverência à musa e à paixão muito repetida na história da canção no País. Tinhorão comenta o assombro da Corte portuguesa frente a essa corajosa manifestação tipicamente brasileira:

*“De fato, quando a partir de 1775, um mulato carioca, Domingos Caldas Barbosa, aparece em Lisboa cantando e acompanhando-se à viola, o que mais choca os europeus da corte da Rainha Dona Maria I é exatamente o tom direto e desenvolto com que o trovador se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos com que rematava seus versos”. (Tinhorão 1986, 10-11)*

## **2.2.2 – A Canção no Século XX**

Apesar de ter surgido em fins do século XVII, a canção popular brasileira alcançou seu auge no Século XX. O século passado trouxe consigo uma revolução na comunicação. Em um período inferior a cinquenta anos nasceram o disco, o rádio, o cinema e a televisão. Destes, especialmente o disco e o rádio foram essenciais para o desenvolvimento da canção popular, fazendo expandir seu potencial comunicativo. Por meio desses adventos tecnológicos, a canção teve um grande espaço de interação com o público, que podia escutar repetidamente gravações em casa e decorar letras, assumindo e interpretando assim o discurso cantado de maneira recorrente.

Por esses grandes avanços na comunicação, o estilo migra do meio rural para o urbano e, com a influência da música estrangeira, constrói uma manifestação própria de canção, bem diferente das modinhas do século XVII, XVIII e XIX. Entre essas novas formas de canção estão a marcha e o samba, estilos musicais nascidos na efervescência metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, que se desenvolviam junto ao carnaval, ao cinema, ao rádio, etc.. As canções urbanas, portanto, são frutos de novos rituais urbanos que se desenvolveram e modificaram de acordo com a Sociedade.

Se tomarmos a ideia de canção urbana, em um sentido amplo, como qualquer música com letra, já discutimos um pouco de sua história quando analisamos a trajetória do samba. Em seu sentido mais restrito, no entanto, no caso da canção como uma manifestação lírica do romantismo urbano das primeiras décadas do século passado, assim como foi definida por Didier, ainda não o fizemos. Ela é especificamente um produto do Século XX, mais precisamente das décadas de vinte e trinta. É caracterizada pela linguagem oral das cidades, em muitos casos do Rio, andamentos lentos que embalam discursos líricos, exagerados, acerca de amores perdidos e, muitas vezes, a fuga no álcool. Foi denominada de “canção romântica”.

Essa forma derramada de fazer música cooptou e transformou vários ritmos e, entre eles, o primeiro a adquirir um sucesso marcante e recorrente foi a valsa. No início do Século XX, compositores passaram a colocar letras com essa roupagem de canção romântica nas valsas, que atingiram marcante sucesso. Em termos comparativos, as valsas com letra passaram a ter uma função muito parecida com aquela que a modinha exercia nos séculos passados. Ela dava vazão para as intempéries sentimentais, utilizando-se de um discurso rasgado, em tom de desabafo.

Na década de trinta, as valsas já eram parte considerável do grande sucesso da nova música brasileira:

*“Terceiro ritmo mais gravado do Brasil na década de 30  
(1.080 fonogramas, correspondentes a 16,24% do total gravado),  
perdendo apenas para o samba e a marchinha, a valsa brasileira foi*

*enriquecida em sua fase mais pródiga, 1935-1940, por uma série de obras-primas, das quais várias se tornaram clássicos”. (Severiano, 2008, 202)*

Nesse período, portanto, a canção romântica já era uma parte considerável da vida musical brasileira. Tal influência só aumentou nos anos seguintes, alcançando seu ápice com o término da “Época de Ouro”. Na verdade, a canção romântica urbana, apesar de muitas vezes ter gozado dos mesmos compositores, apareceu como um sentimento antitético em relação ao samba. Filhos do carnaval, feito para os blocos e para as escolas, os grandes sambas e as marchas da época eram fruto da celebração e da alegria, por mais que trouxessem temáticas das mais variadas. Eles desenvolveram um caráter ligado à identidade nacional carnavalesca, exaltando tradições em uma dinâmica que remetia ao regozijo.

A canção romântica parece ter-se desenvolvido em uma lógica inversa. Ela se construiu sob a influência de ritmos criados no estrangeiro, como o foxtrote e a valsa, além da brasileira modinha, estilos que eventualmente ganharam a cara brasileira através dos anos e, mais tarde, os tangos e boleros latino-americanos. Além disso, ela supriu a ausência do carnaval. Em oposição aos festejos, eram as canções que refletiam a melancolia gerada pela quarta-feira de cinzas, que só cessa com a chegada do próximo carnaval. Por isso, as canções eram associadas ao “meio do ano”, pois refletiam o “não-carnaval”, que talvez seja a tristeza, uma possível característica menos festejada, apesar de ter-se provado musicalmente popular, do povo brasileiro.

### **2.2.3 – Melancolia Também Dá Samba**

A valsa tornou-se o estilo mais marcante de canção, em seu sentido estrito, por boa parte da “Época de Ouro”. Contando com o talento de Orestes Barbosa como letrista, além dos compositores Cândido das Neves e Jorge Faraj, o gênero lançou muitos sucessos entre os anos de 1935-1940, nas vozes de intérpretes como Vicente Celestino e Francisco Alves. Contudo, por mais que fosse marcante no cenário musical brasileiro, a mais popular manifestação da canção como expressão de lirismo e sentimentalidade rasgada de nossa música ainda estava por despontar na metade dos anos quarenta.

A história do samba-canção tem seu início no ano de 1928. Segundo Tinhorão (1986), o

empresário teatral Pascoal Segreto organizou no Rio, pela Companhia de Teatro Cômico, uma remontagem da peça “A Verdade ao Meio-dia”, de J G Travessa. Para essa montagem, foi conferida ao maestro Henrique Vogeler a função de fazer uma canção para a atriz principal interpretar no início da peça<sup>15</sup>. Com este fim, portanto, o maestro compôs a melodia e convocou o dramaturgo Cândido Costa para escrever a letra da canção. O resultado foi a composição então chamada “Linda Flor”:

*“Linda Flor,  
 Tu não sabes, talvez,  
 Quanto é puro o amor  
 Que me inspiras, não crês...  
 Nem  
 Sobre mim teu olhar,  
 Veio um dia pousar..  
 E ainda aumentar minha dor  
 Com cruel desdém.  
 Teu amor  
 Tu por fim me darás,  
 E o grande fervor  
 Com que te amo, verás...  
 Sim,  
 Teu escravo Serei,  
 E aos teus pés cairei  
 Ao te ver minha, enfim”*  
 (Henrique Vogeler e Cândido Costa, 1928).

Linda Flor, contudo, não conseguiu muita repercussão em sua primeira aparição pública, sendo, quando muito, ignorada pela audiência teatral. Contudo, Henrique Vogeler tinha muito apreço por essa obra, provavelmente enxergando seu potencial. Determinado a transformá-la em um sucesso, o compositor recorreu a um dos cantores mais prestigiados da época: Vicente Celestino.

*“A paixão de Henrique Vogeler se explicava, naturalmente, pela consciência de ter criado alguma coisa de novo para a época, em termos de canção. E a prova estaria em que, apesar de “Linda Flor” ter passado despercebida no teatro, Vogeler ia fazer com que o cantor Vicente Celestino a gravasse imediatamente em disco Odeon, de selo azul, quando aparece pela primeira vez numa etiqueta a*

---

<sup>15</sup> Nesta época, o teatro e a música tinham uma relação íntima. Muitos dos sambas que ganharam notoriedade antes de 1930, foram apresentados pelo chamado teatro de revista, na voz das vedetes.



*expressão samba-canção brasileiro”. (Tinhorão, 1986, 156).*

Apesar de sua exuberância vocal, a interpretação de Vicente Celestino não fez justiça às diversas nuances rítmicas e melódicas da obra e, talvez por isso, a canção passou novamente despercebida. Ainda no final de 1928, ela ganha sua segunda letra, do revistógrafo<sup>16</sup> Freire Júnior, e é gravada pelo “Rei da Voz”, Francisco Alves:

*“Meiga Flor,  
 Não te lembras, talvez,  
 Das promessas de amor,  
 Que te fiz,  
 Já não crês...  
 Se  
 Queres me abandonar  
 Procurando negar  
 Que juraste a mim também  
 Minha ser, meu bem...  
 Meu amor,  
 Por que negas, ó flor,  
 Sempre fui tão sincero,  
 Eu te quis, eu te quero...  
 Sei que sem ti Morrerei.  
 És o meu ideal  
 Mina vida, afinal”.*  
*(Henrique Vogeler e Freire Júnior, 1928)*

Com nova letra e intérprete, mesmo assim, a canção não caiu no gosto popular. Um terceiro letrista teve que entrar em cena para começar de uma vez por todas a história do samba-canção: o revistógrafo Luiz Peixoto. Pouco depois da gravação de “Meiga Flor” por Francisco Alves, bem no fim de 1928, estava prestes a estrear uma peça do teatro de revista intitulada “Miss Brasil”, de Luiz Peixoto e Marques Porto. Para compor a canção de abertura, Peixoto recorreu a Vogeler que, despreziosamente, mostrou a melodia de “Linda Flor” ou “Meiga Flor” para ele. O resto deixo para Tinhorão contar:

*“Sempre de improviso, como costumava fazer, Luís Peixoto escreveu então num papel, sobre a tampa do piano, a nova letra que, primeiro gravada com título de “Iaiá”, e mais tarde com o de “Ai,*

---

16 Termo específico para dramaturgo do teatro de revista.

*Ioiô”, ia tornar famosos não apenas os autores desse primeiro samba-canção, mas a própria intérprete da nova versão, a atriz Araci Côrtes:*

*“Ai, Ioiô!  
 Eu nasci pra sofrê  
 Fui oiá pra você,  
 Meus oinho fechô!  
 E, quando os óio eu abri,  
 Quis gritá, quis fugi,  
 Mas você,  
 Eu não sei por quê,  
 Você me chamô!  
 Ai, Ioiô,  
 Tenha pena de mim  
 Meu sinhô do Bonfim  
 Pode Inté se Zangá,  
 Se ele um dia soubé  
 Que você é que é  
 O ioiô de iaiá!  
 Chorei toda noite  
 E pensei  
 Nos beijo de amô  
 Que te dei,  
 Ioiô, meu benzinho,  
 Do meu coração  
 Me leva pra casa  
 Me deixa mais não”.*  
 (Tinhorão, 1986, 157-158)

O samba-canção surgiu por três vezes na mesma música, pois o seu marco fundador foi “Linda Flor”, “Meiga Flor”, “Iaiá” e “Ai, Ioiô”. Essa obra é, certamente, um dos maiores clássicos da música brasileira, merecendo ser colocado na história ao lado de grandes fenômenos populares como “Carinhoso” e “Aquarela do Brasil”. Mas o que mais impressiona não é a beleza de sua melodia, mas sim a simplicidade que a letra mais bem-sucedida tem em sua construção. Trata-se de um poema propositalmente popular e coloquial. Não há como saber o que se passava pela cabeça de Luiz Peixoto que o fez compor uma letra com uma estética tão autêntica e afro-brasileira, mesmo tendo sido um compositor branco e intelectual até a raiz dos cabelos. Enquanto em “Meiga Flor” e “Linda Flor”, letras bastante parecidas, a melodia de Vogeler tinha sido agraciada com uma estética

discursiva muito distante do universo popular, que sempre foi o berço da canção, aqui tratada em seu sentido estrito. Ao tornar-se “Ai, Ioiô”, sua melodia mergulhou de cabeça na cultura popular brasileira e fundou um dos maiores fenômenos musicais do Brasil pré-bossa-nova: o samba-canção.

“Ai, Ioiô” é um grande exemplo dos rumos tomados pelo gênero musical, que começou a buscar seu lugar inicialmente com grandes compositores da “Era de Ouro”. Ainda nos anos trinta, vários sambas-canções fizeram sucesso e ainda são lembrados até hoje, como “No Rancho Fundo” (Ary Barroso e Lamartine Babo), “Último Desejo” (Noel Rosa) e “Ave Maria no Morro” (Herivelto Martins). Contudo, esse período foi dominado pela valsa brasileira, principalmente com os sucessos da parceria de Orestes Barbosa com Francisco Alves.

Foi apenas em 1947, com o sucesso de “Copacabana”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, e “Segredo”, de Herivelto Martins e Marino Pinto, que o samba-canção começou a tomar para si o domínio do mercado da música brasileira. Já em 1948, tinha superado o sucesso anterior das valsas:

*“Em 1948, o samba-canção assumiu a hegemonia da música romântica brasileira, levando a valsa a uma posição secundária, ao mesmo tempo em que fazia desaparecer o fox-canção. Essa hegemonia pode ser constatada pelo grande número de sambas-canção de sucesso no ano (...)”. (Severiano, 2008, 288).*

Mas é nos anos cinquenta que o estilo explode com toda força. Isso se dá por uma série de fatores. Em primeiro lugar, a música de carnaval se enfraquece pela escassez de compositores. Muitos grandes nomes da música brasileira se foram nas décadas anteriores ou se aposentaram.

*“Com a aposentadoria ou desinteresse dos grandes compositores das décadas precedentes, a canção carnavalesca começa a perder qualidade” (Homem de Mello e Severiano, 1997, 241).*

Em segundo lugar, acontece nesse período uma das maiores contendas conjugais públicas da história da Música Brasileira. Dalva de Oliveira, uma das maiores intérpretes que o rádio conheceu, e Herivelto Martins, um de seus mais prolíficos compositores, separam-se oficialmente no ano de 1950. O casal, que antes compunha o bem-sucedido Trio de Ouro, iniciou então uma troca de farpas nos meios de comunicação que impulsionou a carreira de Dalva de Oliveira como intérprete de samba-canção. Tudo começou quando a cantora lançou as canções “Tudo Acabado entre Nós” (J. Piedade e Oswaldo Martins) e “Que será” (Marino Pinto e Mário Rossi), que conquistando enorme sucesso, fizeram Herivelto pensar que eram endereçadas a ele. Como resposta, o compositor lançou a canção “Caminho Certo”, com o letrista genial e parceiro, o jornalista David Nasser.

As gravadoras e as rádios, vendo que os ataques musicais dos ex-cônjuges eram lucrativos, incentivou o circo que, apesar de moralmente baixo, enriqueceu a música brasileira. Pery Ribeiro, cantor e filho do casal, conta como foi a experiência de viver com seu irmão sob a manchete da vida dos pais:

*“Sei que tanto meu pai como minha mãe tinham seus claros e escuros, bonitos e feios. Mas como eram Dalva e Herivelto, quaisquer atitudes deles se tornavam o assunto do dia nos jornais, crivando nossa trajetória com tristezas e belezas difíceis de serem carregadas, principalmente por duas crianças”. (Ribeiro e Duarte, 2009, 122).*

Em terceiro lugar, além de briga Dalva e Herivelto, grandes talentos surgiram no samba-canção, o que permitiu a ascensão do gênero. Vale a pena citar aqui as grandes cantoras Nora Ney e Maysa, que brilharam ao interpretar o lado mais literal do sofrimento no samba-canção, além do compositor Antônio Maria. Vale a pena também citar a importância da grande artista, também compositora, a inesquecível Dolores Duran. Com seu estilo singelo e falsamente simples, ela foi uma das cantoras e compositoras de maior expressão de sua época. Mesmo morrendo antes dos trinta anos, deixou uma obra que, apesar de diminuta, mostra uma compositora de grande inspiração poética e melódica. Talvez, juntamente com Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran seja uma das maiores expressões do samba-canção.

Em quarto lugar, o samba-canção pegou carona na invasão dos tangos e boleros em espanhol que, a seu modo, influenciaram o mercado sul-americano da época. Tais ritmos, inclusive, foram vitais para a edificação do gênero, tanto nas suas idiosincrasias musicais, como na temática lírica, baseada no sofrimento e na paixão conjugal. Talvez se possa dizer que o samba-canção foi uma das formas de colocar a veia latina nos ritmos brasileiros.

Em quinto lugar, foi vital para o samba-canção a produção de alguns compositores da “Era de Ouro” no estilo. Além do já citado Herivelto Martins, com certeza a figura que sintetizou em suas músicas a imagem social do samba-canção foi, sem dúvida, Lupicínio Rodrigues. Mas deste iremos falar com detalhes no próximo Capítulo.

Nas últimas páginas foi possível vislumbrar, mesmo que brevemente, várias características do samba-canção, que o constituíram como estilo musical no imaginário popular brasileiro até a década de sessenta. Mas creio que uma das coisas mais impressionantes da existência social do gênero foi sua relação social direta e antitética com o carnaval. O samba-canção representou, em quase todos os seus aspectos, a subversão do carnavalesco: enquanto o carnaval lançava os sucessos de início de ano, o samba-canção ocupou seu vácuo criativo de meio-de-ano; enquanto o carnaval era um festa que exaltava a capacidade de celebração coletiva do povo brasileiro, o samba-canção

mostrou formas de sofrer por amor; enquanto o carnaval entrava em franca decadência pela escassez criativa, o samba-canção estava em plena ascensão; enquanto os samba de carnaval representavam a brasilidade, o samba-canção latinizou o gênero; enquanto o Trio de Ouro se consagrou cantando canções carnavalescas como “Peri e Ceci” e “Praça Onze”, ao se separarem, Dalva e Herivelto consagraram suas carreiras com uma briga pública cuja principal arma era o samba-canção.

Não pretendo dizer aqui, contudo, que essa relação antitética é perfeita, ou seja, tudo que é samba-canção representa o exato contrário do que é carnaval. De maneira nenhuma, nada na existência social é tão simples. Contudo, é interessante observar como sentimentos de alegria e tristeza são sintetizados em linguagens e em estilos de manifestações populares. É mais do que falar que um se refere ao feliz e o outro, ao triste. O que acontece é que um passa uma mensagem com tristeza e outro, com euforia, não importa qual seja ela. Da mesma forma que aquilo que caracteriza o carnaval é a catarse coletiva, o samba-canção é a expressão do sofrimento individual do ser social. Não se trata exatamente de dois polos totalmente distintos no mundo da cultura, mas veículos diferentes para sentimentos comuns aos seres humanos. Com certeza, muitos dos indivíduos brasileiros urbanos dos primeiros sessenta anos do Século XX traziam consigo sambas-canções e carnavais no espírito e talvez o tragam até hoje no âmago de sua reflexividade.

O samba-canção foi o estilo de maior sucesso no Brasil entre 1946 e 1958. Depois, continuou fazendo um certo sucesso na voz de cantores do ofício, como Néelson Gonçalves e Sílvio Caldas, durante os anos sessenta. Ao contrário do baião, o gênero ainda não desapareceu nessa época, apesar de ter deixado, e de longe, seu papel de protagonista. No final dos 1960, ele encontrou o fantasma do, praticamente, esquecimento, só voltando a fazer um certo sucesso quando revivido, juntamente com o baião, a valsa e os antigos sambas de carnaval, nos anos setenta, mas sem, contudo, jamais alcançar novamente o sucesso de outrora.

### 3 – Lupicínio Rodrigues

Um número razoável de livros foi escrito acerca da vida e da obra do compositor Lupicínio Rodrigues. Além de *“Lupicínio Rodrigues: o Feminino, o Masculino e suas relações”*, de Maria Izilda Matos e Fernando A. Faria, e *“Samba-canção: fratura e paixão”*, de Beatriz Borges, aqui já discutidos, existem algumas obras muito interessantes que abordam temáticas ligadas ao compositor.

Elas serão a base fundamental deste Capítulo, pois contêm em si as pesquisas mais relevantes e informações sobre a vida do compositor. Creio que a biografia que seria “definitiva”, contando em muitos detalhes a vida de Lupicínio, ainda não foi escrita. Outros ícones da Música Brasileira já tiveram suas vidas pesquisadas em grandes e detalhadas obras. Entre eles, está Orestes Barbosa, um dos maiores letristas de nossa história, que tem um livro sobre si escrito pelo grande biógrafo Carlos Didier, na obra *“Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta”* (2005). O autor desse livro, juntamente com João Máximo, também escreveu aquela que, com certeza, é a obra mais rica sobre a vida de um dos mais geniais compositores da história do samba: *“Noel Rosa: uma biografia”* (1990).

Outro grande biógrafo de lendas da Música Brasileira é Ruy Castro. O jornalista fez a biografia mais completa sobre um mito imortal da história do Brasil: a cantora Carmem Miranda. Também é seu o mais competente registro histórico sobre a Bossa Nova, o livro *“Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova”* (1990). Outra obra muito bem construída é a biografia de Adoniran Barbosa, feita pelo jornalista Celso Campos Jr: *“Adoniran: uma biografia”* (2004). Esse livro, além de um relato detalhado sobre a vida do compositor, é um registro bastante relevante da história do rádio na cidade de São Paulo.

Sobre Lupicínio, não há ainda uma biografia tão intensamente detalhada como essas acima citadas. Contudo, não há como negar que existem pesquisadores muito competentes e amantes da música que escreveram obras excelentes abordando a vida e a obra do compositor. A falta dessa biografia definitiva deve ser mais um problema de financiamento, ou de desinteresse das pessoas que têm acesso ao dinheiro, de financiarem uma pesquisa de longo termo acerca de um dos maiores artistas da música brasileira. É realmente impressionante o fato de não haver nenhum estudo exaustivo e extremamente detalhado sobre os fatos e os percursos da vida de dois mitos da Música Brasileira: Lupicínio Rodrigues e Francisco Alves.

As obras existentes, contudo, são, em geral, de muita qualidade. Entre os que escreveram sobre Lupicínio, destaca-se a historiadora Márcia Ramos de Oliveira, que executou duas excelentes

pesquisas sobre o artista, uma dissertação de mestrado e sua tese de doutorado. Em sua dissertação, além de fazer uma excelente síntese dos registros históricos já produzidos, a autora enriqueceu esses dados com sua pesquisa própria sobre a vida do compositor. Além disso, adicionou uma nova dimensão à análise de Lupicínio, associando o curso de sua vida às intensas mudanças na cidade de Porto Alegre, em sua época. Esse trabalho também é rico em relatos, até então inéditos, dos contemporâneos de Lupicínio e a visão que tinham do compositor.

Em sua tese de doutorado, a autora foi mais longe, fez um longo e excelente apanhado das canções compostas por Lupicínio em relação com sua vida e, mais ainda, Oliveira acompanhou o destino das músicas, mesmo depois da morte do compositor, analisando as diferentes interpretações que foram feitas posteriormente. O trabalho acompanha um rico material de gravações e registros acerca de Lupicínio. Certamente, Márcia Ramos de Oliveira é a mais forte candidata a escrever a biografia definitiva de Lúpi, pois foi a que compilou e produziu mais material de forma organizada e competente sobre o compositor.

Outra obra relevante do mundo das Ciências Sociais sobre o tema é a de Marina Bay Frydberg: *“Lúpi, se acaso você chegasse: um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues”* (2007). Essa obra reflete sobre a imagem que o compositor criou, e foi criada por seus admiradores, para si. Apesar de não adicionar muito às constatações de Márcia Ramos de Oliveira e abordar de forma um pouco superficial alguns temas, ela traz questões interessantes sobre o mito do compositor, como as narrativas virtuais criadas sobre ele no site de relacionamento Orkut.

Entre as que abordam de maneira relevante a obra de Lupicínio, destaca-se o livro de filósofa Rosa Maria Dias. *“As paixões tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo”* (1994). O livro traz uma análise muito bem feita das músicas do compositor, através do prisma da chamada dor-de-cotovelo. Aborda como a tristeza é expressa na obra do compositor. A autora é muitíssimo competente, pois tira a medida certa do que pode ser dito pela análise da canção lupiciniana. Peca sua obra, talvez, por sua dimensão diminuta, que nos priva de um entendimento melhor e de uma argumentação mais completa acerca das músicas de Lúpi. Contudo, trata-se de uma das obras que melhor desenvolve, com muita inteligência e desenvoltura, uma análise sobre as letras e o estilo narrativo do artista.

Um dos mais brilhantes estudiosos da Música Brasileira a analisar Lupicínio é Luiz Tatit. Apesar de suas análises abordarem músicas isoladas do compositor, é muito interessante como o linguista trata, em seu método de análise, a letra conjuntamente com o ritmo e a melodia. Mesmo não seguindo este caminho, penso ser uma grande contribuição aos estudos sobre a canção nacional a abordagem de Tatit. Entre os livros que fazem referência ou contêm análise da obra de Lupicínio, destaque para *“Cancionista: composição de canções no Brasil”* (1994) e *“Análise semiótica*

*através das letras*” (2001).

Duas obras são clássicas acerca da vida do compositor: *“Lupicínio Rodrigues: o poeta dor-de-cotovelo, seus amores, o boêmio e sua obra genial”* (1984), que Mário Goulart escreveu para a coleção “Esses Gaúchos”; e *“Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues”* (1986), do jornalista e amigo pessoal de Lúpi, Demosthenez Gonzales. Essas duas talvez sejam as obras mais citadas em trabalhos e reportagens sobre o artista. Outro registro sempre visto nos trabalhos sobre Lupicínio é a série de reportagens feitas sobre a vida do compositor por seu amigo pessoal Hamilton Chaves, para a Revista do Globo, no ano de 1952, quando o compositor gaúcho era ainda vivo. Também vale a pena citar aqui uma mesa redonda feita pelo jornal “Zero Hora”, datada de 26/08/1984, por ocasião dos dez anos da morte de Lúpi, como relata Márcia Ramos de Oliveira:

*“Numa mesa redonda, realizada pelo jornal Zero Hora, por ocasião da passagem dos dez anos da morte de Lupicínio, estiveram reunidos três amigos íntimos do compositor: Johnson, Abraão Lerrer e Hamilton Chaves. Presentes também estavam o biógrafo de Lúpi, Mário Goulart, e o jornalista Paulo Santana, sendo a reportagem coordenada por Juarez Fonseca”. (Ramos de Oliveira, 1995, 77).*

No que concerne a registros deixados pelo próprio Lupicínio, os mais importantes são três: em primeiro lugar, há uma gravação em péssimo estado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, que, em suas passagens mais nítidas e compreensíveis, possui declarações interessantes do compositor sobre vários temas; em segundo lugar, há uma entrevista concedida ao jornal “O Pasquim”, em 1973, poucos meses antes de sua morte. Tal entrevista é marcada pela descontração do compositor, que a concede bebericando e petiscando com seus amigos, o cantor Jamelão e o instrumentista Gessé. Essa entrevista encontra-se editada no livro *“O som do Pasquim”*, lançado em 1976 e organizado por Tárík de Souza. Em terceiro lugar, o mais importante registro do discurso do próprio Lupicínio sobre sua vida encontra-se em uma série de crônicas que escreveu para o jornal “Última Hora”, entre 1963 e 1964, na qual o compositor, basicamente, fala da história e de sua relação com suas canções. Estes relatos estão reunidos no livro *“Foi Assim”* (1995), organizado pelo filho do compositor, Lupicínio Rodrigues Filho.

Apesar de não haver um livro que sintetize de forma detalhada a vida de Lupicínio e sua obra, a união de todas estas obras traz um retrato relativamente completo da trajetória do compositor. O que não há forma, contudo, é de afirmar, por meio dos fatos neles contidos, a diferença entre um Lúpi “idealizado” e o “real”. O que todos os registros têm em comum, principalmente o do próprio compositor, é que nunca deixam de levar em conta toda a atmosfera de



fascínio que circula sua imagem. De fato, não há como separar o carisma de Lupicínio de si mesmo. O Lúpi real traz elementos do idealizado, e vice-versa. O compositor, acima de uma máquina fisiológica, era um ser social, e este foi reinventado e perpetuado na reflexividade de seus pares. Mais do que isso, por meio de seus relatos, o próprio artista criou uma imagem em volta de si mesmo que, corroborada e ressignificada pelos estudiosos e admiradores de sua vida, continua existindo e se transformando.

Mais do que um ser humano, Lupicínio é para o mundo social o que Dominique Maingueneau classificou como um etos comunicativo:

*“O etos está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não o indivíduo “real”, apreendido independentemente do seu desempenho oratório: é, portanto, o sujeito da enunciação, enquanto está enunciando que está em jogo aqui”.* (Maingueneau, 2001, 138)

Portanto, não interessa aqui apresentar um Lupicínio mais associado aos fatos de sua vida, tal como aconteceram. A manifestação mais social de um artista famoso é seu discurso perante o mundo. Neste sentido, se o que se analisa na presente dissertação é o resultado reflexivo do discurso chamado “letra de canção”, uma obra gerada não pelo sujeito que ia comprar pão na padaria, em todas as suas facetas, mas do sujeito que procedeu de uma certa maneira discursiva para se representar frente ao seu público, o que seria nas palavras de Marina Bay Fridberg (2007), o “Personagem Lúpi”. Maingueneau discute bem o assunto:

*“O etos implica, portanto, um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um autor, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios”* (Maingueneau, 2001, 139).

Portanto, fazer uma análise social do discurso produzido pelo compositor é especificamente analisar os resultados de padrões estabelecidos por seu etos discursivo. Assim, torna-se irrelevante se os fatos contados por Lupicínio sucederam exatamente da forma relatada. Mais importante é acompanhar sua atividade reflexiva de contar histórias, produzir objetos estéticos que se tornaram a essência do indivíduo social, dotado de reflexividade, cronista e compositor

### 3.1 – A Infância e a Adolescência

Lupicínio Rodrigues nasceu no dia 16 de setembro de 1914. Contam seus biógrafos que era um dia de intensas chuvas em seu bairro natal, a extinta Ilhota, e a parteira que ia auxiliar na concepção do futuro compositor teve que ser transportada de barco e, quando finalmente chegou, o parto já havia começado. Demosthenez Gonçalves descreve de forma magistral o acontecimento, dando, com muita habilidade, vozes fictícias aos seus protagonistas:

*“O funcionário público Francisco Rodrigues andava inquieto, naquela noite do dia 16 de setembro de 1914. Chovia muito. A Ilhota (bairro onde residia) estava completamente inundada, e a parteira (pensou) só poderia chegar de caíque. Sim, sua mulher Abigail ia ter um menino (tinha que ser um menino) e até já havia escolhido o nome: Lupiscínio (com ESSE e CE, como dava no Correio)*

*Nome de general, um herói de guerra que fervia nos campos da Europa.*

*O velho Chico abriu a porta do guarda-comida e acariciou a garrafa de vinho do porto Adriano Ramos Pinto, coisa fina, que ia beber assim que o guri nascesse. E teve uma ideia:*

*- Berrou o machinho, dou-lhe um banho de vinho...*

*E foi aí que Airta e Gerotildes, as filhas mais velhas, anunciaram:*

*- Paiê, a Dona Júlia vem no caíque, de guarda-chuva..*

*De fato, se equilibrando na modesta embarcação, a bem nutrida e sempre querida parteira chegava mais uma vez àquela casa da Travessa Batista, 97, para anunciar a nova vida..*

*Chico Rodrigues, o riso franco num ar de respeito, saudou:*

*- Seja bem-vinda, Dona Júlia. O moleque já tá batendo na porta e Bêga tá se mexendo de dor..*

*E foi assim que, naquela noite de enchente, enquanto as crianças jogavam barquinhos de papel na água e a chuva lavava a cidade, o velho Chico derramou um cálice de vinho do porto no nenê que nascia e chorava, nas mãos hábeis de Dona Júlia Garcia”.*  
(Gonzales, 1986, 9-10).

A mística sobre a imagem de Lupicínio tem início em seu nascimento. Em meio à chuva opulenta e o inusitado batismo etílico, nada como um nascimento incomum para aquele que seria

uma das principais celebridades da história de Porto Alegre. A Ilhota, onde o compositor nasceu, era um bairro bastante pobre, cercado pela água, fator que determinou seu nome. Foi um dos lugares em que os escravos recém-alforriados buscaram-se estabelecer socialmente. Nas palavras de Márcia Ramos de Oliveira:

*“O momento da abolição veio a acirrar ainda mais a disputa pelo espaço.*

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

*A Cidade Baixa e a Ilhota, junto a outras áreas que “circulavam” o centro da cidade, foram um dos locais escolhidos por esta população migrante. Representavam não apenas opção de moradia, mas possibilidades de trabalho”. (Ramos de Oliveira, 1995, 31-32)*

Portanto, Lupicínio nasce e cresce em um ambiente bem humilde. Seu pai, Francisco Rodrigues, era funcionário da Faculdade de Comércio. Sua mãe, Abigail Oliveira Rodrigues, dona Bêga, era dona de casa. Ao todo, o casal que se uniu em matrimônio em 1908, aparentemente teve oito filhos. Este número é o que consta, segundo Márcia Ramos de Oliveira, no atestado de óbito de dona Bêga. Contudo, na entrevista do Pasquim, Lupicínio diz ser o quarto de 21 irmãos. O certo mesmo é que o compositor é o primeiro homem a nascer em sua família, tendo, antes dele, três irmãs mais velhas.

Pouco se debruçaram sobre sua infância os biógrafos de Lúpi. A imagem que se tem é de um jovem lúdico e, desde pequeno, namorador. Reza a lenda que o compositor, quando criança, teria sido expulso de seu colégio por mexer com as meninas, brigar e passar o tempo todo cantando:

*“Ficou apenas uma semana na aula e foi expulso. Motivo: passava o tempo todo tocando tambor na classe e cantando músicas que ninguém entendia. Além disso, era brigão e bolinador de meninas. O diretor disse a seu Chico:*

*- Por favor, leve o seu filho. Já está aqui há uma semana e não presta nenhuma atenção na aula. Só quer mexer com as meninas, cantarolar e brigar”.*

*(Gonzales, 1986, 11)*

Esta é a versão mais popular do motivo de, mesmo sendo matriculado em mais de uma escola quando criança, o autor não ter o ensino fundamental completo. Pelo menos, é o que consta nas biografias de Hamilton Chaves e Demosthenes Gonzales. Porém, Márcia Ramos de Oliveira coloca que a situação de pobreza que o compositor encarou na infância teria sido, na verdade, o fator determinante para o seu baixo nível de instrução:

*“Apesar da versão romanceada sobre seu começo de vida, provavelmente outros fatores o afastassem da escola. A pouca adaptação a um ambiente moldado em regras desconhecidas da experiência do menino, associada às dificuldades enfrentadas pela família em manter o filho apenas como um estudante, podem ser apontadas como causas para o seu não envolvimento com a aprendizagem formal”. (Ramos de Oliveira, 1995, 47)*

De fato, quando criança, Lupicínio já começou a trabalhar. Segundo Demosthenes Gonzales, aos sete anos, o compositor já dividia suas atividades entre colégio e trabalho. Fazia um ofício que era chamado de “mandalete”, uma espécie de funcionário – geralmente menino ou idoso - que era encarregado de toda a gama de serviços leves. Além disso, o então garoto também ajudava a família, vendendo doces e pastéis como ambulante. Por este motivo, é bem provável que as dificuldades pelas quais o compositor passou tenham sido mais determinantes para sua falta de instrução que a sua descontração e atrevimento, muito naturais no comportamento de crianças pequenas.

Mas não foi só de trabalho que se caracterizou a infância e a pré-adolescência de Lupicínio. Pelo contrário, muito novo o pequeno boêmio perdeu-se na noite da Ilhota. Formado basicamente pelas camadas populares da cidade de Porto Alegre, o bairro se caracterizava pela efervescência cultural. Lá era o berço da boemia, grupo marcadamente urbano, de Porto Alegre. Assim como o samba nasce em bairros boêmios do Rio, a música popular brasileira do Rio Grande do Sul tem como casa a Ilhota e a Cidade Baixa, incontestáveis redutos da malandragem e canção popular.

*“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". (Ramos de Oliveira, 1995, 39-40)*

Aos treze anos, o pequeno Lupicínio já fazia parte de um grupo de boêmios seresteiros, do qual, em pouco tempo, tornar-se-ia o cantor principal. À noite, Lupicínio fugia de casa para viver com intensidade a realidade boêmia de sua cidade natal e, de forma incrível, enturmou-se com músicos e seresteiros bem mais velhos que ele.

*“Foi numa dessa fugas que conheceu uma turma de chorões e seresteiros: Belarmino, Arenga, Diomedes, Mivila, Alemão, Currucho e outros, reis da Ilhota, músicos de grande soberba. E ninguém sabe como e nem por quê, apesar de sua pouca idade, acabou sendo o cantor do grupo, que recebeu o nome de Banda Furiosa”. (Gonzales, 1986, 12)*

Foi justamente nos seus treze anos, carnaval de 1928, que Lupicínio compôs sua primeira canção, intitulada justamente de “Carnaval”. Não há registros de como foi a primeira melodia do compositor, que deveria ser possivelmente uma marcha. Contudo, a letra já trazia muito da expressividade sofrida e melancólica que o autor carregaria por toda a vida, transformando-se em sua marca:

*“Carnaval,  
Foste criado por Deus para brincar  
Vais embora e não queres me levar  
Me diz onde vais  
Oh meu carnaval*

*A cantar vou  
Pra não chorar  
Nem mostrar minha dor  
Pois sei que vai me deixar  
Carnaval  
Tão cedo não vais voltar...”  
(Lupicínio Rodrigues, 1933)*

É muitíssimo interessante que a carreira de Lupicínio tenha começado com canções de Carnaval. É como se o artista estivesse criando-se junto com a música que fazia e as influências que

ela trouxe. Como o samba, o compositor Lupicínio nasceu com a arte carnavalesca, depois com a diversificação de influências. Tanto o estilo como o compositor formam-se dissociando do carnaval e abordando gêneros como o samba-canção. Para explicar melhor este ponto, se a vida de Lupicínio Rodrigues fosse um ano, seu carnaval seria em fevereiro e início de março, reservados ao samba-canção, boleros e tangos o meio e o final deste período. O compositor teve, no decorrer de sua vida, uma dinâmica parecida com a que o carnaval e o samba-canção se relacionaram.

Existe uma história curiosa sobre a primeira canção de Lupicínio, “Carnaval”. Composta em 1928, quando seu autor tinha somente treze anos, esta música ganhou o concurso oficial de músicas carnavalescas na cidade de Porto Alegre no ano de 1933. Mas esse não é o fato mais curioso sobre a composição. Demóstenes Gonzales relata o que aconteceu anos depois do título:

*“Em 1943, a Rádio Farrroupilha de Porto Alegre promove um concurso de músicas carnavalescas e constitui um júri formado, entre outros, pelo famoso maestro Pena, o radialista e jornalista Nilo Ruschel e o compositor Lupicínio Rodrigues, cuja fama alcançara o Rio de Janeiro, pelo sucesso de “Se acaso você chegasse”.*

*Vai então que, no desfile das composições, aparece a letra e a música de “Carnaval”, sob o título de “Não vai voltar”, apresentada pelo bloco carnavalesco “Nós, os democratas” e assinada por dois autores desconhecidos. E ganha o primeiro lugar, por unanimidade. Lupicínio não disse nada, porque nunca foi de reclamar. Mas, quando os pseudo autores chegaram ao palanque oficial para receber a taça de campeão, Lupicínio lhes disse aos ouvidos:*

*- Meus parabéns...esta é a terceira vez que essa música ganha o primeiro lugar...”*

*(Gonzales, 1986, 15).*

Desgostoso com a conduta do filho, em meio a músicos e artistas, diversões noturnas e bebidas alcoólicas, Francisco Rodrigues, em 1931, consegue incorporá-lo ao Exército. Com dezessete anos, o garoto presta serviço militar. Contudo, isso não o afasta da música. Muito pelo contrário, lá ele teve contato com vários músicos que o fizeram mergulhar mais ainda nesse universo. Entre eles, destacam-se o cantor Nuno Roland, que viria a fazer muito sucesso como intérprete no Sul e no Rio de Janeiro, e o saxofonista Marino dos Santos. Ao contrário do que se poderia prever, o Exército intensificou a relação do compositor com a boemia local. Na verdade, segundo Márcia Ramos de Oliveira, o batalhão onde Lupicínio servia era bem próximo aos principais pontos de música e prostituição de Porto Alegre, que passaram a empregar ostensivamente artistas da capital gaúcha na primeira metade do Século XX.

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

*Grandes músicos surgiram dessas casas. Adaptavam-se os gostos, conforme o público que as freqüentava. No caso do Beco do Oitavo e da rua da Cadeia, caracterizavam-se por serem núcleos de "baixa" prostituição. Já no caso da rua Nova, pela proximidade que tinha dos centros de poder, a exemplo do próprio Palácio do Governo, caracterizou-se pela "alta prostituição", destacando-se casas como o Clube dos Caçadores. O já antológico "Anedotário da Rua da Praia" está recheado de histórias e estórias sobre esse notório estabelecimento e seus frequentadores ilustres". (Ramos de Oliveira, 1995, 58)*

Portanto, o Exército não foi nenhum sacrifício para Lupicínio. Enquanto no Sétimo Batalhão sentou praça, não sossegou. Pelo contrário, teve que cumprir detenção por diversas vezes, como consequência de suas “escapadas” para a zona boêmia da cidade. Uma dessas fugas se deu quando a canção “Carnaval” venceu o concurso oficial de músicas carnavalescas da Prefeitura, no ano de 1933. Em especial, essa escapada teria consequências marcantes na sua vida pessoal e carreira:

*“(…) na terça-feira gorda desse ano, mesmo estando de serviço, passou na frente do quartel fantasiado e abraçado com o soldado Reinoldo de Oliveira (que mais tarde seria o aplaudido cantor Nuno Roland), foi preso e transferido para o município de Santa Maria (...)” (Gonzales, 1986, 14)*

Outra “escapada” de Lúpi e Nuno entraria para a história dos encontros cósmicos e previsões astrológicas da música nacional. O grupo “Ases do Samba”, formado em 1929 pela mais fina flor da “Época de Ouro” da música brasileira, era composto por nada menos que: o fenômeno Francisco Alves, um dos cantores mais ativos e bem-sucedidos da história do Brasil; Mário Reis, que mudou para sempre a forma de interpretar o samba; Pery Cunha, um lendário bandolinista da época; Nonô, um dos que melhor interpretou samba ao piano; e ninguém menos que Noel Rosa, talvez o compositor brasileiro mais festejado e um dos mais competentes da primeira metade do Século XX, apesar de ter vivido apenas vinte e seis anos.

No ano de 1932, os “Ases do Samba” partiram em turnê pela Região Sul do Brasil. Como não podia ser diferente, quando o show chega a Porto Alegre, Lúpi e Nuno fugiram do serviço para comparecer ao show do quinteto ilustre. João Máximo e Carlos Didier relataram o evento na excelente biografia que escreveram de Noel Rosa:

*“A estréia é um triunfo. O público vibra com os duetos de Francisco Alves e Mário Reis, os solos de Pery Cunha e Nonô, as interpretações de Noel para números antigos como Gago Apaixonado ou novos como Quando o Samba Acabou. Um triunfo. Mas poucos, nesta multidão que lota o Imperial, terão gostado tanto da noitada quanto os dois recrutas do 7º. Batalhão de Caçadores, sentados na primeira fila. Um gaúcho moreno e um catarinense claro, cujos uniformes de soldado raso se destacam ao lado das roupas elegantes que predominam na platéia. Mas nem ligam. Vieram cedinho, desde a Praça do Portão, onde fica o quartel. Só para ver, da primeira fila, os artistas do Rio. Felizes da vida, talvez lhes passe pela cabeça esperar os Ases do Samba à saída do cinema. O mais claro se apresentaria:*

*- Meu nome é Reinol Corrêa de Oliveira. No quartel, o 415.*

*E o moreno:*

*- Sou o 417. Mas cá fora me chamam de Lúpi.*

*Diriam que também gostam de música, pensam em se profissionalizar, o claro como cantor, o moreno como compositor. Mas não dizem nada, ficam só na intenção. Afinal, quem são eles para puxar assunto com os Ases do Samba?*

*Sendo a noite de estréia, os cinco saem juntos do teatro para um programa em grupo que não mais se repetirá, enquanto estiverem no Sul. Andam pela cidade, vão conhecer o Beco do Oitavo (o comércio do amor não muito longe do Palácio do Governo), passam pelo Jacques, dão uma espiada no Chez Nous, no Império. Chegam à Praça Garibaldi. Na esquina de João Alfredo - onde de dia funcionam*



*uma frutaria e a engraxataria do Sotero Rodrigues - param. São atraídos pela música que vem do interior de um botequim. Entram. Lá dentro, boêmios porto-alegrenses se embriagam de vinho e música. Sady Nolasco, Heitor de Barros, Nelson de Lucena, Piranema, Johnson, Caco Velho e os dois recrutas do 7.º Batalhão de Caçadores saboreiam a noite. Os Ases do Samba surpreendem-se com a qualidade do que ouvem, a afinada voz do 415, as composições do 417. Aplaudem. Para os boêmios da terra, a glória!.*

*- Quando forem ao Rio, me procurem - diz Francisco Alves. usando um velho chapão.*

*Noel presta atenção nos sambas do moreno. Vira-se para os companheiros e vaticina:*

*- Esse garoto é bom... Esse garoto vai longe!*

*Os dois recrutas vão guardar os detalhes desta noite até o último de seus dias. Tomarão um pifão tão colossal que, perdendo a instrução na manhã seguinte, vão passar no xadrez do quartel a noite de sábado para domingo. Saem todos do botequim, o 415 e o 417 ciceroneando os cariocas até os cabarés da Voluntários, o Oriente, o Royal, onde as atrações são o cabaré-tier Palácios e o transformista Haimond. Depois, se despedem.*

*Já sozinhos, meio de pernas trocadas, o moreno diz para o claro:*

*- Acho que o Chico ainda vai cantar minhas músicas...*

*E vai mesmo. O claro ficará conhecido um dia por um pseudônimo artístico: Nuno Roland. O moreno, pelo próprio nome: Lupicínio Rodrigues”.*

*(Máximo e Didier, 1990, 222)*

No acontecimento descrito, vemos duas previsões espantosas, uma por parte de Noel e outra pelo próprio Lupicínio. O primeiro acertou ao projetar futuro brilhante para aquele simples soldado na história da Música Brasileira, pois, nos anos quarenta e cinquenta, depois de Noel já falecido, Lupicínio consagrar-se-ia como um dos mais populares compositores de Brasil. E o segundo, o gaúcho, acertaria também, pois Chico Alves gravou ostensivamente o repertório de Lupicínio Rodrigues, que se tornou, no final de sua vida, seu compositor predileto, aquele que o “Rei da Voz” mais gravou entre 1945 e 1952, quando tragicamente faleceu.

Voltando à juventude de Lúpi, no ano de 1933, o compositor, em função do incidente no carnaval, é transferido para o município de Santa Maria. Lá, conheceu a Iná, seu primeiro amor e, creio que para a totalidade de seu biógrafos e amigos pessoais, o maior de sua vida. Segundo o

próprio Lúpi, foi nesse município que acordaram seu coração. O compositor descreve em uma das crônicas para o jornal “Última Hora” a visão que teve de Iná:

*“Com um vestido marrom muito curto, diariamente ela ia buscar água no poço. Não raro a turma já esperava para dirigir-lhe gracejos. Ela percebeu então que estava ficando mocinha, e que os rapazes a contemplavam, quando ela se curvava para apanhar o balde de água, e mandou pôr uma barra amarela no vestido. O que a deixou mais preciosa ainda”. (Rodrigues, 1995, 85).*

Essa situação descrita pelo compositor acima inspirou a canção “Zé Ponte”, que futuramente viria a ser gravada por Orlando Silva:

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

*Ela podia viver bem sem ir à fonte  
 Se casasse com o Zé Ponte, este caboclo que aqui está  
 Pra ela eu ia construir minha palhoça  
 Que nunca pensei plantar  
 E se mais tarde nos viesse a petizada  
 Tenho a bolsa recheada  
 De dinheiro pra comprar  
 Um peticinho pro Juquinha  
 Um violão pra Arabela  
 E pra ela tudo o que eu pudesse dar  
 (Lupicínio Rodrigues, 1934)*

Essa bela e bucólica canção representa muito bem o que foi a paixão de Lúpi pela Iná. E, aparentemente, esse amor foi correspondido, resultando em um romance adolescente entre os dois. De fato, o namoro ficou tão sério que, quando o compositor voltou de Santa Maria para Porto Alegre, a moça voltou com ele. Contudo, frente à vida boêmia e desregrada de Lupicínio, Iná cobrou de seu parceiro que escolhesse entre as noitadas e um futuro casamento com ela. Por mais que seu amor fosse grande pela moça, ele não conseguiu abandonar seu amor maior: o mundo da música. Como consequência da escolha de Lupicínio, Iná eventualmente namorou e casou com outro homem e, com isso, além de ser a mulher que acordou o coração do poeta na bucólica Santa Maria, foi a primeira a lhe arrasar em Porto Alegre. Iná inspirou, daí em diante, canções não tão belas e bucólicas, mas algumas sofridas, de profunda dor-de-cotovelo, que resultariam em alguns dos maiores sucessos de Lupicínio, como “Nervos de Aço”, “Rosário da Esperança”, entre outras. Nas palavras de Mário Goulart:

*“O amor dos dois continuou mais tarde em Porto Alegre. Mas Lúpi, já boêmio, não parava em emprego, não se decidia, a família dela pressionando, era pra casar? Ela decidiu: casou com outro. Um golpe. Ele rondava a casa, sofria”. (Goulart, 1984, 67-68)*

### **3.2 – Um Gaúcho na Época de Ouro da Música Popular Brasileira.**

Ao voltar de Santa Maria no ano de 1935, Lupicínio começa uma parceria com aquele que, provavelmente, é o maior compositor de que tive notícia na música popular do Rio Grande do Sul. Alcides Gonçalves, exímio pianista e magnífico cantor, achou em Lúpi uma forma de suprir a sua única carência: ele não era um letrista genial, à altura de suas magníficas melodias e harmonias. O encontro dos dois caracterizou-se como um dos mais belos casamentos artísticos de toda a história da Música Brasileira.

Foi Alcides, inclusive, que levou a arte de Lupicínio para o Rio de Janeiro, onde o universo da Música Brasileira fervilhava com a “Época de Ouro”. Ainda em Porto Alegre, no ano de 1935, os dois já haviam ganhado um concurso de canções da Rádio Farroupilha. No ano seguinte, no primeiro lançamento de sua carreira de cantor, Alcides gravou um disco com duas músicas da dupla.

*“Em 1935, participando de um concurso promovido pela Rádio Farroupilha, que inaugurava naquele ano, teve sua música “Triste História”, feita em parceria com Alcides Gonçalves, premiada com a primeira colocação. No ano seguinte, Alcides Gonçalves, que já iniciava uma carreira como cantor, dirigindo-se ao Rio de Janeiro, gravou um disco com músicas da dupla, tendo de um lado “Triste História” e do outro “Pergunte aos Meus Tamancos”, pela gravadora Victor”. (Ramos de Oliveira, 2002, 61).*

Estas duas canções possuem histórias interessantes. Uma relata um amor acabado recentemente. “Triste História”, é uma das muitas músicas da dor de Lupicínio pela perda de Iná. Já “Pergunte aos Meus Tamancos”, é uma das crônicas da vida do compositor sem ela. No mesmo ano de 1935, ao voltar para a capital, Lúpi começa a animar festas como cantor principal de um grupo chamado Catão. Sem Iná, Lupicínio conhece Maria em um dos festejos animados por seu grupo. Cantando, o compositor repara em uma das moças da festa, que corresponde às suas investidas. Contudo, ao chamá-la para dançar, ele, negro, e ela, branca, quebram convenções da racista sociedade de Porto Alegre. Apesar desse problema, os dois insistem no romance, mas, eventualmente, Maria troca Lupicínio por um partido mais branco e mais rico, fazendo pouco caso de Lupicínio, ao deixá-lo esperando por horas a fio:

*“Houve uma grande confusão, e a moça saiu comigo. Esse romance durou muitos anos. Um dia, combinamos de sair, mas, antes do horário combinado, apareceu um dos seus bacanas num bonito automóvel, e ela não resistiu e saiu com ele. Quando voltou, me deu uma desculpa fria, dizendo que eu não tinha esperado. Houve uma grande briga, e eu fui para um bar beber”. (Rodrigues, 1995, 88-89).*

A parceria de Lupicínio e Alcides Gonçalves duraria muito pouco, mas seria extremamente prolífica. O fim se deu pela atitude de descaso de Lupicínio em relação a seu parceiro. Ele praticamente nunca citava a contribuição de Alcides às canções dos dois, além de nunca assumir a importância das primeiras gravações que o pianista fez no Rio de Janeiro para seu sucesso. O estopim dessa falta de reconhecimento se deu quando Lupicínio vendeu a parceria de uma obra-prima dos dois para Francisco Alves e não colocou nos créditos a participação de Alcides: tratava-se de “Cadeira Vazia”, uma das mais belas canções de nossa música.

Alcides jamais o perdoou por essa falta, e o episódio foi vital para o fim da parceria dos dois. Paulo Sarmiento, amigo pessoal de ambos e casado com a irmã do cantor e pianista, quando entrevistado por Márcia Ramos de Oliveira, reafirma o descaso de Lúpi, a omissão proposital em “Cadeira Vazia”, e a vontade do compositor de retomar a parceria com Alcides:

*“Mas o Alcides ficou sentindo que a projeção do Lupicínio Rodrigues era muito grande.. E ele estava sempre sendo esquecido. Ele estava trabalhando só, aparentemente, pro Lupicínio... E 'tava se apagando. Resolveu não fazer mais música com Lupicínio.*

*No Rio de Janeiro, até, nós estávamos na casa de um primo meu, doutor Nélson Kustoff, em 1964, ou 63... Estavam inclusive outros gaúchos... Manoel Spina... Gostava também muito de música. Era muito amigo de Lupicínio Rodrigues. O Nélson Kustoff me telefonou, e fui eu com a minha esposa, os outros meus amigos todos, fomos pra lá... E 'tava o Lupicínio lá. O Lupicínio queria inclusive que eu fosse, porque ele gostava muito de mim e da minha esposa. Dizia assim, "aí vem o casal mais bonito do Brasil". Nesse dia, inclusive, o Lupicínio me pediu que eu demovesse o Alcides daquela idéia de não fazer mais música com ele. Inclusive ele disse assim, "Paulinho, tu tens que compreender o seguinte: os baianos estão chegando, e os baianos vão nos passar pra trás, e nós precisamos fazer música". Ai eu cheguei aqui e falei pro Alcides, mas o Alcides não quis fazer de jeito nenhum. Ele gostava muito do Lupicínio, apesar de, às vezes, terem umas desavenças por qualquer coisa. Mas, intimamente, gostava muito do Lupicínio.*

*Eu levei o Alcides, no Rio de Janeiro, num barzinho... Eu 'tava morando no Rio de Janeiro, nessa época. Foi em 64, na época da revolução. A minha família estava aqui, e eu fiquei sozinho lá no Rio. Nós estávamos ali na Cinelândia, no Rio... Nós íamos na rua Senador Dantas, que fica bem próxima, fica atrás da famosa Gaiola de Ouro, lá da Câmara dos Vereadores, da Câmara Municipal do Rio de Janeiro... Tinha um barzinho chamado "Whiskizito". Então, nesse bar, depois das seis horas da tarde, reuniam-se os notáveis da academia musical do Rio de Janeiro. Tinha ali sempre uns dois violonistas... Um elemento chamado Geraldo, do cavaquinho... Tocava muito bem cavaquinho. E o filho de Donga,, o famoso Donga,, um grande compositor de samba, daqueles maxixes da época. Sempre 'tavam lá, e o pessoal cantava, quem quisesse cantar... Era uma coisa assim, muito íntima. Então fomos ali, pois era bem pertinho de onde estávamos. Quando o Alcides entrou no bar, os donos o*

*reconheceram. Foi aquela alegria muito grande e, em seguida, pediram pro Alcides cantar. No bar, já tinha mais ou menos umas vinte pessoas. E o Alcides foi cantar. Eu pedi que cantasse as músicas dele. Ele então se apresentou dizendo, "vou cantar uma música de minha autoria com Lupicínio Rodrigues, "Cadeira vazia ". Quando ele disse que a música era dele com Lupicínio, um grupo que 'tava numa mesa, acho que meio alcoolizado, gritou "deixa disso, palhaço; essa música é do Lupicínio Rodrigues; 'tá lá no disco, Lupicínio Rodrigues". O Alcides sofreu muito com isso. Quase teve um conflito ali. Se não fosse um outro pessoal que 'tava ali, uns cariocas mais bem educados... Foi um troço horrível! O Alcides, autor da música, passar por uma situação dessas... Foi a coisa mais triste... Eu assisti isso.*

*Passou-se uma semana, casualmente eu estava no "Amarelinho Bar", onde se encontravam os gaúchos no Rio de Janeiro, e vem Lupicínio... O Alcides já tinha vindo embora. O Lupicínio não sabia de nada. Aí eu disse, "Lupicínio, vou te levar num barzinho aqui perto...". Eu disse o que tinha acontecido com o Alcides e acrescentei: "ficaria muito satisfeito se tu desfizesse toda essa impressão injusta que aconteceu com o Alcides". Nós fomos pra lá. Mas eu sentia que o Lupicínio não queria dizer nada. Sinceramente... Eu falo, porque sei... O Lupicínio tinha isso... Mas, devido às circunstâncias, ele se sentiu obrigado e então falou, "vou cantar uma música aqui, que o meu amigo Alcides Gonçalves fez e eu botei uma letrinha em cima: "Cadeira Vazia". E, casualmente, nesse dia também estavam diversas pessoas que tinham assistido o episódio anterior. Então, esse era o motivo pelo qual o Alcides não fez mais música com Lupicínio.*

*(Ramos de Oliveira, 1995, 171).*

Fiz questão de transcrever toda a história contada pelo entrevistado por sua enorme importância. Ela mostra o carma que acompanhou Alcides Gonçalves pelo fato de Lupicínio ter omitido seu nome. Tal ato, extremamente desrespeitoso, com certeza não foi um simples esquecimento. Sua insistência, tanto nas crônicas que escreveu como nas entrevistas e créditos de disco, em omitir a parceria de Alcides, pode ter sido uma demonstração de insegurança. Realmente, Lupicínio é um dos maiores compositores da história da Música Brasileira, seu autêntico representante do Sul. Contudo, ele encontrou em Alcides um par tão grandioso ou talvez mais genial. Certamente, ele sabia da grandeza das músicas que tinha feito com o pianista e compositor e, por isso, as queria para si. A recorrência na omissão mostra a possessividade dele com essa obras-

primas, querendo que sua imagem, e só ela, fosse associada a essas grandiosas criações. Quem sofreu com isso foi seu maior parceiro, que se viu impelido a encerrar uma das maiores parcerias de que se tem conhecimento.

Mas não é com as gravações de Alcides que Lupicínio alcança o reconhecimento nacional. No ano de 1938, o cantor Cyro Monteiro grava uma canção do compositor que faz um enorme sucesso e carimba seu passaporte para dentro da “Época de Ouro” da música popular brasileira. Lupicínio atribui o sucesso dessa canção, fundamental para sua carreira, a uma versão improvável de certos acontecimentos. Segundo ele, foram os marinheiros que levaram sua música para o Rio:

*“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 seu autor. O pessoal de uma gravadora, que ouviu o meu samba e testemunhou o sucesso que fazia, resolveu editá-la, à espera de que seu autor aparecesse. Foi com grande dificuldade que consegui provar que a música era minha, pois ninguém acreditava que um gaúcho pudesse compor um samba tipicamente carioca”. (Rodrigues, 1995, 92).*

Essa história é um tanto improvável, principalmente quando outros fatores bem mais possíveis se apresentam. Em primeiro lugar, foi importante a projeção que Alcides Gonçalves trouxe ao compositor após suas gravações no Rio. Em segundo lugar, Felisberto Martins, alto executivo da gravadora em que Alcides havia feito seus registros, em troca de parcerias, adotou o compositor, sendo diretamente responsável por grande parte dos seus lançamentos até os anos cinquenta.

*“O ano de 1938 traz a interpretação carioca de Cyro Monteiro, num disco que teve como faixas duas canções de Lupicínio Rodrigues, já tendo associada a parceria de Felisberto Martins: “Se Acaso Você Chegasse” e “Enquanto a Cidade Dormia”. O registro aconteceu através da mesma gravadora, Victor. Felisberto Martins ocupava, nesta gravadora, o cargo de diretor, evidenciando um acordo existente, mas nunca declarado por Lupicínio Rodrigues, quanto à colocação e divulgação de suas músicas, que preferia atribuir seu inusitado sucesso, enquanto morador no “longínquo” RS, à “versão dos marinheiros.” (Ramos de Oliveira, 2002, 63)*

Portanto, acho difícil que a canção tenha sido, em algum momento, de autoria desconhecida. Apesar de menos romântico, é mais plausível pensar que Felisberto Martins tenha gostado das canções que Alcides lançou, abrindo para Lupicínio as portas da Victor, em troca de apenas um nome na parceria.

Essa canção, “Se Acaso Você Chegasse”, tem uma história interessante. Lupicínio criou este samba para dizer, de uma maneira amena, que tinha roubado a mulher de seu amigo, Heitor Barros. Para Márcia Ramos de Oliveira, essa mulher certamente não era Iná, até então anunciada como sua grande paixão. Mário Goulart conta esta história:

*“Se Acaso Você Chegasse”, composta de frente ao antigo Café Colombo, em Porto Alegre, 1936. Foi a maneira encontrada por Lúpi pra dizer ao amigo compositor que, durante a sua ausência, tinha perdido a mulher.” (Goulart, 1984, 70)*

Outro fator vital para o sucesso do compositor a partir de 1938 foi uma visita que fez ao Rio, no ano seguinte. Tendo muita dificuldade em, supostamente, esquecer Iná, já casada na época, o compositor e seu amigo Ary Valdez, o Tatuzinho<sup>17</sup>, empreenderam uma viagem ao Rio de Janeiro, para mudar de ares. Lá, acontece o segundo encontro de Lupicínio com a elite da “Época de Ouro”:

*“Certa tarde, um gaúcho chamado Bom Mulato, que tratava de cavalos e era muito amigo de cantores e compositores, levou Lupicínio ao Café Nice e o botou numa pior, gritando:*

*- Chegou o meu cavalo aqui...Aposto nele. É o Lupicínio lá do meu Rio Grande...*

*Entre outros, lá estavam Ary Barroso, Haroldo Lobo, Arnaldo Paes, Nássara, Orlando Silva, Frazão e Francisco Alves. (...)*

*Lupicínio se descontraía e batia caixa de fósforos, fazendo coro. Todo mundo cantava. Alguns batiam ritmo com os níqueis no bolso, outros batucavam na mesa. E é o próprio Lupi quem conta:*

*- Quando cheguei, os caras ficaram todos me olhando. Houve alguém que disse: “que negrinho mais pequenininho”. Eu desencabulei e falei:*

*- O Bom Mulato é meu amigo. Ele tá brincando, eu não sou nada.*

---

17 Cantor e comediante que mais tarde se casaria com Elizeth Cardoso.



*Eles pararam pra me escutar e não me lembro quem, disse:*

– *Ô gaúcho, canta um negócio teu, aí...*

*Não me fiz de rogado e lasquei:*

*Quem há de dizer*

*(...)*

*Aí o Chico começou a cuspir e me bateu no braço: “canta outra, canta outra...”. Cantei “Torre de Babel” e não me lembro que mais. O Chico se cuspiu todo e parecia admirado. Súbito, bateu no meu ombro e ordenou: “simbora”. E me levou para o seu Buick vermelho, meio nervoso: “olha, moleque, não dá isso pra ninguém, que eu gravo tudo”.*

Lupicínio só passa seis meses no Rio, voltando para Porto Alegre logo depois. Contudo, seus sambas, a maioria “em parceria” com Felisberto Martins continuam sendo gravados durante toda a “Época de Ouro”. Contudo, nenhum alcança o mesmo sucesso nesse período da gravação de Cyro Monteiro de “Se Acaso Você Chegasse”. Entre os grande nomes que gravaram os sucessos do compositor nessa época estão: Odete Amaral, Moreira da Silva, Orlando Silva e Ataulfo Alves.

### 3.3 - O Auge e o Esquecimento

Em 1940, o compositor volta a Porto Alegre, depois de seis meses de boemia intensa na cidade do Rio de Janeiro. Na capital gaúcha, ele encontra o seu segundo grande amor, que sucede a Iná. Seu nome é Maria, mas aparentemente não é a mesma mocinha que inspirou a canção “Pergunte aos Meus Tamancos”. Era outra, que também povoaria uma melodia de Alcides Gonçalves, só que, dessa vez, de uma maneira ainda mais bela e, ao mesmo tempo, ofensiva.

Por Maria Rosa, mais ou menos em 1940, ao voltar do Rio, Lúpi apaixonou-se de maneira intensa e sofre ao descobrir que essa sua nova amada o traía. Mário Goulart descreve Maria Rosa como uma linda mulher infiel que, depois de alguns anos, teve um tipo raro de doença que fez cair seus cabelos, arruinando sua beleza física. Arrasada e sem pretendentes, a moça procurou Lupicínio, uma decisão não muito acertada. Cheio de orgulho frente àquela que lhe causou tanto desgosto, Lupicínio compôs várias canções um tanto cruéis sobre a desdita da moça. Entre elas, encontra-se “Aquele Molambo” (com Rubens Santos), “Castigo” (com Alcides Gonçalves) e a maior delas: “Maria Rosa”, também com o gênio de Alcides Gonçalves. Mário Goulart conta a história da música:

*“Maria Rosa”: nos idos de 1940, Maria Rosa era uma mulher bonita, com muitos pretendentes. Difícil, por isso, ser fiel ao Lúpi. Quando não aguentou mais, ele brigou. Em seguida, uma doença fez cair os cabelos e deu uma piorada incrível na sua plástica. Ficou feia, envelhecida, e sozinha. Lúpi disse-lhe umas boas e ainda fez a música “para exemplo das outras marias que se julgam adoradas por todos os homens”. (Goulart, 1984, 71)*

Realmente, Lupicínio foi cruel com Maria Rosa como, talvez, não foi com ninguém em toda a sua carreira artística. Contudo, depois de passada a raiva, que durou algumas canções, em uma de suas crônicas ao “Última Hora”, o compositor esboça algum arrependimento frente à intensidade com que tratou a situação, (“eu exagerei um pouco quando fiz aquela letra”, Rodrigues, 1995, 94). Mesmo a música sendo uma das mais belas letras de sua carreira, associada a uma das harmonias e melodias mais bem trabalhadas por Alcides Gonçalves, realmente a letra é cruel demais, principalmente em vistas da situação vivida pela protagonista:

*“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 da sua veste  
não é só necessidade.  
Cada um, para ela,  
representa uma saudade  
ou de um vestido de baile  
ou de um presente talvez  
que algum de seus apaixonados  
lhe fez.*

*Quis, certo dia, Maria  
por a fantasia de tempos passados.  
Ter, em sua galeria,*

*uns novos apaixonados.  
Essa mulher que, outrora,  
a tanta gente encantou  
nem um olhar teve agora,  
nem um sorriso encontrou.*

*Então, dos velhos vestidos  
que foram outrora sua predileção,  
mandou fazer esta capa  
de recordação.*

*Vocês, Marias de agora,  
amem somente uma vez,  
pra que mais tarde essa capa  
não sirva em vocês.”*

*(Lupicínio Rodrigues, 1940)*

Nos anos seguintes, 1941 e 42, Lupicínio conhece um dos seus parceiros mais relevantes tanto na área da música como na vida: Rubens Santos. Carioca de nascimento, resolveu mudar-se para Porto Alegre nos anos quarenta, após uma frustrada turnê de um grupo do qual fazia parte, que seguia para Buenos Aires. Santos já era figura tarimbada do samba do Rio de Janeiro. Já havia feito vocais de apoio para Francisco Alves e Linda Batista, além de ter participado da lendária escola de samba de Herivelto Martins. Quando passava por Porto Alegre, conheceu Lupicínio, figura já renomada no Rio de Janeiro. Em entrevista dada a Márcia Ramos de Oliveira, o sambista conta sua história:

*“Eu cheguei ao Rio Grande do Sul, vindo do Rio. Era um conjunto que se formou e que ia para Buenos Aires. Resultado: vim parar em Porto Alegre. Vim aqui de passagem. Quando cheguei aqui, conheci Lupicínio. Eu já conhecia algumas músicas dele. Eu sabia que, aqui no Rio Grande do Sul, tinha um compositor do quilate dele e quis conhecer. Ficamos amigos. De noite, eu trabalhava em casas noturnas aí. Ele me apresentou nessas casas todas. Voltei ao Rio várias vezes. E, no Rio de Janeiro, Lupicínio é considerado um gênio da Música Popular Brasileira. Sou parceiro dele numas quarenta músicas, mais ou menos. E, quando eu cheguei lá no Rio, "Rubens Santos, parceiro de Lupicínio Rodrigues" foi um "abre-te, sésamo!". Então, quando eu vou ao Rio, o pessoal não quer me deixar voltar.”*  
*(Ramos de Oliveira, 1995, 157)*

Segundo o próprio Rubens Santos, nessa mesma entrevista, ele é parceiro de Lupicínio em entre quarenta e cinquenta canções, das quais se destacam “Minha História”, “Conselho”, “Aquele Molambo”, “Você não sabe”, “Calúnia”, entre tantas outras que fizeram juntos. Além da música, o cantor também era sócio em diversos empreendimentos gastronômicos e musicais do compositor. Bons exemplos são as casas que tiveram ao longo de mais de trinta anos de amizade como o Clube dos Cozinheiros, a Boate Vogue, o Batelão, entre outros.

É provavelmente do início da segunda metade dos anos quarenta o tórrido romance que Lupicínio teve com a dançarina Mercedes, também conhecida como Carioca. Segundo seu amigo Demosthenez Gonzalez, Lúpi chegou a levá-la para morar em uma chácara, que era de sua propriedade:

*“Chamava-se Mercedes, mas todos a conheciam por “Carioca”. Era branda e doce, envolvente e sensual. Quando apareceu a primeira vez no cabaré da Liliane (ou foi no Oriente?), todo mundo se encantou. Piranema, Johnsson, Caco Velho e o Néelson Lucena desmancharam-se em medidas, mas quem levou a melhor foi o calmo Lupicínio, jeitoso e macio, falando baixo, mastigando palavras bonitas. E se apaixonou.*

*Tão grande foi a paixão que Carioca, a Mercedes, foi morar em sua chácara da Vila Nova, faixa preta.”*

*(Gonzalez, 1986, 37)*

Mas esse romance também terminou em desdita para o compositor. Durante uma viagem de Lupicínio, a dançarina resolveu seduzir o sobrinho do velho Baeta, uma espécie de caseiro de sua chácara, um rapaz de nome Zuza, que também morava no lugar. O adolescente, frente às investidas de Carioca, não resistiu. Mas preferiu confessar a traição ao seu anfitrião, quando chegou de viagem:

*“Lúpi: que cara é essa, Zuza? Parece que comeu e não gostou.*

*O que há contigo?*

*Zuza: sabe, seu Lúpi, eu não sou culpado de nada...*

*Lúpi: de nada o que, meu camarada? Não estou entendendo...*

*Zuza: foi ela, seu Lúpi. Ela me pegou e me fez eu fazer...*

*A esta altura, Lupicínio já havia entendido tudo. (...)*

*(Gonzalez, 1986, 38)*

Lúpi, transtornado, pensou em agredir a moça. Mas, ao invés disso, foi-se da chácara e abandonou sua parceira. No carnaval seguinte, ainda sofrendo pela dançarina, o compositor depara-se com uma notícia que mudaria sua vida para sempre e também, sem querer, futuramente a da cantora Linda Batista e de toda a música brasileira:

*“Era carnaval, ela vestida de Dominó, toda de preto, os amigos perguntando por ele, ela se pondo a chorar. A notícia chegando até o Lúpi que, noutra bar, curte intensamente. A MPB, mais uma vez, saía ganhando”. (Goulart, 1984, 68)*

Mercedes, fantasiada, chorava pelo compositor em um bar a poucos metros daquele em que ele próprio estava. Lupicínio não pôde esconder a satisfação e, ali mesmo, compôs o maior sucesso de sua carreira, de Linda Batista e do Brasil na década de cinquenta: “Vingança”. Desse episódio, também surgiu a belíssima marcha “Dominó” (que traz uma letra espetacular de David Nasser).

Em 1946, Lupicínio assume um cargo que levaria consigo até o fim da vida. Tornou-se procurador da SDDA (Serviço de Defesa do Direito Autoral) e representante da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Músicas) na capital gaúcha. A relação do compositor com a implantação legal e reconhecimento de ganhos e propriedade sobre autoria, foi uma parte marcante de sua vida, ressaltada por todos os estudiosos de sua biografia. Realmente, ele seria um dos pioneiros, nos anos quarenta, da implantação de instituições de direitos autorais no Rio Grande do Sul.

*“Em 1946, assumiu em Porto Alegre a representação da SBACEM, Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música. Esta entidade foi uma das primeiras associações em defesa dos direitos autorais dos músicos. Destinava-se a vistoriar os diversos estabelecimentos que tocassem música ao vivo. Esta associação deveria mensalmente pagar aos seus associados uma quantia relativa aos seus direitos, pelas composições que já tivessem editado, à medida que as músicas eram executadas. Dessa entidade, Lupicínio foi presidente da sede regional, sendo acompanhado nesse trabalho pelos amigos Hamilton Chaves e Johnson. As peregrinações noturnas continuavam, agora com um motivo formal para isto: a vistoria dos vários estabelecimentos com música em Porto Alegre, além das cidades do interior do Estado”. (Ramos de Oliveira, 1995, 109)*

Ao assumir a SBACEM, Lupicínio trouxe consigo dois grandes amigos: Hamilton Chaves,

jornalista, que seria um de seus principais biógrafos, e o inseparável companheiro Johnson. Ambos trabalhavam de “fiscais” na noite, recolhendo a contribuição das casas pelas execuções musicais. Johnson foi, sem dúvida, o mais próximo e fiel amigo que Lupicínio teve em sua vida. Boxeador amador e boêmio, Orlando Silva, seu nome de batismo, se mostrou uma das grandes vozes da Rádio Gaúcha, na época. Com bela voz e boa afinação, cantou várias músicas de Lupicínio, mas nunca fez sucesso nacional. Em entrevista dada à pesquisadora Márcia Ramos de Oliveira, Johnson conta sua relação com o saudoso amigo:

*“Nós fomos dois amigos muito ligados. Unha e carne, como se dizia. De forma que o Lupicínio, quando estava inspirado, dizia "meu camarada, fiz mais uma porcariazinha aqui". E ele cantava pra mim. Já lançava na Gaúcha, naquela época. Estourava. Eu era contratado pela Gaúcha. Eu cantava Lupicínio e cantava diversos compositores. Tinha a liberdade de chegar e lançar a música. Ao vivo, direto da Rádio. Com orquestração da própria Rádio. Naquela época, nós tínhamos lá um conjunto, o Piratini. Bem conhecido pelo nome. Foi muito famoso. Eu cantava junto ao Piratini e outros conjuntos. A Rádio Gaúcha marcou época. Tinha muitos amigos. Incríveis. A Gaúcha era um colosso! Me consideram o "lançador de Lupicínio". Porque o Lupicínio fazia uma música e dizia "olha aqui, meu camarada". Eu, já no outro dia, lançava na rádio. Trabalhei na Gaúcha e na Farrroupilha” (Ramos de Oliveira, 1995, 150)*

O ano de 1947 é um dos marcos na carreira de Lupicínio. É, na verdade, o início do reinado do samba-canção. Nesse ano, o compositor volta a fazer um sucesso parecido com aquele que havia conquistado com “Se Acaso Você Chegasse”, lá no ano de 1938. O “Rei da Voz”, Francisco Alves, grava “Nervos de Aço”, música que Lupicínio havia feito juntamente com Alcides Gonçalves<sup>18</sup>, nos anos trinta, para a multa Iná: um retumbante sucesso. Inclusive, o cantor, nos últimos anos de sua vida, demonstrou uma enorme dedicação às músicas do compositor, antes de sua morte trágica em 1952. Jairo Severiano comenta a relação de “Chico Viola” com o repertório de Lupicínio:

*“Nesse período, que corresponde aos últimos doze anos de sua vida, ele mostrou uma especial preferência pelas obras de Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins, gravando o que de melhor os dois produziam. Daí uma memorável sequência de sucessos, como os sambas-canção “Nervos de Aço” (1947), “Esses Moços” e “Quem Há de Dizer” (1948), “Cadeira Vazia” e “Maria Rosa” (1950), de*

18 Apesar de não ter registrado o nome do parceiro. Mais um exemplo de descaso de Lupicínio em relação a Alcides.

*Lupicínio; (...). (Severiano, 2008, 210)*

“Nervos de Aço”, na verdade, fez um sucesso tão grande que pode ser considerado um marco divisório entre a decadência da “Era de Ouro” e o início do tempo do samba-canção, que reinaria absoluto na música brasileira até fins dos anos cinquenta. Uma virada considerável acontece, também, na vida de Lúpi. Agora mais consciente de seus direitos financeiros sobre as composições, e recebendo mais, graças ao sucesso de Francisco Alves, o compositor passa a encarar mais seriamente a possibilidade de viver de música. Consegue uma aposentadoria milagrosa na Faculdade de Direito, alegando duvidosos problemas de saúde, e passa a dedicar-se unicamente à SBACEM e a suas canções.

Daí em diante, as gravações de Francisco Alves passam a dar o tom da carreira do compositor. Em 1948, novos sucessos na voz do intérprete emplacam de maneira marcante: “Quem Há de Dizer” e “Esses Moços”. Em 1950, mais duas canções são popularizadas pelo “Rei da Voz”: “Cadeira Vazia” e “Maria Rosa”. É possível notar que essas gravações, de grande importância para o auge da carreira de Lupicínio, à exceção de “Esses Moços”, são da parceria prolífica que se deu com Alcides Gonçalves mais ou menos até o ano de 1946. Se acaso fizermos um levantamento dos dez maiores sucessos da carreira do compositor, certamente devem constar pelo menos estes quatro da dupla: “Nervos de Aço”, “Quem Há de Dizer”, “Cadeira Vazia” e “Maria Rosa”.

Em 1949, outro fato importante acontece na vida de Lupicínio. Ele casa com aquela que seria sua esposa até o fim da vida: dona Cerenita Martins de Quevedo<sup>19</sup>. Segundo Demosthenez Gonzalez, Lupicínio a conheceu quando tinha apenas um ano. Nessa época, ele era cabo no município de Santa Maria, então apaixonado por Iná. Sua futura esposa era sobrinha de um violeiro local:

*“Em Santa Maria, Lupicínio foi obrigado a cortar as melenas, fez uma samba criticando a comida do quartel (rancho), conheceu uma menina muito linda, que 20 anos depois viria a ser sua esposa. Foi promovido a cabo.*

*Na época, a menininha (Cerenita Quevedo) tinha um aninho de idade e cachinhos encaracolados e dourados. Seu tio Alberi tocava violão, Lupicínio acabou se enturmado e, já promovido a cabo, passou a participar das serenatas”.*

*(Gonzales, 1986, 14)*

Com dona Cerenita, Lupicínio teve um filho: Lupicínio Rodrigues Filho, o Lupinho, hoje o

---

<sup>19</sup> Apesar de Goulart considerar que Lupicínio e Cerenita são casados desde 1949, Ramos de Oliveira chama atenção de que a cerimônia religiosa só tomou curso em 1953. (Ramos de Oliveira, 1995)

grande guardião da memória do pai. O compositor e dona Cerenita permaneceram casados até a morte do artista, em 1974, com vinte e cinco anos incompletos de união. Contudo, esse não foi seu único casamento:

*“O lar, na vida de Lúpi, foi representado por dona Cerenita Quevedo, sua esposa desde 1949. “Esta é a que manda em mim”, dizia ele, referindo-se, com certeza, ao sentimento que existia entre os dois e o gênio forte dela, a cobrar-lhe constantemente mais fidelidade. Anteriormente já fora casado com Juracy de Oliveira, que morreu e lhe deixou uma filha Teresa, adotada depois por Cerenita.”.* (Goulart, 1984, 66)

Existe pouca informação acerca do primeiro casamento de Lúpi. Márcia Ramos de Oliveira buscou saber mais desse acontecimento em seu trabalho de 1995. Aparentemente, além de Dona Cerenita, a irmã de Lupicínio também ajudou a criar a filha do casal:

*“Clara Teresinha Rodrigues, a filha que Lupicínio tivera com Juraci, fora criada próxima do pai. Alguns textos biográficos declaram que tenha sido criada pela nova esposa de Lupicínio, Cerenita. Outros afirmam que Gerotildes, irmã de Lúpi, encarregara-se da menina”.* (Ramos de Oliveira, 1995, 114)

No ano de 1951, Lupicínio atinge o auge de sua carreira. A gravação de “Vingança”, música inspirada pelo incidente com a dançarina Mercedes, faz um sucesso estrondoso no País inteiro, por meio da bela voz da diva do rádio Linda Batista. Esse enorme sucesso propicia a Lúpi a oportunidade de gravar seus primeiros discos, cantando as próprias músicas. O álbum “Roteiro de um Boêmio” mostrava uma forma de cantar toda pessoal de Lupicínio Rodrigues, em seis discos de acetato, contendo doze primorosas composições e inesquecíveis interpretações de Lúpi. Sobre “Vingança”, a carga emocional e o sucesso dessa canção foram tão significativos que se criou um boato, na época, de que ela haveria causado uma série de suicídios pelo Brasil:

*“O ano de 1951 é outro grande marco na carreira do compositor, a partir da gravação de “Vingança”. A versão original é gravada pelo Trio de Ouro, já em sua segunda formação, sem a presença marcante de Dalva de Oliveira. Em torno de dois meses depois, Linda Batista faz a genial recriação da música, tornando-a simultaneamente o maior sucesso de sua carreira e da de Lupicínio. O disco, gravado em apenas duas faixas, pela RCA Victor, traz na*



*outra face a música “Dona Divergência” (parceria com F. Martins), que fica um tanto obscura com relação a “Vingança”, apesar da interpretação de qualidade da cantora.*

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

*(Ramos de Oliveira, 2002, 67)*

A cantora Linda Batista ainda emplacaria outro sucesso do compositor na década de 1950: a canção “Nunca”, em 1952. Contudo, nada se compara à repercussão de “Vingança”, cuja versão da cantora teve enorme popularidade até a metade da década.

Outro grande feito de Lupicínio em seu auge foi escrever o hino de seu clube do coração, o Grêmio de Futebol Porto-Alegrense, em 1953. Uma faceta de Lupicínio que sempre causou muita curiosidade era o fato de que o compositor era gremista, pois o clube tinha uma má fama de ser elitista, e ter sido o último a aceitar a inscrição de negros em sua associação. O mais curioso é que Lupicínio se tornou gremista exatamente por questões raciais.

*“Uma turma de amigos quis saber por que, sendo eu um homem do povo e de origem humilde, sou um torcedor tão fanático do Grêmio.*

*Por sorte lá estava também o senhor Orlando Ferreira da Silva, velho funcionário da Biblioteca Pública, que me ajudou a explicar o que meu pai já havia me contado. Em 1907, uma turma de mulatinhos, que naquela época já sonhava com a evolução das pessoas de cor, resolveu formar um time de futebol. Entre estes mulatinhos estava (...), o senhor Francisco Rodrigues, meu querido pai, (...). O time foi formado. Deram o nome de Rio-Grandense, e ficou sob a presidência do saudoso Júlio Silveira. Foram grandes os trabalhos para escolher as cores, o fardamento, fazer estatutos e tudo que fosse necessário para um clube se legalizar; pois os mulatinhos sonhavam em participar da Liga, que era, naquele tempo, formada pelo Fuss-Ball, que é o Grêmio de hoje, o Ruy Barbosa, o Internacional e outros.*

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

*Rio-Grandense não foi aceito.*

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

*Fundou-se, por isso, uma nova Liga, que mais tarde foi chamada de Canela Preta, e quando estes moços casaram, procuraram desviar os seus filhos do clube que hoje é chamado o 'Clube do Povo', apesar de não ter sido ele o primeiro a modificar seus estatutos, para aceitar pessoas de cor, pois esta iniciativa coube ao Esporte Clube Americano, e vou explicar como:*

*A Liga dos Canela Preta durou muitos anos, até quando o Esporte Clube Ruy Barbosa, precisando de dinheiro, desafiou os pretinhos para uma partida amistosa, que foi vencida pelos desafiados, ou sejam, os pretinhos. O segundo adversário dos moços de cor foi o Grêmio. Isso despertou a atenção dos outros clubes que viram nos Canelas Pretas um grande celeiro de jogadores e trataram de mudar seus estatutos para aceitarem os mesmos em suas fileiras, conseguindo levar assim os melhores jogadores, e a Liga teve que terminar. O Grêmio foi o último time a aceitar jogadores negros, porque em seus estatutos constava uma cláusula que dizia que ele perderia seu campo, doado por uns alemães, caso aceitasse pessoas de cor em seus quadros. Felizmente, essa cláusula já foi abolida, e hoje tenho a honra de ser sócio honorário do Grêmio e ter composto seu hino que publico ao pé desta coluna”.*

*(Rodrigues, 1995, 47 – 48)*

Apesar do enorme sucesso que o samba-canção faz até o ano de 1957, já na metade da década começa a formar-se uma resistência muito grande ao estilo. A música brasileira dá sinais de um movimento embalado por uma juventude elitizada do Rio de Janeiro que seria, em termos estéticos, uma rejeição do samba-canção de Lupicínio, Nora Ney, Antônio Maria e Herivelto. As cantoras mais destacadas do gênero samba-canção, do meio da década de 1950 para a frente, já começam a incorporar um pouco dessa nova estética que está por vir. As cantoras e compositoras Maysa e Dolores Duran apresentam um samba-canção mais suave e um modo de cantar sussurrado. Dolores Duran, por sua vez, compõe com um futuro mito daquele movimento que estaria emergindo: Antônio Carlos Jobim. Tom e Vinícius já começavam a fazer sambas-canções muito próximos da bossa-nova como “Se Todos Fossem Iguais a Você”, de 1957.

A Bossa Nova, como movimento musical, rejeitou o samba-canção e o baião dos anos cinquenta. Lupicínio, de certa forma, virou símbolo daquilo que, para essa nova juventude, era

horrível e ultrapassado. No livro de Ruy Castro sobre a Bossa Nova, o autor explicita bem esse sentimento da época:

*“Na flor do tesão, fazendo esporte e vendendo saúde, os dois moleques de praia achavam impossível identificar-se com o clima pesado daquele samba-canção, cheio de mulheres perversas, que traíam os homens e os levavam à morte.*

*E aquilo não era o pior. Havia também as horrendas letras de Lupicínio Rodrigues como a de “Vingança” (...).*

*(Castro, 1990, 131-132)*

Aparentemente, Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga pagaram o pato da revolução trazida pela Bossa Nova. Em poucos anos, de ídolos nacionais passaram a antiquados. Lúpi ainda teve uma vida na mídia mais agitada que a do “Rei do Baião”, nos anos sessenta, com uma série de gravações feitas pelos intérpretes mais tradicionais de sua obra, que até tiveram uma boa aceitação do público, como a do imortal sambista da Estação Primeira de Mangueira, José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão. Esse intérprete, como gostava de ser chamado, é um dos mais importantes propagadores do repertório de Lupicínio. Foi um dos que mais gravou as canções do compositor, ajudando a deixar sua memória viva nos anos sessenta, e até os dias de hoje.

Entre 1963 e 64, Lupicínio escreveu sua coluna no jornal “Última Hora” de Porto Alegre, onde relatava as histórias de suas canções. Essas crônicas estão reunidas no livro organizado por seu filho, o Lupinho, e lançado no ano de 1995. Tais relatos são o material mais importante que existe sobre a face compositor de Lupicínio.

A autora Márcia Ramos de Oliveira chama atenção para o fato de que, aos cinquenta e poucos anos, por ter sido preterido pela nova bossa que inundava o país, Lupicínio já se sentia velho e ultrapassado. Talvez isso tenha contribuído para sua morte precoce, aos cinquenta e nove anos, por problemas cardíacos:

*“Surgiu o “Velho Lúpi”, mal entrara na faixa dos 50 anos de idade. Aos poucos, redimensionou sua imagem e, em contraste com as novas tendências musicais que se apresentavam, junto ao jovem público e músicos de novas gerações que dele se aproximavam, estabelecendo-se com cada vez mais nitidez esta dicotomia”. (Ramos de Oliveira, 2002, 77)*

A redenção do veterano compositor só viria começar a acontecer na segunda metade dos anos sessenta, no final de sua vida. Sua obra estava tão afastada da mídia nos últimos anos que o filho de Lupicínio, o Lupinho, tinha dúvidas acerca de o pai ter sido realmente famoso:

*“Lupicínio Rodrigues Filho, o Lupinho, cresceu recebendo do pai as maiores demonstrações de amor e também de “banca”: “O velho vivia dizendo que era bom e tal, mas eu nunca ouvia uma música dele no rádio”. (Goulart, 1984, 95)*

No final dos anos sessenta, Lúpi foi voltando à cena musical. Em 1967, o celebrado poeta Augusto de Campos elogia o compositor gaúcho e a sua maneira emocional de representar as coisas do dia a dia de forma intensa<sup>20</sup>. Em 1969, o compositor consegue classificar uma canção, “Primavera”, entre as finalistas do “V Festival de Música Popular Brasileira” da TV Record de São Paulo. Em 1971, o papa da Bossa Nova, João Gilberto, passa por cima do preconceito e grava “Quem Há de Dizer”, de Lúpi com Alcides Gonçalves.

Mas é em 1974, em seu leito de morte, que Lupicínio tem a sua redenção dos últimos anos. Em Santa Maria, no auge de sua paixão por Iná, o gaúcho compôs uma canção bucólica, triste e simples sobre a melancolia que o ambiente do campo trazia. Cantava sobre uma felicidade que ia embora de forma conformada e uma saudade que abusava da hospitalidade do coração sem pedir licença. Quem diria que essa canção tão simples e tão antiga ia ser o motivo da maior felicidade do compositor no leito de morte:

*“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.”  
(Lupicínio, década de 30)*

Pouco antes da morte do compositor, Caetano Veloso gravou “Felicidade”, transformando-a em um sucesso nacional. Os artistas tropicalistas nos anos setenta representavam a nova juventude na música popular, e o faziam voltando às raízes e ressuscitando grandes artistas esquecidos pelos últimos tempos, contudo ainda vivos nos anos setenta, como Cartola, Néelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga e, é claro, Lupicínio:

*“Caetano, Caetano: é provável que, profissionalmente, tenha sido ele a última alegria do Lúpi. Quando visitou o gaúcho em 74, escreveu numa bolachinha de chope que iria “regravar a dona Cerenita serena os versos de sua felicidade”. Escreveu e fez. Lúpi já estava no hospital, em agosto de 74, quando Lupinho correu para dar*

<sup>20</sup> As opiniões de Augusto de Campos sobre Lupicínio podem ser encontradas no livro “O Balanço da Bossa e outras Bossas” (1978).

*a notícia: “Pai, Felicidade tá estourando na parada de sucessos!” O doente, esquecido e magoado Lúpi deve ter sentido qualquer coisa de muito bom: “Finalmente, de novo, estão reconhecendo o velhinho...” . E o filho também, porque, àquela altura, já tinha indícios de sobra do pai que procurava”.*

Lupicínio faleceu no dia 27 de agosto de 1974, deixando como herança uma série de clássicos imortais da música brasileira e um pedaço da história do samba-canção e da música popular do Rio Grande do Sul.

## 4 – Análise da Obra de Lupicínio Rodrigues

Toda a base da presente pesquisa foi edificada sobre uma desconstrução. Quando li os trabalhos da Matos e Faria (1996) e Beatriz Borges (1982), foi possível enxergar uma questão de extrema relevância: como fazer uma análise sociológica baseada em letras de música? Por mais instigante que seja esta questão, não é um trabalho tão fácil procurar a resposta. Tanto Beatriz Borges, quanto Matos e Faria lançaram-se nesse empreendimento e, em última instância, realizaram seus intentos de encontrar elementos sociais nas letras. Contudo, será que realizar o esforço de procurar fatores sociais no texto é o mais correto? Será que partir de elementos sociais em direção à análise da obra é o mais acertado a se fazer? Um dos problemas principais dessa metodologia reside no fato de que, ao aventurar-se em seus objetos, os pesquisadores acima já assumiram fatores determinantes que iam achar neles.

Beatriz Borges partiu da premissa de que, uma vez que esses indivíduos, produtores da canção, são seres de classe, a tarefa seria constatar onde eles manifestam as influências que são inerentes aos conflitos de classe. Do lado de Matos e Faria, o pensamento foi semelhante: uma vez que o compositor Lupicínio Rodrigues é um homem e machista, buscar-se-á averiguar como o machismo se desenvolve em sua obra. Certamente, Lupicínio Rodrigues era machista, e não nego que, em seu repertório, esse elemento de sua personalidade aparece. Da mesma forma, talvez seja possível abordar o samba-canção como uma manifestação de classe. Com certeza, muitas das conclusões a que os autores chegaram podem realmente fazer justiça à figura representada por seus objetos de estudo. Mas a questão que fica é: partindo dessa perspectiva, os autores conseguiram mostrar tais relações em suas análises? Certamente, não. Creio que isto se deu por dois problemas em suas perspectivas.

1- as letras não forneciam elementos suficientes para justificar suas constatações;

2- as letras forneciam outros elementos que não foram observados, que contrariavam suas constatações,

Esses dois problemas básicos emergiram, na verdade, de um problema semântico: os autores não se ativeram ao que as letras podiam informar. Adicionaram ao seu sentido uma série de fatores determinantes que elas não necessariamente abordavam e, do outro lado, assumiram características socialmente determinadas no discurso que se mostraram como sendo bem mais complexas do que a princípio pareciam. Creio que o principal motivo para isso ter acontecido se deu ao fato de os autores não darem voz ao seu objeto: os compositores. Assumindo grandes naturezas sociais

determinantes, a realidade foi privada de seu trunfo mais interessante na Sociologia: o de surpreender. Novamente, não pretendo dizer aqui que os compositores analisados não eram machistas, ou não possuíam desejo de uma possível ascensão social. Mas sim que eles criaram letras que expõem universos tão pulsantes, complexos e contraditórios que transcendem, ao mesmo tempo em que não abordam, certas questões, da maneira como foram formuladas.

Por isso, para não insistir nesse mesmo erro, antes da realização de qualquer análise, a presente pesquisa preocupou-se em ler as letras em conjunto. Tentar enxergar suas semelhanças semânticas e sintáticas, antes de assumir qualquer proposição de caráter social. Ir ao objeto, antes de presumir relações sociais supostamente implícitas.

Segundo Márcia Ramos de Oliveira (2002), Lupicínio Rodrigues possui 175 canções de sua autoria, das quais, pela análise de Marina Bay Frdiberg (2007), 163 discorrem sobre amor ou mulheres:

*“Lupicínio Rodrigues ficou conhecido como o compositor que cantou os males do amor; como comprova o estudo de suas canções, já que, das 175 músicas, 163 falam da mulher e do amor”. (Frydberg, 2007, 48)*

Portanto, não é segredo para ninguém que estudou a obra do compositor, ou mesmo ao ouvinte mais distraído, que o repertório de Lupicínio fala, acima de tudo, de amores. Mais especificamente, dos que são malsucedidos. Também está claro que a mulher é um tema quase obsessivo para o compositor, a grande inspiração para as suas narrativas.

#### **4.1 – A Mulher e o Amor.**

Contudo, ao contrário de estudos feitos anteriormente, ao debruçar-me sobre as letras, percebi uma característica que não é muito comentada nas análises sobre a poesia do compositor: a mulher e o amor são objetos distintos em sua narrativa. Em grande parte das análises do discurso de Lupicínio, esses dois fatores são confundidos, gerando conclusões sobre mulheres, quando o autor está falando de amor, e vice-versa. Por mais que esses dois temas estejam misturados, eles são distintos no discurso do compositor em vários aspectos.

Em primeiro lugar, a mulher é um construto de gênero que possui formas definidas e, em função disso, para se caracterizar como tal no discurso, precisa ser objeto de uma atividade descritiva. Não há como separar o universo feminino de sua caracterização, pois é ela que o define. A mulher, no discurso lupiciniano, ao contrário do que se tem se propagado, precisa aparecer como mulher nas palavras do compositor. O fato de Lúpi ser homem não o força a automaticamente se referir à mulher no desencontro amoroso. Em sua atividade poética, ele pode estar focado muito mais em representar um sentimento de satisfação ou aversão própria do que engajado em pintar o causador deste como um representante do sexo oposto. Pelo contrário, o foco pode ser exclusivo em uma dimensão de expressividade que não se refere a gênero, transcendendo essa condição e gerando um discurso que se refere a sensações experimentadas por ambos os sexos. Nada garante logicamente que o fato do autor ser homem torna suas referências automaticamente marcadas por relações de gênero.

Exemplo disto é a música “Vingança”, o maior sucesso de Lupicínio, na qual não há sequer uma referência às mulheres. Claro que a análise histórica mostra que quem traiu o compositor e inspirou a canção foi uma dançarina, Mercedes. Contudo esta, além de representante do sexo feminino, é um indivíduo que chora, lamenta e se arrepende, ao passo que o compositor, além de homem, é um narrador que sente satisfação no sofrimento de quem o traiu:

*“Eu gostei tanto,  
Tanto, quando me contaram  
que lhe encontraram  
bebendo e chorando  
na mesa de um bar.  
E que, quando os amigos do peito  
por mim perguntaram,  
um soluço cortou sua voz,  
não lhe deixou falar.  
Eu gostei tanto,  
tanto, quando me contaram,  
que tive mesmo de fazer esforço para ninguém notar.*

*O remorso talvez seja a causa do seu desespero.  
Você deve estar bem consciente do que praticou.  
Me fazer passar esta vergonha com um companheiro,  
e a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou.  
Mas, enquanto houver força em meu peito, não quero mais nada.  
É vingança, vingança, vingança, aos santos clamar.*



*Você há de rolar qual as pedras que rolam na estrada,  
sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar.”*

Pelo que entendo, homens e mulheres, ambos, podem ser essa pessoa chorando e bebendo na mesa de um bar. Mais do que isso, os dois podem regozijar-se pelo sofrimento do alheio, como Lúpi o fez. Talvez isso represente que essa canção tenha um potencial universalizante, podendo mais facilmente ser assumida como discurso por quem a ouvir ou cantar, independentemente do gênero.

Outras canções, no entanto, apresentam imagens bem claras e convincentes de mulher, como “Maria Rosa”<sup>21</sup>.

Nessa segunda letra, apresenta-se uma narrativa totalmente diferente. A figura da mulher é diretamente descrita e comparada no final a todas as mulheres belas de seu tempo. Lupicínio desloca o centro da narrativa do amor malsucedido para a mulher. Por mais que o compositor fale dos dois, o núcleo semântico do discurso é descrever esse ser feminino como catalisador do amor malsucedido. Isso, porque, quando se fala de amor em Lupicínio, se fala de amor, não necessariamente do amor de um homem por sua mulher.

O amor, como ideal lírico, não tem gênero necessariamente, é um discurso potencialmente significativo para qualquer gênero. Quando o foco são só sentimentos causados pela sensibilidade abstrata da existência ou desilusão amorosa sobre os indivíduos, não necessariamente aparecem homens e mulheres na narrativa. Isso pode ser dito ainda mais seriamente, quando se trata de um discurso em primeira pessoa. O eu é a representação sintática do ser que está emitindo a mensagem, ou seja, qualquer pessoa. Logo, o fato de Lupicínio ser homem não o priva de ser o “eu” amoroso, universal em seu discurso.

Portanto, a mulher na obra do compositor é necessariamente um personagem, descrito e simbolizado, e não pode ser tomado jamais como uma entidade implícita, determinante ausente, que está em todas as ações apenas pelo fato de o poeta ser homem. Pensar desta maneira é desconsiderar a importância do amor malsucedido como discurso em primeira pessoa.

O amor malsucedido em Lupicínio, então, é retratado como um sentimento abstrato recriado no âmbito do próprio compositor. Ele se remete à forma como o amante sente suas intempéries e as reproduz. A mulher, por sua vez, é um personagem em terceira pessoa, que deve ser construído, ou de alguma forma referenciado, no decorrer da canção.

Um exemplo disto é a canção “Pergunte aos Meus Tamancos”, letra de Lupicínio com música de Alcides Gonçalves. Caso recorramos à história da composição da música, lembraremos que a inspiração para a sua composição se deu quando Maria, então caso de Lúpi, deu o “bolo” no compositor, fazendo-o esperar por horas na frente da sua casa, enquanto ela saía com um jovem

<sup>21</sup> Esta letra encontra-se na página 93 deste trabalho.

mais branco e mais rico:

*“Vai, pergunte aos meus tamancos  
quantas vezes, nos meus trancos,  
passei lá no teu portão.  
E o placo placo placo do meu salto  
chegou a fazer buraco  
no asfalto lá do chão.  
(Se tu não acredita, vai)*

*E compreenderás, então,  
como tinhas te enganado.  
Eu não faltei ao encontro  
que tu tinhas me marcado.  
Se marcaste para as dez horas,  
Eu, às nove, estava lá.  
Meia-noite, eu fui embora,  
porque cansei de esperar.”*

Vemos nesta letra que, por mais que saibamos que a mulher é a causa do desgosto do protagonista, por conhecermos a história da música, não há como dizer isto apenas analisando a letra, cuja tensão principal não gira em torno da mulher, mas da agonia da espera. É uma canção que fala sobre esperar. Pode ser cantada, sem prejuízo de significado, por um irmão que está nervoso porque o outro esqueceu de um compromisso, por um pai que não aguenta mais esperar a carona da filha, etc. Não se pode depreender daí que a mulher representa a espera e o homem, a pontualidade, porque não se trata de uma canção sobre mulheres e homens.

Há também o caso em que a mulher é introduzida na música como um referencial distante, não descrito, uma espécie de figurante na canção, como em “Nunca”:

*“Nunca,  
nem que o mundo caia sobre mim,  
nem se Deus mandar, nem mesmo assim,  
as pazes contigo eu farei.  
Nunca,  
quando a gente perde a ilusão ,  
deve sepultar o coração,  
como eu sepultei.*

*Saudade,  
diga a essa moça, por favor,  
como foi sincero o meu amor,  
quanto eu a adorei, tempos atrás.  
Saudade,  
não esqueça também de dizer  
que você me faz adormecer,  
pra que eu viva em paz.”*

Neste exemplo, é possível ver um personagem feminino, “a moça”, ser mencionado. Contudo, ela é só um detalhe narrativo, a canção em si descreve a saudade que não apresenta nada de especificamente masculino. Logo, baseado nessa pequena aparição, não se pode tirar conclusão nenhuma de como é o universo feminino na poesia de Lupicínio, pois a canção está dando informações sobre a saudade e como o protagonista não vai, de maneira nenhuma, conceder perdão.

Portanto, para uma canção ser uma impressão poética das relações do compositor com o universo feminino especificamente, mais do que com a saudade, o amor e o sofrimento, ele precisa construir sua relação com gênero na narrativa. É preciso existir na música uma imagem de mulher que seja protagonista, ou pelo menos atuante, como é em “Maria Rosa”. Mais um exemplo em que o compositor traz para a letra de canção sua visão em relação ao feminino é outro grande sucesso de sua carreira e, para variar, em parceria com Alcides Gonçalves: “Quem Há de Dizer”.

*“Quem há de dizer  
que quem você está vendo,  
naquela mesa, bebendo,  
é o meu querido amor.  
Repare bem  
que toda vez que ela fala  
ilumina mais a sala  
do que a luz do refletor.  
O cabaré se inflama, quando ela dança  
E, com a mesma esperança,  
todos lhe põem o olhar.  
E eu, o dono,  
Aqui, no meu abandono,  
Espero, louco de sono,  
o cabaré terminar.*

*Rapaz!*

*Leva essa mulher contigo!  
 Disse uma vez um amigo,  
 quando nos viu conversar.  
 Vocês se amam,  
 e o amor dever ser sagrado.  
 O resto, deixa de lado.  
 Vá construir o 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!”*

Nesta canção, há uma figura feminina, construída em sua luminosidade inalcançável. A mulher não é apenas uma moça a quem a saudade se dirige. Aqui ela é o centro semântico sobre o qual gravita todo texto: o conflito, o amor malsucedido. O compositor, mais do que centrar a música sobre seus sentimentos de agonia, pega o seu amor em primeira pessoa e transforma-o em coadjuvante que circunda a mulher, protagonista descrita e absoluta sobre o seu contexto. Aqui se tem uma visão do compositor sobre uma figura de feminilidade inextirpável, um personagem de um gênero realmente descrito e que pode, junto com outros, de outras canções, caso apresente fatores em comum, ser objeto de análise acerca de como a figura feminina é construída por Lupicínio, e não apenas deduções automáticas baseadas no gênero do compositor.

Este trabalho analisará justamente essas obras, letras em que o compositor realmente se refere a mulheres, e aos amores, que não necessitam de imputações de intencionalidade ou deduções automáticas de gênero que coloquem a mulher na poesia. Aqui, só será analisada aquela que realmente está no texto e não aquela que talvez possa estar implicitamente, uma vez que foi a razão histórica a inspirar a canção, pois esta corre risco de ter sido preterida em prol da representação de um sentimento pessoal como o abandono e a solidão, ou simplesmente exercer um papel coadjuvante que não diz nada sobre ela. Os critérios usados para a seleção das letras, portanto, foram os seguintes:

- só serão analisadas letras nas quais o compositor se refere a entes do universo feminino de forma clara e gráfica: utilizando substantivos femininos comuns ou

próprios (Maria Rosa, Carlúcia); por meio do pronome pessoal feminino de terceira pessoa “ela”; ou de pronomes de segunda pessoa (tu, vós) ou ainda de tratamento (você), caso conectados sintaticamente a substantivos flexionados no feminino;

- a figura feminina deve exercer um papel de protagonismo na narrativa das letras analisadas.

## 4.2 – O Mito e o Amor Malsucedido

A linguagem é um dos meios de socialização mais importantes para as interações que constituem a Sociedade, e esta, por sua vez, é vital para a linguagem, pois é ela que estabelece seu contexto. Nas palavras do linguista Roman Jakobson:

*“Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite, ambos, a entrarem e permanecerem em comunicação”.* (Jakobson, 2001, 123)

Na verdade, tanto a língua como a Sociedade fazem parte da mesma lógica, pois as duas se perpetuam nas ações dos indivíduos em sua relação com o mundo exterior a eles. A linguagem é uma espécie de mediadora da relação complexa que o indivíduo desenvolve com o seu meio e, mais do que isso, ela é uma reprodutora e, acima de tudo, criadora de significados. A linguagem em si cria sua lógica própria que não é dependente necessariamente das influências do mundo exterior. Ela, mais do que retratar o mundo, cria para si um universo simbólico próprio.

Nos dois extremos da linguagem, encontram-se, de um lado, o ator que, por meio de suas ações, recria e perpetua o mundo linguístico; do outro, o mundo ao qual ele dirige a linguagem e

suas ações e que, de volta, lhe apresenta um contexto e as ações de outros atores. Esse intercâmbio entre esses dois extremos se dá dentro do indivíduo. Segundo a autora Margareth Archer, como já foi visto, o sujeito social estrutura suas ações em conversas intensas que ele tem consigo mesmo acerca de si e de fatores externos.

Esse diálogo interno que faz a mediação do ser com seu mundo é chamado de reflexividade. Logo, toda a ação social é indiscutivelmente comunicativa. É por meio da comunicação, mesmo que interna, que a Sociedade se estabelece e se reinventa. Contudo, a ação social não se constitui simplesmente como um ato passageiro, que cessa no fim de seu curso. Mais do que isso, as ações não raro deixam marcas por onde passam. No caso dos artistas, essa marca é proposital, ela se junta ao mundo para influenciar outros atores em suas conversações internas.

Em sua teoria, Margaret S Archer, apesar de ter criado uma ideia muito interessante no seu conceito de “reflexividade”, como a mediação entre o ser e o mundo, talvez ela não tenha vislumbrado implicações muito interessantes de seu pensamento na análise de Arte como objeto social. Em seu livro “Making our Way Through the World” (2007), a autora separa a “inventividade imaginativa” do que seria a reflexividade:

*“The key features of reflexive inner dialogue is silently to pose questions to ourselves and to answer them, to espaculate about ourselves, any aspect of our environment and, above all, about the relationship between them. However, such reflexivity, including meta-reflexivity in which we reflect upon our own reflections, is not exhaustive of internal conversations. This also includes non-reflexive self-talk, for example, abstract inner dialogue (such as solving mathematical problems), imaginative inventiveness (creating middle-earth or the spinning jenny) and the extrapolation of ideas (as in science fiction)” (Archer, 2007, 62).*

Nesse sentido, a autora separa pensamento reflexivo do imaginativo. Contudo, não consegui captar no decorrer de seu livro o que diferenciaria por natureza essas duas categorias. Ela diz que é fundamental para a reflexividade, silenciosamente colocar questões para nós mesmos e respondê-las para especular sobre nós mesmos ou qualquer aspecto do nosso ambiente e a relação entre os dois. No momento em que extrapolamos a realidade na ficção, não podemos estar fazendo exatamente isto?

A autora citou em seu parágrafo um exemplo de J R R Tolkien, um dos grandes escritores do gênero fantasia do século XX. Ele é o criador da região fictícia citada pela autora, que tem o nome de Terra-média. A idealização desse lugar, para Archer, é uma atividade que não é reflexiva. Contudo, os comentadores de Tolkien, segundo a definição de reflexividade da autora, certamente

pensariam diferente. É largamente comentada a relação intrínseca que a história da Terra-média tem com as mudanças que a indústria promoveu na Inglaterra durante o fim do século XIX e início do XX. Diego Klautau, mestre em Ciências da Religião pela PUC/SP, comentou a relação de Tolkien com a indústria:

*“Essa pretensão moderna de o homem estar sempre separado de seu objeto, e assim poder racionalizá-lo, pressupõe a extrema cisão do homem e seu ambiente. A autofundação racional, e sua autossuficiência do conhecimento em si como capaz de levar o homem em direção à felicidade são marcas de um individualismo que pressupõe o homem como capaz de elevar-se acima da natureza por si mesmo.*

*A filosofia utilitarista engendrada pelo capitalismo reforça essa separação, pois tudo se torna produto a ser comercializado e consumido. A nostalgia pré-moderna de Tolkien recusa isso. A relação de cada povo livre com a natureza é de partilha e respeito. Existe um equilíbrio entre os recursos naturais e a organização do trabalho. Para além, os acontecimentos no domínio do mago corrompido Saruman, Isengard, expõem toda a crítica de Tolkien ao industrialismo, principalmente na ambição da geração de armas e exército.*

*A relação entre a indústria de armas, a opressão e a destruição da natureza, e a escravização de povos ditos atrasados era motivo de extremo repúdio. O mundo de Saruman é emblemático. Ao criar uma nova raça, Saruman transformava a natureza em uma engrenagem, e não mais respeitava os ditames que estavam presentes no mundo. Ao transformar um jardim de árvores centenárias numa grande fábrica de armas e máquinas, Saruman simplesmente destruía tudo o que era de harmonia no mundo”. (Klautau, 2009, 8-9)*

Bem, caso a Terra-média não seja resultado do pensamento do autor sobre si e seu contexto, a relação entre os dois, eu não sei o que é. O próprio livro “O Senhor dos Anéis” (1994) é, ele todo, retrato de uma exaltação bucólica da natureza e da relação dos Hobbits, personagens criados pelo autor, com seu meio. A obra é resultado do pensamento reflexivo sobre o mundo. Então, qual seria a diferença entre reflexividade e imaginatividade? Acaso, quando interpretamos estímulos externos e agimos no mundo de nossa própria maneira, não estamos, em algum nível, reinventando a ação social? E se esta ação reinventada gera um produto chamado obra de ficção, acaso a natureza desse produto retiraria de seu processo criador sua natureza reflexiva? Por certo, não. Logo, é o produto

de uma ação social, e não simplesmente imaginativa. É um resultado da ação.

No caso da Poesia, essa atividade reflexiva é mais intensa, pois ela é fruto de um autor no momento em que busca ressignificar o contato consigo, mesmo que emocionalmente, e com seu ambiente, por meio de um produto linguístico. A poesia é um produto das conversas internas acerca da relação do autor com sua própria pessoa e com o mundo que o cerca. A linguagem poética não é, portanto, simplesmente imaginativa, ela é uma realidade específica no mundo. Nas palavras de Bachelard:

*“Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, frequentemente mal compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser entendido. No entanto, fora de toda doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas perceber-lhe a realidade específica. É preciso, para isso, associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética”. (Bachelard, 1974, 185)*

Archer inclusive exalta o papel das emoções para a reflexividade, a caracterizando como uma atividade que não se baseia em cálculos de oportunidade, mas em conversas internas de alto teor emotivo:

*“The deliberative process involved has nothing in common with cost-benefit analysis. It is emotionally charged, rather than being a simple exercise in instrumental rationality, because it is maintained that our emotions (as distinct from moods) are commentaries on our concerns, which supply the shoving power leading to action (or the resistance resulting in action)”. (Archer, 2007, 13).*

Portanto, não há muitas barreiras que separam a reflexividade da imaginação, quando esta é direcionada a um produto social chamado Arte. No caso de Lupicínio, esta afirmação é ainda mais verdadeira, pois suas composições têm uma ligação particularmente intensa com as experiências sociais por ele vividas.

Nesse sentido, o processo de criação do compositor engloba dois momentos reflexivos distintos. Em primeiro lugar, a reflexividade que condicionou a ação do autor frente à situação real, vivida; em segundo lugar, as conversas internas que teve sobre essas situações vividas para realizar a composição. Em suma, a reflexão sobre a situação; e aquela sobre fazer uma música a respeito da situação. Trata-se de duas atividades mentais diferentes, pois, no segundo momento do compositor,



o produto que tem que emanar de sua ação é um produto estético chamado canção.

Dominique Maingueneau chamaria esse segundo estágio de estabelecer um etos comunicativo:

*“A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir, a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto.”*  
(Maingueneau, 2001, 139)

O etos é uma espécie de “eu discursivo” do autor, a imagem que ele pretende passar como criador da obra para o co-enunciador, que seria o receptor da mensagem. Nesse caso, a proximidade que os dados biográficos que Lupicínio tem com suas criações mostram que o compositor, ao tentar estabelecer um etos comunicativo, por meio de sua atividade reflexiva, no fundo tentou transformar sua própria imagem pessoal, valendo-se de sua obra. Os acontecimentos reais de sua vida tomaram segundo plano frente às versões produzidas por suas músicas e discursos, que se eternizaram com o sucesso.

*“O etos implica, portanto, um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um autor, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios.”* (Maingueneau, 2001, 139)

Tal definição de etos conduz a uma constatação interessante: o Lupi social, que se perpetuou com o sucesso de sua música, é o conjunto de representações, criadas através da ação reflexiva, que constituem seu ethos comunicativo. Não há como separar o Lupi real, do que Frydberg (2007) chama de “Personagem Lupi”.

Nesse sentido, como já foi mencionado, o imaginário que Lupicínio criou em suas obras foi baseado em dois grandes alicerces temáticos: o amor malsucedido e a mulher. Essas são as duas maiores recorrências na obra do compositor. Mas o mais curioso é que, talvez não por coincidência, esses têm sido os grandes alicerces também da caracterização do amor moderno ou, se melhor preferir, do mito do amor.

O filósofo Denis de Rougemont dedicou-se ao estudo do amor no Ocidente a partir do século XII. Popularizaram-se os romances baseados na obra que o autor considera o mito fundador do amor na cultura ocidental: Tristão e Isolda.

A história gira em torno de Tristão, sobrinho do rei da Cornualha, que, grande cavaleiro, é

incumbido por seu tio de trazer da Irlanda sua futura esposa, a exuberante princesa Isolda, para casar-se e virar rainha. A primeira impressão dos dois quando se encontram é de total aversão. Contudo, em algum ponto do caminho, bebem por engano uma poção de amor que havia sido feita para assegurar, em caso de emergência, que a futura rainha se apaixonasse pelo rei. Em função desse acidente, quem se apaixona é o casal Tristão e Isolda. De volta à Cornualha, a princesa se casa com o opulento rei, obrigando o romance dos dois ao adultério. Não demora muito para que o rei descubra a falseta, exilando o sobrinho para fora dos limites do reino. Inconsolável, o rapaz busca, sem sucesso, um alento casando por conveniência com outra Isolda, esta princesa da Bretanha. Triste e vazio, em razão dos rumos tomados por sua vida, Tristão passa a empreender muitas aventuras, colocando constantemente sua vida em risco. Um dia, o inevitável acontece, e Tristão é ferido por uma lança mortal. À beira do fim, ele manda chamar Isolda da Cornualha, para que seu amor cure seus ferimentos. Enquanto sua musa está a caminho, a outra Isolda, a esposa, enciumada com o desaforo do marido ao desejar a outra, mente para Tristão, dizendo que a sua homônima da Cornualha não mais viria. O rapaz, então, morre por desgosto e por amor. Isolda, ao chegar, em face à visão do cadáver de seu amado, morre também, de amor e tristeza.

Para o autor, esse é o mito fundador do romantismo no mundo ocidental até hoje. Contudo, para entender a importância desse mito para o amor romântico, é essencial, segundo o autor, entender, antes, o conceito de mito para o filósofo francês:

*“Poderíamos dizer, de um modo geral, que um mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas. O mito permite a percepção imediata de determinados tipos de relações constantes, destacando-os do emaranhado das aparências cotidianas.*

*Num sentido mais restrito, os mitos traduzem as regras de conduta de um grupo social ou religioso. Têm origem, portanto, no elemento sagrado em torno do qual se constituiu o grupo. (Narrativas simbólicas da vida e da morte dos deuses, lendas que explicam os sacrifícios ou origem dos tabus etc.). Já se observou com frequência: um mito não tem autor. Sua origem deve ser obscura, e até mesmo o seu sentido o é, em parte. Ele se apresenta como expressão inteiramente anônima de realidades coletivas ou, mais exatamente, comuns”. (Rougemont, 2003, 28)*

Portanto, o mito, nesse sentido, é como uma história de autoria social. Um enredo que se reproduz por meio da ação dos sujeitos que o contam, restabelecendo e atualizando valores sociais. Contudo, para Rougemont, os mitos são maiores que a vontade individual, ou que o gosto. São uma

manifestação absoluta do sagrado e do coletivo. O mito, para o autor, não pode ser alvo de crítica, simplesmente porque não faz sentido. Um mito não tem autoria, se há alguma propriedade intelectual sobre ele não é sobre sua natureza mítica, mas em relação à sua manifestação literária expressa por um autor que o colocou em verso ou prosa. O mito é, basicamente, um enredo que traz em si tantos elementos sociais, morais e sagrados, que os indivíduos passam a adaptá-lo e reproduzi-lo através do tempo.

Rougemont propõe que Tristão e Isolda é o mito do romance moderno, o enredo que traz em si valores que são repetidos até hoje em sociedade. São basicamente quatro elementos que constituem o mito:

1 – **O Amor pelo Obstáculo**: o conflito que movimenta a história de Tristão e Isolda é, basicamente, a impossibilidade do casal unir-se de maneira harmoniosa. O romance subverte tudo o que os protagonistas mais creem profundamente, o código da Cavalaria e a moral feudal religiosa. O romance proibido simboliza o pecado e a rejeição social. Contudo, ao mesmo tempo que isso assusta, também causa fascínio nos protagonistas, que preferem conviver com a perdição trazida pelos obstáculos em prol da afirmação do amor romântico:

*“Começamos a distinguir o sentido secreto e inquietante do mito: o perigo que exprime e dissimula, essa paixão semelhante à vertigem. Mas agora não é o momento de recuar. Fomos contagiados, sofremos o encanto, conhecemos\* o "tormento delicioso". Toda condenação seria vã, pois não se condena a vertigem. Mas a paixão do filósofo não seria meditar na vertigem? Talvez o conhecimento seja apenas o esforço de um espírito que resiste à queda e se defende no seio da tentação...”. (Rougemont, 2003, 53)*

2 - **O Amor pelo Amor**: no mito de Tristão e Isolda, o amor não nasce do fascínio ou de um jogo de sedução entre os dois jovens. Pelo contrário, no início da trama, os dois praticamente se odeiam. A grande virada acontece quando os protagonistas bebem sem querer a poção que os faz amar um ao outro por toda a vida. A poção simboliza algo externo, que não pertence ao casal, que os contamina e cria um elo indissolúvel por toda a vida. Note-se que as qualidades e as características dos dois apaixonados em nada influem nessa união; pelo contrário, se julgassem pela impressão mútua que tiveram, nada iria acontecer. Por isso, Rougemont defende que Tristão e Isolda não se amam um ao outro, eles amam amar. Adoram o sentimento metafísico que aquela poção despertou e que tem, no outro, objeto, mas que não se funda em nenhuma característica do ser amado, a não ser o fato de este lhe inspirar amor.

*“A confissão não é menos formal: “Ele não me ama, nem eu a ele”. Tudo se passa como se ambos não se vissem, como se não se reconhecessem. O que os liga no “tormento delicioso” não pertence a nenhum dos dois, mas deriva de uma força estranha, independente das suas qualidades, dos seus desejos, ao menos conscientes, e do seu ser, tal como o conhecem”. (Rougemont, 2003, 55)*

**3 – O Amor da Morte:** o amor pela morte é a implicação extrema do amor pelo obstáculo. A realização do amor em si mata a sua mística. Caso Tristão tivesse casado com Isolda, o mito jamais teria sobrevivido por todo esse tempo. Uma vez que a paixão se mostra realizada, ela se transfigura em insuportável verdade. O amor sobrevive, porque ele simboliza o amor pelo amor. O fato de não terem que conviver mantém a mística em suas imagens e torna suportável a situação. É mais fácil idealizar o que não se conhece. Goffman, ao falar de “mistificação”, comenta o poder que a ausência de contato tem sobre a percepção:

*“Se considerarmos a percepção como uma forma de contato e participação, então o controle sobre o que é percebido é o controle sobre o contato feito, e a limitação e regulação do que é mostrado é limitação e regulação do contato”. (Goffman, 1985, 67)*

Portanto, controlando o que é mostrado um para o outro, os dois amantes mantém viva uma paixão mistificada e irreal, sustentada pela ausência de contato. Contudo, se esse amor se realiza, ao mesmo tempo ele acaba, pois não possui uma dimensão verdadeira. Logo, a ideia da morte eterniza essa ausência dos dois cônjuges, que, apaixonados pelo amor, se entregam a ela, pois não é possível viver com ou sem amor.

*“Ora, não se concebe que Tristão pudesse um dia desposar Isolda. Ela é o tipo de mulher com quem não se casa, porque então deixaria de ser amada, uma vez que deixaria de ser o que é. Imaginem uma Madame Tristão! É a negação da paixão, pelo menos daquela de que estamos tratando. O ardor amoroso, espontâneo, vitorioso e não combatido é, por essência, efêmero.” (Rougemont, 2003, 63)*

**4 - O Amor Recíproco Infeliz:** a grande companheira do amor, no mito de Tristão e Isolda, é justamente a tristeza. O sofrimento e a resistência do casal dignificam a experiência pura do inatingível. Mas o que leva o ser humano a cultivar esse sentimento penoso? Para Rougemont, o

próprio sentimento. É ele que traz expectativa, ardência e intensidade. Ele cria um propósito e propicia uma direção. Trata-se de um ideal que não pode ser maculado pelo mundo, por estar acima dele.

*“Por que preferimos a narrativa de um amor impossível a outra qualquer? É que amamos a ardência e a consciência do que arde em nós. Ligação profunda do sofrimento e do saber. Cumplicidade da consciência e da morte! (Com ela, Hegel pôde fundamentar uma explicação geral de nosso espírito e até mesmo de nossa história.). Definirei de bom grado o romântico ocidental como um homem para quem a dor, especialmente a dor amorosa, é um meio privilegiado de conhecimento.” (Rougemont, 2003, 70)*

É espantosa a forma como esses parâmetros colocados por Rougemont encaixam na análise de certas canções de Lupicínio Rodrigues. Suas letras abordam, em algum momento, todos esses fatores. Creio que isso acontece porque o mito de Tristão e Isolda é a simbologia máxima do amor malsucedido, tema que tornou Lupicínio Rodrigues um fenômeno de popularidade na década de cinquenta. Talvez, esse modelo de autor realmente corresponda a um ideal contemporâneo de amor romântico. Contudo, a presente pesquisa não poderá responder. O que foi notado aqui é que esse ideal romântico tem muito em comum com a poesia de Lupicínio.

O conceito do obstáculo é central na obra do compositor. Várias canções sintetizam o amor do protagonista, impossibilitado por um problema marcante. Na música de Lupi, muitas vezes este impedimento não é somente um dos elementos da narrativa, mas, como no mito, um condicionamento determinante para o amor. Um exemplo disto é a canção “Homenagem”:

*“Eu agradeço estas homenagens  
que vocês me fazem  
pelas bobagens e coisas bonitas  
que dizem que eu fiz.  
Receber os presentes,  
Isso, não tenho coragem!  
Vão entregá-los a quem de direito  
deve ser feliz.*

*Levem estas flores pra aquela  
Que, agora, deve estar chorando  
por não poder estar  
neste momento, aqui, junto de mim*

*pra receber essas honras  
que a outra está desfrutando.  
O nosso amor clandestino  
é que obriga a vivermos assim.  
Levem estas flores e digam pra ela  
ficar me esperando.  
Assim 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”.*

Veja que relação interessante com o obstáculo à realização amorosa. O protagonista da canção está recebendo uma homenagem ao lado da mulher que está sendo socialmente aceita pelo grupo, mas ele lamenta por não poder estar junto da outra, provavelmente a amante. A mulher que se mostra presente não recebe nesta letra nenhum apreço do protagonista, ao contrário da outra cujo obstáculo moral que existe a torna especial. Curioso notar como o amor por detrás do impedimento é mais valorizado que aquele que o acompanha, caracterizando uma completa inversão de valores.

Outra canção que evidencia o amor de Lupicínio pelo obstáculo é a já antes citada neste trabalho, “Quem Há de Dizer”:

*“Ela nasceu  
com o destino da lua,  
pra todos que andam na rua.  
Não vai viver só pra mim!”*

Neste caso, o obstáculo é desejar uma mulher que, para o protagonista, nunca será de um homem só. E essa distância colocada entre o desejo do amante e seu objeto é expressa na imagem da lua, muito forte, por dar a todos sua luz, sem jamais poder ser tocada. Essa figura sintetiza em si o desejo do amor pelo inalcançável.

“Ela Disse-me Assim” também é uma canção sobre obstáculos. Relata um encontro entre dois amantes. Um deles, o homem, tomado pelo desejo, avança sobre seu amor, que está casada. Como consequência desse ato impulsivo, o marido flagra o beijo proibido, causando muito sofrimento para a mulher que cedeu à infidelidade. Esse retrato claramente mostra uma narrativa que gravita sobre o obstáculo do amor proibido pelo casamento da protagonista. Num ímpeto

apaixonado, eles cedem ao prazer que, com o flagrante, só resulta em sofrimento para todas as partes; como quando o rei Marc da Cornualha surpreendeu Tristão e Isolda no auge da paixão:

*“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 ter feito a loucura que fiz.  
Por um simples prazer,  
fui fazer meu amor infeliz.”*

No caso do amor pelo amor, existe um exemplo claro em uma canção de Lupicínio que é semelhante à da poção do amor que une Tristão e Isolda. Na canção “Feiticeira”, o protagonista alega que a comida da mulher tem propriedades místicas sobre ele, a ponto de, no final da música, ele ficar com a parceira, mesmo “sem saber por quê”. Um exemplo claro de poção do amor:

*“Feiticeira,  
tu foste prevalecida,  
empanaste minha vida  
num pouco de acarajé.  
Feiticeira,  
fui provar tua comida,  
teu pirão de água fervida,  
feito para me prender.*

*Feiticeira,  
São João, meu santo amado,  
quer ser meu advogado  
pra de ti me defender...  
Mas eu prefiro viver enfeitiçado,  
estar sempre ao seu lado,  
mesmo sem saber por quê”.*

O exemplo acima dado, apesar de sintetizar uma poção do amor, não é sofrido como Rougemont pinta o amor pelo amor. Na verdade, o ápice do sofrimento inspirado no simples apreço pelo sentimento de amar mostra-se exemplificado na canção “Exemplo”. Nela, o protagonista, comemorando seus dez anos de casado, justifica a união somente pela união. O amor pelo amor, assumindo todo sofrimento que isso implica na frase: “é melhor se brigar juntos do que chorar separados”.

*“Deixa o sereno da noite  
molhar teus cabelos  
que eu quero enxugar; Amor.  
Vou buscar água na fonte,  
lavar os teus pés,  
perfumar e beijar; Amor.*

*É assim que começam os romances,  
e assim começamos nós dois.  
Pouca gente repete essas frases  
um ano depois.*

*Dez anos estás ao meu lado.  
Dez anos vivemos brigando,  
mas quando eu chego cansado  
teus braços estão me esperando.  
Esse é o exemplo que damos  
aos jovens recém namorados:  
que é melhor se brigar juntos  
do que chorar separados.”*

Mas a canção que melhor sintetiza esse universo do amar o amor é “Eu e Meu Coração”. Essa canção conta a história de um homem que, por uma força maior, é impelido a amar uma mulher que só lhe fez mal. Mesmo assim, ele a procura e não consegue se afastar. Entre esses



impulsos, o protagonista entra em uma contenda existencial com o seu coração, enquanto um diz sim, o outro diz não.

*“Quando o coração tem a mania  
de mandar na gente,  
pouco interessa a agonia  
que a pessoa sente.  
Eu, por exemplo,  
sou um desses infelizes  
e nem direito tive de pensar,  
pois meu coração tem a mania  
de me governar.*

*Eu preciso esquecer a mulher  
que me fez tanto mal,  
tanto mal que me fez.  
E ele insiste em dizer  
que lhe quer  
e que eu devo lhe procurar outra vez.  
E por isso vivemos brigando,  
toda a vida, eu e meu coração.  
Ele dizendo que sim.  
Eu dizendo que não.”*

Quanto ao amor pela morte, ele se mostra muito claramente na canção lado B do compacto que lançou “Vingança”, em 1951. “Dona Divergência”, música de 1939, associa a morte ao amor de maneira curiosa. O protagonista começa a canção pedindo a Deus que faça parar a guerra. Como a composição é da época da Segunda Guerra, o leitor de primeira viagem pensa que o compositor está falando do conflito bélico em voga no mundo. Mas tudo muda, quando o protagonista faz questão de falar que a guerra não era aquela, mas uma tão mortal quanto: a conjugal.

*“Oh Deus! Se tens poderes sobre a terra,  
deves dar fim a esta guerra  
e aos desgostos que ela traz,  
Derrame a harmonia sobre os lares,  
ponha tudo em seus lugares,  
como bálsamo da paz  
Verás nascer mais flores nos caminhos,  
mais canto entre os passarinhos,*

*na vida, maior prazer.  
E então a mocidade seria mais forte,  
também terá outra sorte  
e mais vontade de viver.*

*Não vá, bom Deus, julgar que a guerra de que eu estou falando  
é onde estão se encontrando  
tanques, fuzis e canhões.  
Refiro-me a esta grande luta em que a Humanidade,  
em busca da felicidade,  
combate pior que leões.  
Onde a dona Divergência,  
com o seu archote,  
espalha os raios da morte,  
a destruir os casais.  
E eu, combatente atingido,  
sou qual um País vencido  
que não se organiza mais.”*

Outra canção que exalta o amor através da morte é “Taberna”. O amado, após decepcionar sua musa, passa o dia na taberna afogando as mágoas. No fim do dia, não contendo seu arrependimento, peregrina debaixo de chuva e posta-se do lado de fora da casa da amada. Mas ele não insiste que ela o aceite de volta. Pelo contrário, aceita a rejeição, mas faz questão do perdão da mulher, sua única escapatória, visto que irá morrer de amor, para morrer feliz. A rejeição de sua amada é a morte, mas ele a aceita com resignação, se acompanhada do perdão. Um símbolo do amor não realizado, eternizado na figura da morte:

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

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

Estes exemplos mostraram o gosto do compositor pelo romance à la Tristão. As canções lupicinianas têm uma queda especial pelas implicações sentimentais que a dor causa. Não pretendo dizer com isso que o repertório de Lupicínio apresenta uma regra, e sempre é determinado pela questão do mito moderno de Rougemont. O esforço foi para mostrar alguns exemplos de semelhança entre a análise feita na obra do autor e os elementos poéticos do repertório do compositor. Se existe esse amor ocidental sofrido, sob efeito de um mito estruturado no século XII, ele tem certas coerências com a obra do poeta musical, até mais do que se devia esperar.

Contudo, não se deve esquecer que o artista transforma significados sociais com uso de sua reflexividade e, por isso, os exemplos dados não são demonstrações puras do mito. São só amostras da relação de suas canções com o enredo popularizado no século XII.

### **4.3 – O Mito Feminino na Obra de Lupicínio Rodrigues**

O modelo de mitologia criado por Rougemont é muito interessante. Contudo, tem seus problemas de aplicação, quando confrontado com as influências reais do mito. Trata-se de um modelo macroestrutural e afastado dos indivíduos, no qual o ator não tem outra função se não a de reprodutor do mito. Contudo, se formos conceber uma sociedade compostas por indivíduos dotados de poder reflexivo, e o mito como refém das ações sociais para perpetuar seu enredo de reafirmação de valores sociais, somos levados a crer que o indivíduo tem mais poder sobre a propagação do mito

do que ele imagina. Não pode haver uma separação tão grande entre mito e indivíduo, como Rougemont teorizou.

Roland Barthes, em sua obra “Mitologias” (Barthes, 1993), coloca o que é, a meu ver, uma definição mais completa do que seria um mito. Para ele, “o mito é uma fala” (Barthes, 1993, 199), não no sentido fonético da palavra, mas como sendo uma mensagem, uma forma ou sistema de comunicação. E, para que esta mensagem exista, é preciso criar categorias ou imagens estáticas do mundo social que permitam uma comunicação intersubjetiva clara e intensa.

Contudo, tais categorias acima citadas não se caracterizam como simples descrições. Pelo contrário, muitas vezes tais símbolos nada dizem sobre suas existências objetivas. A mensagem e a comunicação não são simplesmente reveladoras de algo que está pronto na natureza, mas o próprio conceito simbólico que a Sociedade concebe sobre um objeto cria significado em si mesmo.

Como exemplo disto, o autor cita a imagem de um jovem negro, em vestes militares, olhando para a bandeira da França. Nessa peça, todos os elementos trabalham juntos para simbolizar o imperialismo francês. Não importa quem é o jovem, a roupa ou a bandeira em separado. O fim único proveniente da foto é o orgulho nacionalista. Todos os elementos renunciam de seus significantes para a formação de uma mensagem concentrada e unidirecional que cause um sentimento de patriotismo. O mito, para Barthes, é uma figura absoluta que instrumentaliza elementos em prol da magnificência de seu próprio sentido. Analisando assim, seria uma narrativa que se aproxima, teoricamente, do modo imperativo da linguagem.

*“Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza.(..) tudo se passa como se a imagem provocasse naturalmente o conceito, e o significante criasse o significado: o mito existe a partir do momento preciso em que a imperialidade francesa adquire um estatuto natural:o mito é uma fala excessivamente justificada”*(Barthes, 1993, 221).

E ainda vai mais longe:

*“Na realidade aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver o mito como um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode-se exprimir essa confusão de um outro modo: todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema*

*factual, ao passo que é apenas um sistema semiológico.*” (Barthes, 1993, 223)

A despeito do fato de Rougemont defender que o mito não pode ser autoral, creio que as definições dos dois autores não entram em conflito. Para ambos o mito tem uma natureza iminentemente social e traz em seu âmago uma mensagem grandiosamente formada e absolutamente capaz de perpetuar valores sociais. Contudo, Barthes enxerga o mito como uma realidade presente e repensada, recriada na arte e nas práticas de seres humanos. Visto isso do ponto de vista teórico de Margaret Archer, tal proposição não é nenhum absurdo pois se a sociedade se reproduz através dos sujeitos criando seus caminhos através da reflexividade, estes podem muito bem criar mensagens grandiosas, que tendam a passar um sentido absoluto, como as míticas, adaptadas e refeitas na sociedade neste momento em versões contemporâneas e diferenciadas de elementos de mitologias antigas.

Lupicínio Rodrigues, em muitas de suas canções, cria duas imagens femininas que oscilam entre extremos. São personagens que se veem totalmente imersos ou nas trevas ou na luz. São seres polarizados entre o ideal e a negação. O compositor concentra na figura da mulher valores absolutos, esvaziados de profundidade, simples, mas que têm a intenção de gerar sentimentos claros e marcantes nos apreciadores de sua arte. Ou seja, segundo a definição de Barthes, ele usa o mesmo recurso do mito para criar imagens absolutas em si, que se mostram tão grandiosas nas suas caracterizações que elas não têm outra escolha: ou representam a beleza, ou a queda da beleza.

Se existe na obra do compositor espaço para a ideia isolada de “feiúra” feminina, ela deve estar escondida em algum lugar que me escapou dos olhos. Existe a beleza caída, a mulher que um dia foi bonita, mas que deixou de ser por alguma razão. Porém não conheço a abordagem de uma mulher em Lupi que, para o compositor, nunca teve encantos.

Como já foi dito no início deste Capítulo, na obra do letrista, a mulher a ser analisada é um personagem atuante. Não se trata de um sujeito abstrato, distante, que vive nas entrelinhas. Se acaso buscarmos entender o universo feminino criado pelo compositor, é primordial analisar, em sua obra, frutos de uma real caracterização, não simples coadjuvantes de sentimentos individuais exacerbados. Seres inertes que, para dar forma a eles, é preciso criar generalizações que não cabem na obra do compositor.

Mas o que caracterizaria este belo na mulher, e como ele aparece? Bom, na verdade a beleza, na obra de Lupicínio, tem duas faces. De um lado, é uma beleza inalcançável, idílica, de referências colossais. Mais ou menos como Umberto Eco define a beleza pintada pelos trovadores que povoaram a Europa, a partir do Século XI:

*“Em todos estes textos, desenvolve-se uma imagem particular*

*da mulher, como objeto de amor casto e sublimado, desejada, mas inatingível, e muitas vezes desejada por ser inatingível. Uma primeira interpretação deste comportamento (referindo-se em particular à poesia dos trovadores) é que ele seria manifestação de obséquio feudal: o senhor, voltado na época para as aventuras das cruzadas, está ausente, e o obséquio do trovador desloca-se para a senhora, adorada, mas respeitada, de quem o poeta se faz vassalo, seduzindo-a platonicamente com suas canções(...).*

*Uma outra interpretação indica que os trovadores inspiravam-se na heresia catarista, donde a atitude de desprezo é em relação à carne (...) Por fim, considera-se a poesia cortês como manifestação de suavização dos costumes junto à classe cavaleiresca e feudal (...)*

*(Eco, 2004, 163)*

Lupicínio em algumas de suas construções femininas caracteriza uma beleza parecida com essa. O protagonista coloca-se em posição de vassalo frente à beleza de uma “senhora”, no sentido idílico da palavra, a qual ele admira de longe, sem buscar nenhum contato que possa parecer uma investida amorosa. Trata-se de uma admiração em sonho, irreal, impossível. Um exemplo disto é a canção “Boneca de Doce”:

*“Lá, no bar aonde eu vivo  
a tomar aperitivo,  
na hora de descansar,  
queria que você fosse  
ver a boneca de doce  
que tem pra nos despachar.*

*É tão meiga, tão mimosa,  
um botãozinho de rosa  
que Deus deixou caminhar..  
Quando com a gente graceja,  
enfeitada mais que a bandeja  
do mostruário do bar.*

*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 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.”*

Essa canção traz um grande exemplo do Lupicínio trovador. Em primeiro lugar, a questão da vassalagem, adaptada a parâmetros modernos e ao pensamento reflexivo do compositor, mostra-se claramente. O protagonista ama uma senhora que reside longe do seu alcance, por problemas de ordem social. Se acaso ele fosse rico, tivesse o “*status*” necessário para cortejá-la, ele a teria para si. Mas, como isso é impossível, ele se conforma em cortejá-la platonicamente, por meio dessa canção. Outro fator marcante que une essa imagem feminina à poética dos trovadores é o caráter assexuado da corte que a canção propõe. A musa é retratada por imagens idílicas, sem absolutamente nenhum apelo sensual; pelo contrário, empenha construções poéticas que fogem desse apelo, como: a imagem do anjo, do botão de rosa que Deus deixou caminhar, da donzela meiga e mimosa. Predico com o que acontece na canção “Zé Ponte”:

*“No meu casebre  
tem um pé de mamoeiro,  
onde eu passo o dia inteiro,  
campeando a minha amada.  
Uma cabocla  
que trabalha ali defronte  
pra levar pra peonada.  
E, cada vez que ela carrega um balde d’água,  
leva junto a minha mágoa  
pendurada em sua mão.  
Pois eu não posso crer que, em época presente,  
ainda exista dessa gente  
com tão pouco coração.*

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

Nessa canção, de novo, a musa é distante, assexuada. O protagonista nem pensa em cortejá-la, mas não deixa de imaginar como seria se alcançasse o inalcançável. Outra musa lupiciniana de traços angelicais e distantes, tão grande que a Natureza se curva ante ela, é Margarida. Apesar de o poeta ensaiar uma insinuação sobre as curvas inspiradoras da musa, ela nada mais é que idílica, um fenômeno da natureza que o protagonista nem ensaia tocar, só observa sua beleza, como um autêntico trovador ante a musa. Ao contrário, ele prefere contá-la ao mundo em forma de canção, no que Umberto Eco chamou de “sedução platônica” por meio da arte:

*“Ai, Margarida!  
Margarida, meu amor!  
Se os anjos do céu são louros,  
ela é um anjo, sim senhor!*

*Eu vou contar pra vocês  
o jeito da Margarida.  
É uma espiguinha de milho,  
no ponto de ser colhida.*

*A gente, quando se espelha  
nos olhos da Margarida,  
vê duas pombinhas brancas,  
beliscando nossas vidas.*

*Quando ela toma banho,  
na praia, toda escondida,  
as ondas do mar se curvam  
pras curvas da Margarida.  
Ai, Margarida ... (refrão)*



Outra face da beleza feminina que apresenta recorrências no repertório do compositor, e talvez a mais marcante, é a que é absoluta, forte, mais poderosa que a vontade do protagonista, e não pode ser ignorada nem evitada. Essa beleza implica poder da amada sobre o amante. Uma beleza romântica cultuada no século XVII, segundo Umberto Eco:

*“Este novo romance nascido nos salões parisienses, influencia profundamente o sentido romântico da beleza, em cuja percepção misturam-se paixão e sentimentos: (...) os heróis românticos não são capazes de resistir à força das paixões. A beleza amorosa é uma beleza trágica, diante da qual o protagonista jaz inerte e indefeso”.*  
(Eco, 2004, 304).

Essa beleza, contudo, não se resume aos dotes físicos da mulher, mas sim simboliza o fascínio que ela causa sobre o protagonista, uma imagem indissociável da lembrança. Outra forma em que essa beleza se expressa é na vontade de superar barreiras morais que seriam inadmissíveis ao protagonista subverter para desfrutá-la, pois a paixão que a musa desperta torna-se maior que os valores. Ou seja, essa beleza aparece, quando provoca no protagonista um pensamento obsessivo frente à amada. Sua característica mais forte é a tristeza: está na musa passageira, cuja beleza traz saudade. A beleza romântica é marcada pela impotência do protagonista em remover as marcas de sua vida.

Entre as canções que descrevem a mulher com essa beleza que supera a habilidade do sujeito em resisti-la é “Os Beijos Dela”. Nessa letra, o protagonista conta à sua mulher que ela pode ser, em sua conduta, a mais perfeita possível, mas que, mesmo assim, ele dormiu pensando na outra, a ingrata que o maltratou. A imagem dessa mulher torna-se tão forte na cabeça do narrador que ele jaz, impotente frente a sua paixão passada, sem saber se pode encontrar novo amor:

*“Você pode me embalar para dormir,  
tal qual aquela ingrata me embalou.  
Você pode me beijar, quando eu sair,  
assim como ela sempre me beijou.  
Mas não sei se, pra lhe substituir,  
algum dia hei de encontrar.  
Eu dormi pensando nela.  
Eu gostei dos beijos dela.  
E não sei se de outros beijos vou gostar”*

É possível notar, nesse trecho, o total descaso do protagonista frente a sua mulher atual. Que não atua, senão como um objeto comparativo que exalta mais ainda a mulher do passado.

Há na obra do compositor também a figura da mulher que foi abandonada por sua beleza romântica, transformando-se em figura patética, nas palavras do compositor. Aquela que exercia total domínio sobre o protagonista, agora implora por migalhas de atenção. É o exemplo de “Maria Rosa”<sup>22</sup>.

Essa canção é um alerta do vingativo protagonista frente à beleza que ele não pôde resistir. Ao invés de enfrentar o belo, ele bate de frente com sua portadora passageira, esperando-a tornar-se humana novamente, para então relatar sua história patética. A narrativa de Lupicínio não consegue insultar a beleza da musa, mas sim o ser humano de carne e osso, quando a perde. É o caso da canção “Aquele Molambo”:

*“Aquele molambo  
que vocês estão vendo,  
parado na esquina,  
era uma obra-prima.  
Ela foi a maior do lugar.*

*Por sua causa,  
muitos fizeram loucura.  
Hoje, choro, com amargura,  
ter destruído meu lar.  
Ela destruiu o nosso lar,  
nossa jura no altar  
quebrou-se por causa dela.  
Não tinha pudor nem brio.  
Seu coração era frio,  
frio tal qual era bela. “*

Nessa letra, o misto de medo e fascínio em relação à mulher bela do final da música contrasta diretamente com a forma de tratamento do início: uma mulher que é referida apenas pelas alcunhas pejorativas de Molambo. Este é o caso também da letra de “Castigo”:

*“A mulher,  
quando é moça e bonita ,  
nunca acredita poder tropeçar.  
Quando os espelhos*

---

22 Esta letra encontra-se na página 93 do presente trabalho.

*lhes dão conselhos,  
é que procuram em quem se agarrar” .*

É possível enxergar neste trecho o tanto que o poder da beleza tem importância para as figuras femininas construídas na obra do compositor. Uma vez perdida, ela perde seu valor de musa. Quando é privada da beleza, a mulher deixa de ser contemplada na canção, para ser agredida e desqualificada. Sua imagem não mais importa, o que importa é exaltar a beleza de musa que já não há.

Em geral, na obra de Lupicínio, a figura da mulher é associada às sensações do narrador. Sensações estas que, na grande maioria das vezes, são extremas: ou representam uma imagem maravilhosa ligada ao amor contemplativo, ou caracterizam-se como catalisadoras do sofrimento, do penar e da desconfiança. Nas primeiras canções mostradas, as musas maravilham o poeta. Depois, através da beleza romântica, o dominam e se, por acaso, perdem este domínio, recebem uma resposta cruel para as suas condutas passadas. A mulher não é humilhada, se é bela.

Na carreira do compositor são poucos os meios-termos. É como se fosse uma construção mítica: existe o bem e o mal, e a figura feminina transita entre os dois de maneira complexa. Mas não existe determinismo no sentido de: se a conduta da mulher é coerente como os valores morais do compositor, é um anjo; se é diferente, é humilhada. Ao contrário, existem muitas mulheres que transitam por caminhos vistos como errados pelo compositor que são idealizadas, como é o caso da “Ex-filha de Maria”:

*“Ave Maria!  
Era esta bonita oração  
que ela cantava na hora da missa,  
quando ela estava no coro  
das Virgens, Filhas de Maria.*

*E, com essa canção, me embalava ,  
enquanto eu rezava, pedindo essa 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 essa pobre mulher,  
num tropeço qualquer,  
desviou-se pra outro lugar.*

*Hoje anda em lugares tão feios,  
e tão tristes meios, que eu fico a chorar,  
pois suponho que Deus, nem em sonho,  
por ali tencione passar.*

*Mas eu sigo os seus passos,  
ofereço meus braços,  
na ânsia de dar proteção  
a essa alma , coitada,  
que vive atirada,  
na estrada da desilusão.*

*E prossigo rezando,  
pedindo, implorando  
a Deus o que a tanto eu espero.  
Se Ele não a quer mais,  
que me dê, que eu a quero”.*

Existe a amante que merece mais homenagem que a mulher casada na igreja, como a protagonista da música “Homenagem”<sup>23</sup>

Na verdade, essas dicotomias que se criam em volta da canção lupiciniana, todas se rendem, no fundo, a um fator: o que o autor quer colocar como belo e o que ele quer representar como feio. O autor que dá o valor a sua obra, no momento em que age reflexivamente. Não há mulher absoluta, pautada em valores sociais. Como foi possível ver, o compositor deforma se quiser esses valores, por meio da linguagem poética. O que há é um desejo implícito nas composições de construir ou desconstruir a musa, como o autor desejar. As influências da linguagem e de valores podem ser sociais, mas não são determinantes. O que é final no produto “canção” é como se deu a atividade reflexiva do compositor em relação a seu objeto. Se ele quer que a mulher que para ele é imoral seja bem representada, por ter um interesse nela, não existem fatores estruturais que impeçam sua criação. A Sociedade não é uma ditadura simbólica. A mulher lupiciniana, apesar de extrema em suas representações, não é quadrada, plana e divisível em grandes categorias. Ela é várias de uma vez só, algumas vezes bela, outras vezes esquecida; algumas vezes exaltada como maravilha, outras humilhada da forma mais cruel. Ela é a beleza e a ausência dela, na narrativa do compositor.

---

23 A letra se encontra na página 120 deste mesmo trabalho.

### III – Conclusão

O foco deste trabalho concentrou-se em uma figura: o compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues. Este objeto, de certa forma, resumiria a temática da presente dissertação. Contudo, seria deveras insuficiente, em termos informativos, a colocação deste personagem apenas assim, desta forma, pois ignoraria todas as diversas implicações que ele traz.

Este trabalho também é sobre um dos mais populares compositores de um gênero musical chamado samba-canção, que por sua vez é um estilo específico nascido direto do samba, que trouxe em si um espírito expressivo totalmente distinto e único em relação ao ancestral do Estácio: é lento, intenso e carregado. Fala do compositor gaúcho mais popular na música brasileira do século vinte; de um autor lírico que, em seu discurso, expressava as querelas sentimentais de amores malsucedidos e exaltava a beleza e a falta dela no universo feminino; de um autor que, mesmo provavelmente sem saber, renovou e reproduziu certos elementos de um discurso mítico estruturado no século doze, assim como valores estéticos subjetivos de épocas totalmente diferentes, descritos por Umberto Eco. Enfim, trata de um ser múltiplo e original cuja a combinação e o alcance de suas ações sociais superam em muito suas pretensões racionais, gerando uma esfera única da existência chamada indivíduo.

Além disso, Lupicínio Rodrigues, em todas essas dimensões e outras mais, reinterpretou sua experiência social através da arte. E isso não se deu pela construção polar de uma imagem marcada por verdades e mentiras. Não existem sempre fronteiras rígidas assim na existência simbólica de um indivíduo. As realidades de suas experiências estão cobertas de simbologias, e os fatos duvidosos inundados de verdade. Ao mesmo tempo que o compositor contava histórias verídicas, ricas de detalhes inventados ou exageradamente exaltados, como as da perda da Iná, relatava histórias falsas mas cheias de elementos reais, como a dos marinheiros de “Se acaso você chegasse”. O fato é que este indivíduo chamado Lupicínio não é real nem fictício: ele é apenas social.

A linguagem não é somente uma representação das coisas do mundo, é também uma construtora da realidade em si. Não se empenha unicamente em englobar o mundo entre seus símbolos mas de dar autonomia a eles no imaginário dos indivíduos. Neste sentido, ao se expressar através da linguagem sobre si mesmo e suas experiências, o compositor não só se retratou, mas criou uma nova realidade para si que sintetizou elementos de sua trajetória com suas criações simbólicas realizadas através de conversas internas sobre si mesmo, o mundo e a relação entre os dois.

Lupicínio não empreendeu algo genial e único ao seu ser, ele apenas se caracterizou como

um agente social comum. Em muitas análises sociológicas, este ator comum se perde frente aos vislumbres macroestruturais da teoria. Contudo, é justamente ele que estrutura a sociedade através da ação. Nunca um indivíduo vivendo em um contexto é uma figura unidirecional e determinada, um só agente tem várias facetas e isso se dá pelo simples fato de ele estar constantemente pensando sobre a própria existência. Não existem dois caminhos idênticos traçados por atores diferentes. Por mais parecido que sejam dois seres em algum ponto vão divergir. Isso se dá pela inviolabilidade da dimensão interna. Não há como existir mais de um ator na mesma atividade reflexiva. Quando muito, um observa a ação do outro com atenção insistente, mas não há como observar uma conversação interna em fluxo, isso é privilégio do sujeito que a está empreendendo.

Então, ao estruturar perguntas e respostas em si, em algum momento o ator vai fazer isto do seu jeito, pois não está sendo monitorado por ninguém senão ele. Isto não quer dizer, contudo, que a sociedade é uma união de reflexividade isoladas. No outro extremo do raciocínio, não há o ator que aja sozinho. A ação é necessária para criar significados sociais, como a linguagem e os valores, sem os quais não é possível haver reflexividade. Logo, ao realizar conversações inviolavelmente internas o indivíduo se apropria de valores sociais que são fruto da observação do mundo e das outras ações. Em suma, a sociedade é um conjunto de mentes individuais que se encontram em caminhos sociais. Isso implica dizer que as músicas de Lupicínio são pegadas deixadas em solo social, que são resultado de uma atividade individual. Esta pegada tem características do compositor, assim como elementos da constituição histórica de seu contexto.

O ator, portanto, quando assim chamado, não é somente uma dimensão: ele é uma multiplicidade revelada através de suas pegadas no mundo. Desta forma, não cabe ao sociólogo partir de um fator social determinante e procurá-lo na obra, ou qualquer produto da ação de um indivíduo. Pelo contrário, seu dever é analisar o indivíduo e tentar compreender melhor as características sociais na existência do sujeito. O autor Bernard Lahire, chama atenção para isso em sua obra “Retratos Sociológicos”:

*“A sociologia deve aceitar o desafio de trazer à tona a produção social do indivíduo (e concepções às vezes individualistas que temos disso) e mostrar que o social não se reduz ao coletivo ou ao geral, mas que marca sua presença nos aspectos mais singulares de cada indivíduo”. (Lahire, 2002, 326).*

Contudo, não quero sustentar aqui que a sociologia não pode analisar objetos maiores, que envolvam ações simultâneas de muitas pessoas. Inclusive, talvez o maior papel da sociologia seja

justamente este. Mas, ao se analisar a obra de um ator social específico, não podemos nos fiar em categorias absolutas e determinantes sobre o objeto. Deve-se, ao contrário analisá-lo para compreender o que ele possui de social e como expressa isto em um veículo individual através da ação.

Neste sentido, o ator é criativo ao mesmo tempo que inserido em um contexto que o simboliza, vital para a sua existência. A imaginação e a criatividade gozam de elementos que não são seus, nem de ninguém especificamente, mas de uma coletividade que se reproduz nos indivíduos. Como um malabarista, o ator equilibra diversos fatores distintos para gerar uma ação futura. Logo, esta imaginação que o indivíduo empreende é social, assim como seu produto. Não há como separar a reflexividade da ação imaginativa que gera a arte, pois são no fundo a mesma coisa, processos de conversação interna que geram produtos inseridos no mundo através da ação. Margareth Archer, tenta, em vão, separar a ação reflexiva da criatividade artística. Não há como traçar uma fronteira clara entre elas. A canção como produto é resultado da reflexividade.

Partindo desta premissa, as canções de Lupicínio são resultantes de uma ação reflexiva que traz em si elementos da sua individualidade como: o gosto em certas canções e o desprezo em outras, tanto pela mulher do lar, como pela prostituta; a exaltação do adultério em determinadas canções e a apologia em outras; o gosto único do autor, que não vi em tamanha abundância em nenhum outro letrista, pelo uso de prosopopeias (“caixa de ódio”, “amigo ciúme”, “dona tristeza”, “dona divergência”, entre outros); e o recorrente hábito de usar, quase exclusivamente, situações reais para inspirar suas canções.

Assim como também possui características sociais: alguns elementos do mito precursor do amor romântico moderno, segundo Rougemont, “Tristão e Isolda”, como o amor pelo amor, o amor pelo obstáculo, o amor pela morte e a ideia da manutenção de uma relação recíproca infeliz; a exaltação e idealização da beleza simbólica feminina, extremamente comum em muitas obras artísticas, há muitos séculos no ocidente; sem contar o fato de Lupicínio ser extremamente coerente com a estética discursiva do movimento musical que gerou o gênero samba-canção, sendo, sem dúvida, o maior símbolo dele até os dias de hoje.

O mais interessante é como se desenrolam estes elementos sociais em sua vida: de maneira totalmente não proposital. Lupicínio manipulou uma grande diversidade de elementos sociais somente na ação reflexiva de compor. O indivíduo não passa nem perto da totalidade das relações sociais que envolvem sua ação ao engajar a conversação interna. Pelo contrário, ela se dá em um nível bem mais básico, cujas repercussões sociais remetem a fatores e criam consequências que ele nem imagina. Isso não quer dizer porém, que estas influências e consequências impremeditadas funcionam como ventríloquos ocultos da sua vida. De maneira nenhuma. Somente revelam que

existe limite para qualquer pensamento racional e para o conhecimento. Como já disse Margaret Archer, a reflexividade é emocionalmente carregada. Muitos de seus impulsos provêm das situações e da constituição sentimental do sujeito. A forma de sofrimento no ocidente pode ter origem social longínqua, mas a forma como, e quando, o indivíduo ativa este sentimento depende de sua reflexividade.

O filósofo Bronislaw Baczko, considera o mito, como o de “Tristão e Isolda”, uma forma da coletividade responder aos desequilíbrios inerentes à vida social:

*“No domínio social, as produções imaginárias, em particular os mitos, constituem outras tantas respostas dadas pelas sociedades aos seus desequilíbrios, as tensões no interior das estruturas sociais e as eventuais ameaças de violência” (Baczko, 1985, 308).*

Seguindo neste pensamento, talvez Lupicínio tenha sido tão popular em seu tempo por ter sabido de forma única transcrever este mito, que simboliza um desequilíbrio amoroso da sociedade, para o formato canção. Vai ver, ele conseguiu trazer alguns fatores de “Tristão e Isolda” para o público que se identificava, sem saber, com alguns elementos do enredo. Ou talvez, por outro lado tenha contribuído para a sua popularidade sua desenvoltura no uso de prosopopeias, que cria imagens simples e magistras. Não há como saber. Mas o certo é que em sua obra há um pouco de todos estes fatores neste trabalho abordados.

Estudou-se nesta dissertação vários personagens: o Lupicínio samba-canção; o misógino; o admirador da beleza feminina; o pai da dor-de-cotovelo; o carnavalesco; o mítico; o cruel; o promíscuo assumido; o defensor do casamento; o defensor do adultério; o amante das mulheres da noite; o carrasco das mulheres da noite; entre tantos. Contudo, de fato, só foi analisado um personagem nesta pesquisa que engloba todos estes outros: Lupicínio Rodrigues, o ator social.



## BIBLIOGRAFIA

ALVEZ, Francisco. *O Rei da Voz, na Rádio Nacional* (Coleção Revivendo v. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8). [Áudio]. Revivendo, [1995?]. 8 CD's.

ARCHER, Margaret S. *Making our way through the world: human reflexivity and social mobility*. \_\_\_\_: Cambridge University Press, 2007. 343 p.

ARCHER, Margaret S. Morphogenesis versus Structuration: On Combining Structure and Action. *The British Journal of Sociology*, Londres, v. 33, n. 34, p. 455-483, 1982.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do Espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1978. 354 p. (Coleção Os Pensadores).

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa,

BARBOSA, Oreste. *Samba: Sua História, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2.ed . Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 1978. 125 p. (MPB reedições, v. 4).

BARTHES, Roland. (Org).. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 200 p.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1993. 180 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Boudeleire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. 271p. (Obras Escolhidas, v. 3).

BOSCO, Francisco. *Letra de Música é Poesia?* In: BUENO, André. *Literatura e Sociedade: narrativa, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro, 7letras, 2006. 10p.

BORGES, Beatriz. *Samba-Canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1982. 163 p. (Coleção Edições do Pasquim, v.151).

BOTTON, Fernando Bagiotto. Novos homens: uma abordagem teórica das masculinidades no processo de modernização brasileiro. *Revista Historiar*, \_\_\_\_, Junho de 2009.

CALDAS, Sylvio. *Bis Cantores do radio: Sylvio Caldas*. [Áudio]. EMI e Copacabana, [20--]. 2 CD's.

CAMPOS JUNIOR, Celso de. *Adoniram: uma biografia*. Prefácio de Alberto Helena Jr. 1. ed. São Paulo: Ed. Globo, 2004. 606 p.

CARETTA, Álvaro Antônio. A constituição do ethos na canção popular brasileira. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 3, n. 39, p. 747-758, set.-dez. 2010.

CARRETA, Álvaro Antônio. Por um método de análise discursiva da canção popular. *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*, Evora, \_\_\_\_, 2010.

CARRETA, Álvaro Antônio. Samba-Canção: um universo passional disfórico. *Estudos linguísticos*. \_\_\_\_. n. 33, p. 1232-1237. 2004.

CASTRO, Ruy. *Carmem: uma biografia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005. 597 p.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 461 p.

CAVALCANTI, Jauranice Rodrigues. O conceito de cenografia e a sua produtividade na leitura e

interpretação de textos. *Signum: Estudos da Linguagem*, v. 13, n. 1, p. 82-90, 2010.

COMPOR. *Compor canta Lupi*. [Áudio]. Compor, 1989. 1 disco.

CORRÊA, Diogo. *A reflexividade na teoria social franco-inglesa*. Disponível em: 01/02/2011.

DIAS, Rosa Maria. *As Paixões Tristes: Lupicínio e a dor-de-cotovelo*. Rio de Janeiro: Ed. Leviatã Publicações, 1994. 80 p.

DIAS, Rosa. *Lupicínio e a dor de cotovelo*. 1. ed. \_\_\_\_: Língua Geral, 2009. 108 p.

DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005. 688 p.

ECO, Umberto (Org.). *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007. 438 p.

EGYDIO, Francisco. *Jubileu de prata de Lupicínio Rodrigues: Francisco Egydio vive os sucessos de Lupicínio Rodrigues*. [Áudio]. Odeon, [196-]. 1 disco.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995. 150 p.

FRYDBERG, Mariana Bay. *Lupi, se acaso você Chegasse: um estudo antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. 2007. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2007.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 13. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005. 233 p.

GOMES, Marcelo Silva. As re-invenções e re-significações do samba no período que cerca a inauguração da Bossa Nova: 1952-1967. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM – Subárea Etnomusicologia, 2007, São Paulo, Anais.

GONZALES, Demosthenes. *Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1986. 93 p.

GOULAR, Mário. *Lupicínio Rodrigues: O poeta da dor-de-cotovelo, seus amores, o boêmio e sua obra genial*. 5. ed. Porto Alegre: Ed. Tchê!/RBS, 1984. 102 p. (Coleção Esses Gaúchos).

GUIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003. 458 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, \_\_\_\_.

JAMELÃO. *Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues*. [Áudio]. Continental, 1972. 1 disco.

JAMELÃO. *Recantando Mágoas: Lupi, a dor e eu*. [Áudio]. Continental, 1987. 1 disco.

LAHITE, Bernard. *Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard e Didier Martin. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2004. 344 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. 2. ed. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1984. 209 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001. 202 p.

MARQUES, Jorge. Canção interrompida: as compositoras brasileiras dos anos 30/40. *Genero*, Niterói, v. 3, n. 1, p. 41-47. 2002.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002. 119 p. (Coleção Clássicos Filosofia/Ciências Sociais).

MATOS, Maria Izilda S. De; FARIA, Fernando A. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1996. 184 p.

MATOS, Maria Izilda S. de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1997. 160 p.

MATOS, Maria Izilda S. Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do Samba-Canção. *Genero*, Niteroi, v. 2, n. 1, p. 73-86, 2001.

MATOS, Maria Izilda S. Por uma história das sensibilidades em foco – a masculinidade. *História: questões & debates*, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília e Linha Gráfica Editora, 1990. 533 p .

MELO, Cimara Valim de. A canção popular brasileira e o "Romance de 30". *Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura*, Porto Alegre, v. 03, n. 01, jan/jun 2007.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. 1995. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1995.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. O Samba Triste: a década de 40 e o surgimento do Samba-Canção. In: Simpósio Temático n. 5 – Guerra, Discursos e Linguagem de Mídia, comunicação, \_\_\_\_.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues (v. 1)*. 2002. 274 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2002.

OLIVEIRA, Márcia Ramos. De Francisco Alves a Roberto Jerferson: Nervos de aço, trajetória e narrativa da canção na construção de personagens e contextos. In: 3º ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, Santos, 2007, Anais.

OLIVEN, Rubem George. A Mulher faz e desfaz o homem. *Revista Ciência Hoje*, \_\_\_\_, v. 7, n. 37, nov. 1987.

RAMOS, Flávio; JANUÁRIO, Sérgio S. Reflexividade e constituição do mundo social: Giddens e Bourdieu. *Ciências Sociais Unisinoa*, São Leopoldo, v. 43, n. 003, p. 259-266. 2007

REGINA, Elis; RODRIGUES, Jair. *Dois na Bossa*: show gravado ao vivo no teatro paramout – São Paulo. [Áudio]. Companhia Brasileira de Discos, [19--]. 1 disco.

REIS, Mário; BARBOSA, Luiz. *Gosto que me enrosco* (Coleção Revivendo CD-036). [Áudio]. EMI, RCA e GEL, [1995]. 1 CD.

RIBEIRO, Pery; DUARTE, Ana. *Minhas duas estrelas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Globo, 2009. 359 p.

RODRIGUES, Lupicínio. *Coisas Minhas*: Lupicínio Rodrigues, 90 anos. [Áudio]. BMG Brasil e RCA, 2004. 2 CD's.

RODRIGUES, Lupicínio. *Dor de Cotovelo*. [Áudio]. Rasicler, 1973. 1 disco.

RODRIGUES, Lupicínio. *Eu e o meu coração* (Coleção Revivendo v. 1). [Áudio]. Revivendo, 1995. 1 CD.

RODRIGUES, Lupicínio. *Felicidade* (Coleção Revivendo v. 3). [Áudio]. Revivendo, 1995. 1 CD.

RODRIGUES, Lupicínio. *Foi Assim: O cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas*. Organizador Lupicínio Rodrigues Filho. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1995. 120 p.

RODRIGUES, Lupicínio. *Gravações originais: Lupicínio Rodrigues*. [Áudio]. Som, 1974. 1 disco.

RODRIGUES, Lupicínio. *Há um Deus* (Coleção Revivendo v. 4). [Áudio]. Revivendo, 1995. 1 CD.

RODRIGUES, Lupicínio. *Lupi: roteiro de um boêmio*. [Áudio]. Riocell, [19--]. 2 discos.

RODRIGUES, Lupicínio. *Lupicínio Rodrigues: Coleção História da Música Popular Brasileira* (Fascículo 10). [Áudio]. Abril Cultural, 1970. 1 disco.

RODRIGUES, Lupicínio. *Lupicínio Rodrigues: Enciclopédia musical brasileira*. [Áudio]. Warner Music Brasil, 2000. 1 CD.

RODRIGUES, Lupicínio. *Lupicínio Rodrigues: História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*. [Áudio]. Abril Cultural, 1982. 1 disco.

RODRIGUES, Lupicínio. *Minha História* (Coleção Revivendo v. 2). [Áudio]. Revivendo, 1995. 1 CD.

RODRIGUES, Lupicínio. *MPB compositores 23: Lupicínio Rodrigues*. [Áudio]. RGE Discos e Editora Globo, 1997. 1 CD.

RODRIGUES, Lupicínio. O Pasquim entrevista: a dor de cotovelo é um barato: depoiment. [23 de outubro, 1973]. Rio de Janeiro: Jornal O Pasquim. Entrevista concedida ao Pasquim.

RODRIGUES, Lupicínio. *Roteiro de um boêmio*. [Áudio]. Rio de Janeiro, 1952. 4 discos.

RODRIGUES, Rosana Ferrareto Lourenço Rodrigues; BOLLELA, Maria Flávia de Figueiredo Pereira. *A voz discursiva de Bob Dylan na cenografia de "Blowing the wind": uma caracterização*

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. 2. ed. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 2003. 296 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997. 368 p. Vol. 1: 1901-1957.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008. 504 p.

SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de ogum bexinguento*. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1998. 319 p.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1998. 414 p.

SILVA, Orlando. *Bis Cantores do radio: Orlando Silva*. [Áudio]. EMI e Copacabana, [20--]. 2 CD's.

SOARES, Elza. *Elza Soares: as polegadas da mulata*. [Áudio]. Odeon, [196-]. 1 disco 45.

SOARES, Elza. *Se acaso você chegasse*. [Áudio]. Odeon, [19--]. 1 disco.



TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 207 p.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia: Ed. Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. 2.ed. São Paulo. Ed. Universidade de São Paulo. 1996. 322p.

TEIXEIRA, Patrício; BARBOSA, Castro; REIS, Mário. *Quando o samba acabou* (Coleção Revivendo CD-025). [Áudio]. EMI, RCA e GEL, 1995. 1 CD.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Ed. Circulo do Livro, 1986. 244 p.

TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos Anéis: primeira parte: A sociedade do Anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Piseta. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994. 622 p.

TRUMBO, Dalton. *Johnny Got His Gun*. New York: Carol Publishing Book, 1994. 150p.

VAGALUME, (GUIMARÃES, Francisco). *Na Roda do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 1978. 242 p. (MPB reedições, v.2).

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007. 193 p.

VIOLA, Paulinho da. et al. *Homenagem à Lupicínio Rodrigues*. [Áudio]. Som Livre, 1978. 1 disco.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília; NOVAIS, Fernando (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998. p. 246-318.