

Lupicínio Rodrigues e a Colônia Africana de Porto Alegre – Maneiras de Cantar como Maneiras de Sentir¹

Rafael de Menezes Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: rafael.data.base@gmail.com

Resumo

O artigo tem como foco o compositor e cantor Lupicínio Rodrigues (Porto Alegre, 1914-1974), tendo dupla temática: a articulação, na canção, entre as maneiras de cantar (vocalidades), a melodia e a letra; e a teatralidade na construção do cantor como ator. Subsidiariamente, tematiza também a sequencialidade intercancional, característica importante do pensamento ameríndio tomada como modelo de compreensão da presente canção. O estudo das maneiras de cantar (e tocar) – temática que me ocupa desde o começo da carreira – alcançou excelentes resultados para a análise da canção na música popular já em minhas pesquisas sobre Adoniran Barbosa. O presente artigo evidencia que a voz de Lupicínio nas canções consideradas (*Vingança e Nunca*) é antes a do homem que a do macho, apontando para um horizonte de relações simétricas de gênero.

Palavras-chave: Antropologia da Canção. Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre. Maneiras de Cantar (vocalidades). Sequencialidade.

Abstract

*The present article focuses on the singer songwriter Lupicínio Rodrigues (Porto Alegre, 1914-1974), and has two main themes: the articulation in song between manners of singing (vocalities), melody and lyrics; and theatricality in the construction of the singer as an actor. Its secondary theme is inter-song sequenciality, an important feature of Amerindian thought taken as a model for understanding song in general. The study of manners of singing (and play) – theme that has had since the beginning a great importance in my writing – has achieved excellent results in the analysis of popular music song in my research about Adoniran Barbosa. This article shows that Rodrigues vocality in the analyzed songs (*Vingança e Nunca*) is rather that of man than that of macho, what points to symmetrical relations of gender.*

Keywords: Anthropology of Song. Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre. Manners of Singing (vocalities). Sequenciality.

I Introdução

GESSÉ (sic) – “Eu ouvi vocês perguntando pro Lupi, por que que ele, lá no Rio Grande do Sul, fazia samba. O samba é mais velho, o samba vem do choro. O Lupi ouvia o pai dele fazer choro. O choro veio do lundu, do maxixe. Não precisa vir ao Rio de Janeiro pra fazer samba. Os estilos saem diferentes. O estilo do samba do Rio Grande do Sul, o estilo aqui, o estilo do samba do Recife. Mas origens são sempre as mesmas. As origens são aquelas que vieram lá de trás, onde nota o coco, o maracatu – que outro estilo de samba – o xaxado. Isso tudo é samba. E isso, meu filho, está principalmente na cor, na raça. Você não precisa aprender. Isso nasce sozinho. O ruim é louro fazer isso. Este precisa vir aqui aprender, sentar no banco da escola. Mas quem já tem na cor não precisa vir aprender. Já nasce, tá no berço”. (De uma entrevista concedida por Rodrigues a O Pasquim em 1973 – conforme Rodrigues 1973).

Eu sou boêmio. O meu negócio é estar assim como estou agora com o violão do lado, dentro de um bar, com vocês, e tomando as minhas biritas e cantando. Não faço comércio. (Da mesma entrevista).

O “Gessé” da citação acima é Jessé Alcides Gonçalves (Porto Alegre, 1º/10/1908-9/01/1987), conhecido compositor, cantor e violonista, parceiro de Lupi em algumas canções famosas (entre outras, *Cadeira Vazia*, *Castigo*, *Maria Rosa*) e de outros compositores importantes, como Ataufo Alves². De sua fala, interessa-me agora reter a crítica ao “cariocentrismo” de um dos entrevistadores d’*O Pasquim*. Como abordei em vários textos – ver Menezes Bastos (2014a) – baseando-me em Sandroni (2001), o termo **samba**, antes de sua consagração durante o século XX como rótulo do gênero musical brasileiro emblemático, era usado em várias partes da América Latina (de Cuba ao Peru, Argentina e Uruguai) para apontar práticas afro-latino-americanas de música e dança. Ademais, se por um lado o samba – em sua história de rótulo

que veio posteriormente a cobrir o gênero musical no Brasil – pode ser tido originalmente como ao menos pan-latino-americano, é bom sempre acrescentar que sua referida consagração carioca no começo do século XX, de forma alguma apaga a sua distribuição pan-brasileira, desde os primórdios.

Começo o presente texto evocando o clássico de Moura (1995), *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. “Pequena África” é uma expressão cunhada por Heitor dos Prazeres (compositor e artista plástico, Rio de Janeiro, 1898 – idem 1966), para indicar a região do Rio de Janeiro compreendida pela zona portuária e os bairros da Cidade Nova, Gamboa e Saúde, entre outros. Tal região, situada na periferia da cidade, de 1850 até 1920 era habitada por numerosa população de afrodescendentes, entre eles muitos escravos alforriados, provenientes especialmente da Bahia. Foi ali que, segundo as narrativas canônicas, nasceu o samba carioca, o ano de 1917, tendo nessas narrativas importante papel demarcatório, como o de gravação do primeiro samba, *Pelo Telefone* (composição de Donga e Mauro de Almeida)³. Segundo as mesmas narrativas, a casa da cozinheira e mãe de santo Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (Santo Amaro da Purificação, 1854 – Rio de Janeiro, 1924) foi o lugar de nascimento do referido gênero musical. O estudo de Moura é aqui evocado devido a seu interesse para a reconstituição da gênese do samba carioca na casa da célebre matriarca, especialmente sendo paradigmáticos nesta exegese os seus aspectos musicais e arquitetônicos⁴.

Lupicínio Rodrigues nasceu em Porto Alegre, no bairro da Ilhota, em 1914, tendo ali vivido até 1935. Observe-se que Porto Alegre, em 1920, isto é, seis anos após 1914, viria a contar com uma população de cerca de 180 mil habitantes, 1914 tendo sido o ano em que a cidade passou por sua primeira reurbanização (Oliveira, 2013, p. 40). A Ilhota – situada na Cidade Baixa – com o “Areal da Baronesa” e os bairros incluídos na chamada Colônia Africana – a partir de 1959, sintomaticamente rebatizada de bairro Rio Branco – era uma região inundável de Porto Alegre, habitada por negros e mulatos descendentes de escravos, sendo um dos seus “lugares da exclusão” (Pesavento, 1999)⁵. A referida reurbanização, seguindo uma tendência brasileira,

teve como ideais o saneamento e a higienização, provocando mudanças importantes na cidade e nela tornando mais agudo o processo de marginalização das populações pobres e dos já existentes lugares da exclusão, multiplicando-os. A Cidade Baixa e a Ilhota eram muito ricas musicalmente no início do século XX, sendo conhecidas como *redutos de seresteiros*, e lugares clássicos de cultivo da música de carnaval da cidade. Essa música compreendia sambas e maxixes, executados por conjuntos que incluíam violões e cavaquinhos, tocados inclusive por membros da família Rodrigues, entre os quais o pai e alguns tios de Lupi (Faria, 2012; Bohrer, 2011; 2014). A evocação da Pequena África aqui é consistente *mutatis mutandis*, como espaço sociocultural que ela foi de gênese da musicalidade de relevantes partes das populações afro-brasileiras do Rio de Janeiro. Algo similar pode poder ser dito tendo como referência esse mesmo tipo de população em Porto Alegre. Infelizmente, não poderei agora me aprofundar no tema e abordar as ligações da música de Lupi com a questão étnico-racial que o incluía.

Desde 1913, quando a **Casa A Elétrica** e a **Casa Hartlieb** – agentes da Casa Edison no Rio Grande do Sul – começaram a gravar música na cidade, Porto Alegre pioneiramente no Brasil ingressou na era da fonografia, passando a fazer parte de uma rede que viria a se estender por todo o sul do país, Rio de Janeiro, São Paulo e países platinos (Santos, 2011). Foram produzidas por essas casas centenas de discos na época, entre 3.500 e 4.500, polcas, choros, valsas, fados, modinhas e sambas, entre outros gêneros musicais conforme registra Vedana (2006). O cenário musical de Porto Alegre no começo do século XX, como o das demais cidades importantes do país, fluía entre a tipicidade – dada especialmente pela sua conexão imediata com o mundo platino e a sua inclusão no sul do Brasil – e a globalidade de sua pertinência ao mundo brasileiro, com suas conexões internacionais em geral, além do mundo platino.

Os pais de Lupi tiveram 21 filhos, ele sendo o quarto. Seu pai era funcionário público, quando ele completou 15 anos o tendo alistado no Exército. Em 1933, o Exército o transferiu para Santa Maria, promovendo-o a cabo. Ali, conheceu uma mulher de nome Iná, de quem foi noivo por cinco anos. Em 1935, ele deu baixa do Exército e

retornou a Porto Alegre, seu pai tendo lhe obtido o emprego de bedel na Faculdade de Direito. Foi neste ano – com a idade, assim, de 21 anos – que Lupi ganhou o concurso nacional instituído pela Prefeitura da cidade para comemorar o centenário da Revolução Farroupilha. A canção com a qual ganhou, feita em parceria com Alcides Gonçalves – o Jessé da primeira epígrafe a este texto – então da Rádio Farroupilha, foi *Triste História*⁶. Ela, juntamente com *Pergunte aos meus tamancos*, outro samba da dupla, foi gravada por Gonçalves em 1936, lançando Lupi no mercado nacional de discos. Em 1938, o samba, *Se acaso você chegasse*, feito também de parceria com Gonçalves, foi gravado por Ciro Monteiro, sendo o primeiro grande sucesso nacional do compositor.

Em 1939, Lupi morou no Rio de Janeiro durante seis meses, tendo convivido com o ambiente boêmio da cidade, inclusive com alguns músicos que vieram a ter importância em sua carreira. Entre estes, Francisco Alves, que se tornou um dos seus principais intérpretes, dele gravando com sucesso *Nervos de aço* (1947), *Esses moços*, *Quem há de dizer* (1948) e *Cadeira vazia* (1950)⁷. Em 1947, Orlando Silva gravava *Brasa e Zé Ponte*. Em 1949, Lupi casou-se com Cerenita Quevedo Azevedo, sendo que no fim dos anos 1940 havia inaugurado uma churrascaria, primeiro estabelecimento seu entre bares e restaurantes com música ao vivo. Em 1951, Linda Batista gravou *Vingança* com grande sucesso, sendo que em 1952 Lupi lançou seu primeiro disco como cantor, *Roteiro de um boêmio*. Data de 1959 o hino que compôs para o Grêmio, o time gaúcho de futebol⁸. Nesse mesmo ano, Jamelão – que Lupi considerava seu melhor intérprete – lançou com êxito a canção *Ela disse-me assim*, inaugurando assim suas gravações sempre bem sucedidas de canções de Rodrigues. Em 1960, Elza Soares regravou com sucesso *Se Acaso Você Chegasse*, aqui, ao que parece, se fechando um ciclo da sua vida profissional⁹.

O presente texto é o terceiro de uma série que venho escrevendo sobre compositores brasileiros da música popular e questões teórico-metodológicas e analíticas conexas. O primeiro deles, sobre Noel Rosa, tematizou as relações da letra com a música. E – embora brevemente – das duas com a voz, essa descoberta seminal de Simon Frith (veja meu texto de 1996). O segundo, sobre Adoniran Barbosa, teve como

objeto o arranjo, “roupa” quase inevitável da canção popular¹⁰. O que agora estou a escrever, tendo como foco Lupicínio Rodrigues (Porto Alegre, 1914-1974), tem uma dupla temática: primeira, a articulação, na canção, entre as maneiras de cantar – aqui também chamadas de vocalidades, isto é, as qualidades de voz – a melodia e a letra; e, segunda, a teatralidade na construção do cantor como ator. Subsidiariamente, tematizarei também a sequencialidade intercancional, característica importante do pensamento ameríndio – sempre aberto para o mundo – sobre a qual logo dissertarei. Note-se que o estudo das maneiras de cantar (e tocar) – temática que me ocupa desde *A Musicológica* – ou, como disse, da voz com suas vocalidades, alcançou excelentes resultados para a análise da canção já em meu texto sobre Adoniran Barbosa (2014b).

Neste, conclui que o canto de Barbosa é enxuto e sofisticado expressivamente, em consequência do controle por ele de um universo de inflexões na voz feitas por meio de distinções prosódicas e outras, resultantes, entre outros fatores, de acentuações fortes, vibratos e glissandos. Disse, então:

[...] em alguns pontos, surpreende (no canto de Barbosa) a ausência de inflexão, especialmente onde a letra alcança picos dramáticos. Esta limpeza interpretativa é, paradoxalmente, percebida pelo ouvinte como inflexão. (Adoniram Barbosa, 2014b, p. 35)

Escrever este artigo não me tem sido fácil – infelizmente, tenho pouca familiaridade com Porto Alegre. Sempre me foram muito familiares, por exemplo, lugares como Copacabana, Beco das Garrafas, Bexiga, Ipanema, Lira Paulistana, Anhangabaú, etc., mas pouquíssimo tinha ouvido falar, por exemplo, em Ilhota, Cidade Baixa – esta, senão na Bahia, onde nasci e vivi, e Lisboa, onde morei. Em um país “cariocêntrico” – com o mundo paulista sempre lhe perseguindo a primazia –, ou de historiografia “riocêntrica” como aponta Evaldo Cabral de Mello, não é nada surpreendente essa sensação de ausência de familiaridade com o mundo gaúcho, o que, do meu ponto de escuta, não é nada solitária a esse respeito – Ver-o-Peso, Feira do Passarinho, Boa Viagem?¹¹

A literatura de variados gêneros – e também a música idem – produzida por autores gaúchos e outros sobre o tema é imensa. Ressalto,

a esse respeito, as obras de Oliven (2006) e Ramil (2004), a primeira, antropológica, centrada na questão da identidade – tipicamente a gaúcha *vis-à-vis* a brasileira – a segunda, do músico e escritor Vítor Ramil, tendo como âncora o que chamou de “estética do frio”. As ideias da não pertinência do Rio Grande do Sul aos trópicos e de sua conexão forte com o sul do Brasil e os países platinos são importantes marcas em ambas as obras.

O estudo de Lupicínio Rodrigues tem sido feito de maneiras muito diversificadas, na grande maioria das vezes buscando salientar as conexões entre as faces tidas como mais notáveis da sua vida com aquelas da sua obra. Suas relações com as mulheres e como elas pretensamente se manifestaram em suas canções têm constituído pontos fortes nesses estudos, tipicamente relevando aventuras e desventuras amorosas¹². Sabe-se como essa é uma questão perene, a das relações da vida com a obra no mundo da arte, tomado como dotado de autonomia conforme o cânone Ocidental individualista moderno. Não voltarei aqui a essa problemática, que tenho trabalhado há tempo (desde pelo menos 1995)¹³. Seguirei outra via de investigação, entendendo que a divisão entre as citadas esferas simplesmente retira a obra da vida e vice versa, o que é um absurdo caso se compreenda – como sempre tenho procurado fazer – a vida como um contínuo discursivo dominado pela responsividade dos enunciados, incluindo as canções – dizeres-fazeres de um tipo peculiar, isto é, cantares. Observe-se que os enunciados em comentário não necessariamente são de um mesmo canal, pois a canção pode dialogar com o ensaio – como é o caso aqui.

A versão original de *Vingança* é de 1951, feita pelo Trio de Ouro. No mesmo ano, apenas dois meses depois, ela foi regravada por Linda Batista, estabelecendo-se como o maior sucesso das carreiras tanto de Lupi quanto de Batista (Oliveira, 2002, p. 67). No ano seguinte, *Nunca* foi lançado por Dircinha Batista. Estas serão as canções que centralmente me ocuparão aqui, não em suas versões originais, conforme citadas, mas nas versões do próprio Lupi, de acordo com o já referido programa que apresentou na TV Cultura, em 1973¹⁴. A escolha dessas versões, do próprio Lupi, tem como intenção manter minha análise o mais próxima possível da sua fonte, ou seja, das canções originais conforme

seu autor. Segundo as narrativas disponíveis, o que liga as duas canções em sequência são as relações amorosas envolvendo Lupi e uma mulher de apelido Carioca e nome Mercedes. Ressalto que há muito pouca informação na literatura sobre as mulheres com as quais Lupi se relacionou. Conforme seu epíteto, Mercedes era oriunda do Rio de Janeiro e trabalhadora da noite, o casal tendo vivido maritalmente por cerca de cinco anos, após os quais ocorreu a separação, pois ela o teria traído. Dizem as narrativas – por exemplo Oliveira (2002, p. 68, 129, 187), inclusive a própria letra da primeira canção – cantada em dó maior – que a canção reportaria o encontro dessa mulher em um bar por um grupo de amigos de Lupi (conforme a letra, seus “amigos do peito”). Observe-se que aqui não tomo um partido realista, mas dramático-poético, em relação às narrativas. Transcrevo abaixo a letra da canção, de forma tão somente ortográfica, sem maiores disciplinas linguísticas ou musicológicas:

I

Eu gostei tanto
Tanto quando me contaram
Que ¹⁵encontraram
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
Mas eu gostei tanto
Tanto, quando me contaram
Que tive mesmo de fazer esforço
Para ninguém notar

II

O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Ela deve estar bem consciente
Do que praticou

Me fazer passar esta vergonha
Com um companheiro
Que a vergonha
É a herança maior que meu pai me deixou
Mas, enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
E prá todos os santos
Vingança, vingança
Clamar
Ela há de rolar qual as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu¹⁶
Para poder descansar.

A seguir, faço o mesmo com Nunca. Quanto a essa canção, cantada em Sib maior, as narrativas apontam que sua letra é uma resposta de Lupi à pretensa proposta, de Carioca, de reconciliação amorosa. A letra da canção:

I

Nunca

Nem que o mundo caia sobre mim,
Nem se Deus mandar,
Nem mesmo assim,
As pazes contigo eu farei.
Mas nunca
Quando a gente perde a ilusão
Deve sepultar o coração
Como eu sepultei.

II

Saudade¹⁷, -----Bis
Diga a esta 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
Prá que eu viva em paz

A sequência que agora estudarei, pois, formada por duas canções, tem sua constituição dada pelas relações amorosas de Lupi com Carioca, de acordo com as narrativas disponíveis. Antes de ir adiante para a análise das canções, vale mesmo que brevemente considerar um pouco mais primeiro como compreendo o papel das narrativas orais – letras inclusive, evidentemente que levando em conta os impactos nelas das respectivas músicas e vozes (veja meu texto de 1996) – que procuram explicar os feitos respectivos, no caso tipicamente canções. Em seguida, elaborarei um pouco sobre a velha questão da transcrição, no caso de canções. Sobre o primeiro assunto, tão complexo, inspiro-me em Austin (1990 [1962]), tomando dele a ideia dessas narrativas como enunciados performativos, isto é, que se constituem como ações, no caso que buscam construir Lupi como uma personagem, desempenhada por um ator-cantor. Essa aproximação da canção e das respectivas narrativas tendo como fulcro de investigação a representação teatral é crucial para a compreensão do cantar como ato dramático no qual o cantor estabelece-se como ator. A personagem de Lupi como boêmio tem extrema importância na constituição de sua *persona* geral – muitas vezes suplantando mesmo a de músico (compositor) – conforme especialmente suas entrevistas tornam claro¹⁸. Por fim, a posição geral que aqui assumo quanto ao mundo da canção, nele incluído música, letra, voz e tudo o mais, de forma alguma é *ipsis litteris*, naturalista ou realista dir-se-ia – “[...] o poeta é um fingidor/finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/a dor que deveras sente [...]”. Essa posição busca resgatar a dramaticidade da expressão do cantar ao menos nesses três planos, música, letra e voz¹⁹.

Sobre a problemática da transcrição da canção, de começo recorro o clássico de Seeger (1958), tantas vezes visitado, para expressar que a transcrição musical – eu diria, qualquer transcrição, i.e., linguística, mapas cartográficos, celestes, eletrocardiogramas, e tudo o mais desse

reino – é por excelência prescritiva, por mais detalhada que se apresente. Quanto ao superdimensionamento da transcrição, vale lembrar o brevíssimo conto “de” Borges, *El Rigor de la Ciencia*, que ele ao que parece ficcionalmente – daí as aspas no “de” – atribui a Suarez Miranda, datando-o de 1658 – ver Borges (1960).

Nesse conto, os mapas eram tão detalhados que tinham o tamanho do território do reino onde os geógrafos os desenhavam, isso resultando em seu abandono em ruínas nos desertos. Como se viu antes, procurei neste texto reduzir as transcrições das canções que estudo ao mínimo possível, especialmente dedicando-me às letras e a algumas inflexões da voz, deixando as músicas entregues às suas transcrições de primeira ordem, a saber para as gravações constantes no programa de televisão que estão na base deste trabalho. Não serão transcrições as gravações?

Pergunto-me se em todos esses anos tenho estudado os não índios – no caso, especialmente os brasileiros – a partir de ideias Kamayurá? Tendo a responder que sim, as ideias Kamayurá que tenho usado nas minhas pesquisas podendo operar também para muito além do seu contexto etnográfico específico, como construções de natureza teórico-metodológica, modelos de construção e compreensão do mundo. Importante dizer que **não** tenho feito dessa maneira porque veja qualquer semelhança entre os Kamayurá e os brasileiros, quanto a canções e a tudo o mais. Sempre fui, aliás, avesso ao culturalismo e à sua maneira redutiva de pensar a cultura a partir de gradientes de semelhanças e diferenças. De maneira radical, a propósito, sempre fui, irreverentemente até, contrário a ver a antropologia como a disciplina que estuda a diversidade e a semelhança culturais. Em breve texto de 2006, retomei uma crítica que tenho dirigido aos modelos de compreensão do mundo xinguano a partir das chamadas compressão e uniformização culturais. Em meu livro de 2013b, eu afirmei, aliás, que os xinguanos não são nem iguais nem simplesmente diferentes, sendo, isto sim, diferencialmente diferentes²⁰.

Em vários textos – ver os de 2007, 2013b, 2017 – trabalho a *sequencialidade*, identificando-a como uma marca forte da música nas terras baixas da América do Sul. Ela distingue a organização musical dos rituais da região no plano intercancional, definido pela articulação entre as canções (ou peças instrumentais ou vocoinstrumentais)

componentes, e – intersequencial – entre as próprias sequências, formando sequências de sequências. Nesse cenário, peças musicais solitárias não parecem fazer sentido.

A sequência, conforme ora elaborada, trata-se de um fato empírico e ao mesmo tempo teórico. Ela não é simplesmente uma sucessão de constituintes orientada para o futuro – *tempus fugit*, diria o latinista. A seta do tempo nela não está condenada a ir para a frente (progressão), podendo ir também para trás (regressão) ou ser tão somente cancelada (estagnação). Conforme acima, ela atua nos planos intercancional e intersequencial. No mundo ocidental, a sequencialidade está presente particularmente na *suíte* e, dependendo do período e região da Europa, na *partita*, *sonata da camera* ou *ordre*, temáticas que não abordarei aqui (veja Gustafson 2011). Seeger (2013) toma as minhas formulações sobre a sequencialidade como *insight* para estudar quatro casos bem diferentes, no mundo ocidental. Também ele parte do princípio de que peças isoladas de música não parecem fazer muito sentido, sendo uma de suas conclusões a de que o “sequenciamento” – com o respectivo “fazer parte” das peças de música – é muito comum pelo mundo afora, contribuindo para a eficácia da performance musical, aumentando por exemplo a emoção da audiência e estimulando nela o grau de participação, especialmente em shows.

As versões das canções que me ocuparão neste texto – cantadas, como disse, pelo próprio Lupi – integram um programa de televisão de 1973 (ver nota 13), dirigido por Fernando Faro, recentemente falecido²¹. O programa inclui, além das canções – em arranjos executados por pequena orquestra (violão, flauta transversal, bandolim, percussão) – um diálogo entre Lupi e o diretor do programa. Tratarei muito pouco desse diálogo, sendo também que minhas considerações sobre os arranjos serão muito breves. Recordo que *Vingança* teve lançamento nacional em 1951, *Nunca*, em 1952. Ambas as canções tiveram outras versões, anteriores e posteriores, além daquelas dos lançamentos e daquelas que estudarei. No programa, *Vingança* é a peça de abertura – segundo o que diz o entrevistado no programa, tomada como exemplar quanto ao sentimento da tristeza que acompanha a desilusão amorosa – *Nunca* ocupando a 11^a posição.

Nas duas canções, a voz de Lupi – sua maneira de cantar – é suave, leve, cantando na primeira canção a vingança – expressa pelo remorso de Mercedes – e a demolidora praga que o traído lança sobre a traidora, resposta sua face à traição amorosa que sofreu; e, na segunda, canta sua negativa à proposta de reconciliação que lhe fez a antiga companheira – quer as duas tenham existido ou não – sem aquele tom tonitruante do **macho** que sempre ouço apontar para a dominação masculina nas relações de gênero. Trata-se aqui do chamado “dó de peito”, herdado do “bel canto” (Menezes Bastos, 1999, p. 28). Muito pelo contrário, a voz de Lupi na primeira canção aponta antes para a tristeza e a mágoa – é o que escuto – sinalizando relações simétricas de gênero (que certamente não apagam a tristeza e a mágoa). Note-se que tanto Lupi como Mercedes aqui são vistas como personagens. Interessante observar como essa tristeza da voz de Lupi, muitas vezes, nesta primeira canção parece-me uma encarnação por ele da sensibilidade da própria Mercedes. Note-se que a voz de Lupi em geral filia-se a uma linhagem dentro da música popular brasileira marcada por essa suavidade, tendo relações profundas com as de Noel Rosa, Mário Reis e João Gilberto (Campos, 1974, p. 213), ilustre lista esta à qual eu acrescento Adoniran Barbosa – conforme estudei em 2014b. Mantida essa mesma marca geral na interpretação da segunda canção da sequência (*Nunca*), escuto que ela em particular evidencia também a tristeza, somada, porém, à resignação ou renúncia, e à melancolia ou “saudade”, peça da letra da canção, aliás, tão repetidamente enfatizada no canto, muitas vezes (especialmente na sua primeira ocorrência) com a voz embargada. Entendo que essa vocalidade reforça o que antes observei – que em geral a reação da personagem de Lupi face aos eventos que a envolvem com a de Mercedes é a de **homem**, não de **macho**, a simetria nas relações de gênero demarcando a diferença entre esses papéis. As duas canções têm duas partes cada (representadas por I e II nas transcrições das letras). Em *Vingança*, a primeira parte vai até “Para ninguém notar”. Na segunda canção, ela vai até “Como eu sepultei”.

A letra de *Vingança* começa com a declaração de prazer (“gostei”) de Lupi face ao pranto de Carioca, conforme lhe testemunharam os “amigos do peito”, que a encontraram em um bar, “bebendo e chorando”,

índices de seu sofrimento, especialmente marcado na palavra “solução”, pronunciada depressivamente pelo cantor. O gosto do traído em relação ao sofrimento de Mercedes – seu remorso, cantado no registro agudo - é o pano de fundo de sua vingança. Isto vai culminar na praga que ele lança sobre ela ao final da canção – “Ela há de rolar [...]”. Note-se que Lupi procura dissimular seu gosto pelo sofrimento alheio (“[...] para ninguém notar”). Na versão da canção em estudo a questão pronominal é problemática, a letra sendo dominada por uma genérica terceira pessoa, a não pessoa conforme Benveniste (1976). Assim, na primeira parte da canção a suposição de que Lupi está dirigindo-se a Mercedes parece ser dúvida, embora tomada como certa – e por mim mesmo aqui adotada – por comentaristas consagrados – conforme particularmente Oliveira (2002), devido a razões não esclarecidas. A temática do linguajar gaúcho tem ocupado muitos especialistas, a questão pronominal aí parecendo ter grande interesse, incluindo o uso diferencial do “tu” – e, não do “você”, deste eventualmente sinalizando mudança disruptiva – e, no caso particularmente de Lupi do “eu” insistente em suas letras (Fridberg, 2007, p. 118)²². A primeira parte de *Vingança* tem duas subpartes, musicalmente similares, a primeira indo até “falar”, a segunda de “Ah” até “notar”.

A segunda parte da canção também é subdividida em duas subpartes, a primeira, de “O remorso” até “deixou”; a segunda, de “Mas” até o fim da canção. Ela começa em registro mais agudo que a primeira, com uma excursão à tonalidade relativa da tônica (tônica, dó maior; relativa, lá menor). Canta-se aqui o remorso e o desespero da traidora *vis-à-vis* a vergonha do traído – cuja origem ele remete ao pai (“[...] que o meu pai me deixou [...]”) – vergonha que se concentra na personagem do jardineiro, seu traidor, tratado curiosamente como “companheiro”²³. Note-se que a palavra “vergonha”, nas duas vezes de sua ocorrência, sofre inflexões especialmente carregadas, colocadas na garganta. Creio estar aqui diante de um dos enigmas dessa canção – o emparelhamento, através da vergonha (opróbrio), carregada na garganta, do jardineiro (seu traidor, ao que tudo indica apagado enquanto traidor) com o seu próprio pai. Então, a canção obstina-se em rogar sua praga demolidora sobre a traidora – “Ela há de rolar qual

as pedras [...]”. Aqui, o ralentando e a pronúnciação “ritmada” – isto é, enfática – dos versos finais sintomatizam o peso da praga e, então, da vingança ela mesma.

Nunca também tem suas duas partes subdivididas em duas subpartes cada, relacionadas – como na primeira canção – por grande similaridade musical. A primeira subparte da primeira parte vai até “farei”, a segunda indo de “nunca” até “sepultei”. A primeira subparte da segunda parte tem início com “saudade” indo até “atrás”. A segunda começa com “saudade” indo até o final da canção. A primeira subparte da primeira parte responde de maneira enfática – graças às repetições com diferenciações em cascata descendente (“nem que o mundo caia”; “nem se Deus mandar [...]”) – à proposta de Mercedes, de reconciliação, a segunda subparte parecendo uma consideração do traído de que ele não deveria ter simplesmente “sepultado o coração” face aos acontecimentos. Aqui talvez esteja outra parte enigmática da canção. Note-se que, na ocorrência, o traído abandonou a traidora, sua relação então na direção do jardineiro tendo sido, não, de vingança, mas de vergonha, relação esta, conforme dito, emparelhada com aquela mantida com o próprio pai. Tudo teria se passado como se o jardineiro não fosse propriamente um traidor. O que, enfim, do coração – do sentimento – do traído foi sepultado ali? Que ilusão terá sido então perdida? Quem sabe no futuro poderei retornar a esses dois enigmas. A primeira subparte da segunda parte de *Nunca* é uma interlocução do traído com a “saudade”, para quem ele revela o seu amor sincero pela traidora (“como foi sincero o meu amor”). A segunda subparte é uma reiteração da primeira, constituindo-se como uma longa interlocução com a saudade.

No presente texto, as relações entre os planos da letra, da música e da voz evocam o que tenho estudado no mundo das terras baixas da América do Sul sob a rubrica de cadeia intersemiótica, no caso do ritual, sendo que o plano da música ali é elaborado como inclusivo daqueles da letra e da voz (Menezes Bastos, 2017). Com base nos estudos sobre o assunto – que, no meu caso, desembocam no texto referido, de 2017 – sugiro que as relações entre os vários planos da cadeia – no caso ameríndio sendo música, dança, grafismo e outros

mundos artísticos – poderiam ser compreendidas através do sentido de *tradução*, salientada aqui a relação semântica interdependente entre os subsistemas presentes na cadeia,

[...] de forma, entretanto, não alegórica. Isto é, ela não deveria ser pensada em termos da reprodução – por assim dizer “sinonímica” – dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes. Tal sentido de tradução que sugeri aproxima-se daquele de *evocação*, preconizado por Benjamin (1968) (Menezes Bastos, 2017, p. 344)

Note-se que aqui limitei minhas considerações a esses três planos, deixando de fora os planos da visão, igualmente importantes.

Notas

- ¹ Agradeço, sem por nada responsabilizá-los, aos seguintes colegas e amigos e amigas pelas dicas na escrita deste texto: Ruben Oliven, Márcia Ramos de Oliveira, Denise Fagundes Jardim, Marina Bay, Luciana Prass, Miriam Hartung, Gaspar Leal Paz, Paulo Pinheiro Machado, Arthur de Faria, Tatyana de Alencar Jacques, Allan de Paula Oliveira e Hermenegildo José de Menezes Bastos. Apresentei uma versão anterior dele como conferência de encerramento ao Colóquio Sons e Etnografias, realizado no Departamento de Antropologia da UFSC, na Ilha do Desterro, em 1-2/12/2016. Obrigado às organizadoras do evento, María Eugenia Domínguez, Matthias Lewy e Viviane Vedana, pelo convite, e aos presentes pelos comentários.
- ² Conforme o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/alcides-goncalves/obra>>, acesso em 9 de maio de 2016. A grafia do apelido de Rodrigues varia entre Lupe e Lupi. Usei a segunda neste texto, por ela ser eventualmente mais consagrada.
- ³ Donga era o apelido do compositor e instrumentista Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Rio de Janeiro, 1890 – idem, 1974). Mauro de Almeida, teatrólogo, jornalista e compositor (Rio de Janeiro, 1882 – idem, 1956).
- ⁴ Para um estudo sobre o papel marcante da mulher na gênese do referido gênero, ver Gomes (2011).
- ⁵ Ver Kersting (1998), sobre a Colônia Africana.
- ⁶ Para a biografia de Rodrigues, conforme outros, os textos presentes em Caldeira Neto e outros (1976), a entrevista que ele concedeu à TV Cultura (Faro, diretor, 1973), Rodrigues (1995), Goulart (1984), Oliveira (2013).
- ⁷ Veja o *Dicionário Cravo Albin* e Oliveira (2002, v. 2, Anexo 2) para dados sobre a discografia de Lupi.
- ⁸ Em 1963 (veja Rodrigues 1995, p. 47-49), Lupi publicou uma crônica no jornal Última Hora sobre os porquês de ele ser torcedor ardoroso deste time, para o qual fizera o próprio hino, tendo o Grêmio uma tradição racista, somente rompida em 1952, quando a norma que proibia a participação de negros em seu plantel foi cancelada. Na crônica, ele vai brevemente historiar o tema do racismo no futebol

- gaúcho, registrando inclusive como seu pai fora um dos dirigentes do Rio-Grandense, clube que se definia como mulato. Aqui pode estar um filão interessante na direção do abordar as ligações de Lupi com a questão étnico-racial que o incluía.
- 9 Conforme Oliveira (2002, p. 61-92) para a caracterização das fases da vida profissional do compositor.
- 10 Conforme Menezes Bastos (1996; 2000) – para sua versão em inglês – para o primeiro texto. Para o segundo, ver Menezes Bastos (2014b; 2013a) (versão em francês).
- 11 Veja Mello (2014), para uma visão de como o processo de independência se dá em Pernambuco, muito mais federalista – e, pois, não, unicista – e focado na província.
- 12 Entre as muitas maneiras de estudar Lupi, conforme aquelas de Fridberg (2007) e Campos (1974), duas que sempre considere importantes e que têm forte interesse para este texto, a primeira centrada na ideia de Lupi como personagem, a segunda enfatizando que a sua obra tematizaria o banal sem banalidade.
- 13 Para um texto clássico sobre as ligações entre as duas esferas, conforme o ensaio clássico de Walter Benjamin sobre Goethe – ver Bornebusch e outros (2009).
- 14 Veja TV Cultura (Faro, diretor, 1973). No programa, *Vingança* tem início a 1': 49'' e *Nunca*, 29': 08''.
- 15 Lupi não pronuncia o pronome (“lhe”, “te”?) neste ponto da execução da canção.
- 16 Final feito em ralentando, com a dicção bem pronunciada (“ritmada”).
- 17 Ouça-se especialmente na primeira vez de sua emissão como a palavra “saudade” é dita com a voz especialmente embargada, na garganta. Esta maneira de cantar vai até o final da canção, particularmente intensificando-se no termo “paz”, última palavra da canção.
- 18 Veja Rodrigues (1973) e TV Cultura (Faro, diretor, 1973).
- 19 Não sigo aqui o modelo analítico da canção de Luiz Tatit (1996; 1999), centrado na abordagem da letra e tomando a música (tipicamente a “melodia”) como camada de significação responsável pela ênfase, sem levar em conta as maneiras de tocar e cantar, em outras palavras, a voz no sentido de Frith.
- 20 Conforme meu texto de 2016 para um estudo mais aprofundado sobre o tema.
- 21 Muito obrigado ao colega Sérgio de Freitas por gentilmente enviar-me a cópia com o áudio do programa, por duas vezes.
- 22 Obrigado a Viviane Vedana – a quem não responsabilizo por nenhuma de minhas elaborações neste texto - pelas indicações bibliográficas sobre a citada temática. Note-se como a questão do uso do “tu” como marca forte desse linguajar, sua perda sendo vista como sinal de mudança chega até aos jornais diários e às chamadas redes sociais – ver Minozzo (2015).
- 23 Recordo que o sentido de “companheiro” parece apontar para a mutualidade – tipicamente ligada à comensalidade – existente entre outros. Esta eventualmente poderia constituir uma senda para uma reflexão sobre a cornitude em Lupi, conforme abordada originalmente a partir de Campos (1974, p. 225).

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990 (1975).

BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Beaudelaire's *Tableaux Parisiens*. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. Nova York, Schocken Books, 1968. p. 69-82.

- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch e outros. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução brasileira. São Paulo: Editora Nacional/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- BOHRER, Felipe Rodrigues. Breves Considerações sobre os Territórios Negros Urbanos de Porto Alegre no pós-Abolição. **Iluminuras**, [S.l.], v. 12, n. 29, p. 121-152, 2011.
- _____. **A Música na Cadência da História**: raça, classe e cultura em Porto Alegre no pós-Abolição. 2014. p. 234. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- BORGES, Jorge Luís. Del Rigor em la Ciencia. *In*: BORGES, Jorge Luís. **El Hacedor**. Buenos Aires: Alianza Editorial: 847. (original de 1960).
- CALDEIRA NETO, Jorge dos Santos e outros. **Lupicínio Rodrigues, Nova História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (contém um LP estéreo de 10'')
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FARIA, Arthur de. **A Fenomenologia da Cornitude**: Lupicínio Rodrigues, 2012. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/colunas/2012/04/a-fenomenologia-da-cornitude-lupicinio-rodrigues-e-nao-me-esquece-do-alcides-goncalves/>>. Acesso em: 1º JUN. 2018.
- FARO, Fernando. (diretor). (publicada em 29/11/2013). **Lupicínio Rodrigues**: Programa MPB Especial (1973), 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3sD8zrKnxrs>>. Acesso em: 25 nov. 2016.
- FRIDBERG, Maria Bay. **Lupi, se Acaso você Chegasse**: um estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues. 2007. p. 175. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2007.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no Feminino**: Transformações do Samba Carioca nas Três Primeiras Décadas do Século XX. 2011. p. 157. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**. 4. ed. Porto Alegre: Tchê! Comunicações Ltda., 1984.

GUSTAFSON, Bruce. **Suite, Oxford Bibliographies**: Music, 2011. Disponível em: <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0072.xml?sessionid=A7CC1D0BFB1A038B7692E123BC39E507>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. **Negros e a Modernidade Urbana em Porto Alegre**: Colônia Africana (1890-1920). Porto Alegre: PUCRS, 1998.

MELLO, Evaldo Cabral. **A Outra Independência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico 1993**, [S.l.], p. 9-73. 1995.

_____. Músicas Latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In: TORRES Rodrigo. (Ed.). **Música Popular en América Latina**. Santiago de Chile: Ministério de Educación de Chile (FONDARTE), 1999. p. 17-39.

_____. The Origin of Samba as the Invention of Brazil (Why do Songs Have Music?). **British Journal of Ethnomusicology**, [S.l.], v. 8, p. 67-96, 2000..

_____. Prefácio. In: SERRA, Ordep. **Um Tumulto de Asas**: Apocalipse no Xingu – breve estudo de Mitologia Kamayurá. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 7-14.

_____. Músicas nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

_____. Conflit, lamentation et dérision dans la musique populaire brésilienne: Une étude anthropologique sur la Saudosa Maloca de Barbosa. In: CHUEKE, Zélia. (Org.). **Rythmes Brésiliens**: Musique, Philosophie, Histoire, Sociéte. Paris: L'Harmattan, 2013a. p. 55-78.

_____. **A Festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013b.

_____. Para uma antropologia histórica da música popular brasileira. **Antropologia em Primeira Mão**, [S.l.], v. 142, p. 5-61, 2014a.

_____. Ensaio sobre Adoniran: um Estudo Antropológico sobre a Saudosa Maloca. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S.l.], v. 29, n. 84, p. 25-41, 2014b.

_____. Música Indígena e Música de não-Índios: Fronteiras? *In*: CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO APRESENTADA NO COLÓQUIO INTERNACIONAL SONS E ETNOGRAFIAS. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 3 de dezembro de 2016. **Anais...** Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 3 de dezembro de 2016.

_____. Tradução Intersemiótica, Sequencialidade e Variação nos Rituais Musicais das Terras Baixas da América do Sul. **Revista de Antropologia**, São Paulo, (USP), 2017.

MINOZZO, Paula. O tu está saindo do vocabulário dos gaúchos? **Zero Hora**, 30 de outubro de, 2015.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma Leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues**. 2002. p. 274. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

_____. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. Florianópolis: UDESC, 2013.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2006

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Lugares Malditos. **Revista Brasileira de História**, [S.l.], v. 19, n. 37, p. 195-216, 1999.

RAMIL, Vitor. **A Estética do Frio**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RODRIGUES, Lupicínio. Lupicínio Rodrigues: 40 Anos de Saudade (entrevista concedida a *O Pasquim*). 1973. **O Som do Pasquim: Grandes entrevistas com os Astros da Música popular Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: CODECRI, 1976. p. 65-76. Disponível em: <<http://musicariabrasil.blogspot.com.br/2014/08/lupicinio-rodrigues-40-anos-de-saudades.html>>. Acesso em: 8 maio 2016.

_____. **Foi Assim: o cronista Lupicínio Rodrigues conta as Histórias de suas Músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Luana Zambiazzi. **A Casa A Elétrica e as Primeiras Gravações Fonográficas no Sul do Brasil: um Estudo Etnomusicológico sobre a Escuta e o Fazer Musical na Modernidade**. 2011. p. 165. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SEEGER, Anthony. Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos. **Revista Antropológicas**, [S.l.], v. 17/24, n. 2, p. 7-42, 2013.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music Writing. **The Musical Quartely**, [S.l.], v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. São Paulo: Editora da USP, 1996.

_____. **Semiótica da Canção**. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta (Plethos), 1999.

VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: Petrobras, 2006.

Recebido em 15/01/2018

Aceito em 30/04/2018