



## AS CONFLUÊNCIAS DE LUPICÍNIO RODRIGUES:

### Um estudo etnomusicológico preliminar

Paulo F. Parada  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[paulinhoparada@hotmail.com](mailto:paulinhoparada@hotmail.com)  
GT 12 – Etnomusicologia Negra

#### Resumo:

A presente comunicação etnomusicológica estuda as confluências (Santos, 2015) entre a obra de Lupicínio Rodrigues e a canção latino-americana, destacando aproximações entre samba-canção, bolero, tango e outras expressões musicais do continente. Busca-se compreender como as composições de Lupicínio dialogam com diferentes tradições musicais e culturais latino-americanas, a partir de vivências, depoimentos de intérpretes e análises de trânsitos musicais que transformaram suas canções em outros gêneros (Silva, 2022; Araújo, 1999). A pesquisa também reflete sobre a preservação do patrimônio imaterial, relacionando a trajetória do compositor com debates atuais sobre políticas culturais e salvaguarda da memória boêmia (Granados García; Ashley, 2023). A metodologia adota uma abordagem etnomusicológica com fundamentação fenomenológica (Mukuna, 2024) e utiliza a autoetnografia como ferramenta criativa (Gama, 2023) para construir a narrativa e ampliar a compreensão das experiências de campo. O estudo combina observação-participante em contextos musicais, registros de vivências pessoais, análise documental e entrevistas com músicos e cantores de diferentes países latino-americanos, além da análise de fonogramas e versões estrangeiras das composições de Lupicínio. As análises apontam que, ao serem reinterpretadas como bolero, tango ou guarânia, as canções de Lupicínio se inserem em uma rede de hibridismos musicais que transcende fronteiras nacionais, evidenciando pontes estéticas e emocionais comuns na música popular latino-americana. Os trânsitos sonoros e poéticos indicam que sua obra, mesmo sem reconhecimento formal como patrimônio, configura-se como bem imaterial de relevância continental. Em um momento posterior, desenvolveu-se um artigo em coautoria com Reginaldo G. Braga, a partir da presente comunicação preliminar, aprofundando o debate científico.

Palavras-chave: Lupicínio Rodrigues; Confluências; Samba-canção; Autoetnografia; Patrimônio imaterial.

## THE CONFLUENCES OF LUPICÍNIO:

### A preliminary ethnomusicological study

#### Abstract:

This paper investigates the confluences (Santos, 2015) between the work of Lupicínio Rodrigues and Latin American song, highlighting connections between samba-canção, bolero, tango, and other musical expressions of the continent. The aim is to understand how Lupicínio's compositions interact with different Latin American musical and cultural traditions, based on lived experiences, performers' testimonies, and analyses of musical transits that transformed his songs into other genres (Silva, 2022; Araújo, 1999). The research also reflects on the preservation of intangible heritage, relating the composer's trajectory to current debates on cultural policies and the safeguarding of bohemian memory (Granados García; Ashley, 2023). The methodology adopts an ethnomusicological approach with a phenomenological foundation (Mukuna, 2024) and employs autoethnography as a creative tool (Gama, 2023) to construct the narrative and broaden the understanding of fieldwork experiences. The study combines participant observation in musical contexts, personal experience records, documentary analysis, and interviews with musicians and singers from different Latin American countries, in addition to examining phonograms and foreign versions of Lupicínio's compositions.



The analyses indicate that, when reinterpreted as bolero, tango, or guarânia, Lupicínio's songs become part of a network of musical hybridisms that transcend national borders, revealing shared aesthetic and emotional bridges in Latin American popular music. These sonic and poetic transits suggest that his work, even without formal heritage recognition, is already configured as an intangible asset of continental relevance. At a later stage, an article co-authored with Reginaldo G. Braga was developed from the present preliminary communication, further deepening the scientific debate.

Keywords: Lupicínio Rodrigues; Confluences; Samba-canção; Autoethnography; Intangible Heritage.

## Introdução

Lupicínio Rodrigues (1914-1974) foi um compositor negro, brasileiro nascido em Porto Alegre. Suas canções tiveram alcance internacional. Nascido na antiga Ilhota, reduto de cultura popular, o menino Lupi compunha suas canções: sambas, marchinhas, valsas, etc.

Através de meus estudos no pós-doutorado em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, proponho analisar as confluências de Lupicínio Rodrigues com a canção latino-americana. O trabalho apresentado em formato de comunicação no ENABET XII, em Salvador, constituiu-se um ensaio preliminar que, após o amadurecimento da pesquisa, foi qualificado para se tornar artigo e encontra-se em fase de publicação, com a colaboração de Reginaldo Gil Braga, supervisor e coautor do estudo.

O conceito de “confluências” foi descrito por Antonio Bispo (2015) como a relação entre diferentes culturas e elementos da natureza – debate fundamental para tecer as conexões que tenho realizado. Penso no conceito de confluências para ilustrar imagetivamente as conexões das canções de Lupi com outras sonoridades latino-americanas. Quero salientar que o termo/conceito de confluências, foi escrito Bispo (2015), em outro contexto, que não o musical/sonoro/etnomusicológico.

Os trânsitos sonoros, fluxos entre canções, criam nexos entre as cidades portuárias – ou portenhas, termo que é utilizado não somente em Buenos Aires e Montevidéu através do tango/folklore (exemplificando, canções ou tradições “portenhas”). A “boemia portenha” é um termo comumente utilizado para descrever cantores e músicos da noite que cantam bolero em Valparaíso, cidade portuária do Chile.

Essas correlações são imaginadas em minha pesquisa através das águas dos portos (elementos da natureza), por isso o termo confluência, tal como um rio com seus afluentes. Porto Alegre também é uma cidade portuária. Esses sentidos são experimentados através de intercâmbios sonoros entre tangos, boleros, sambas-canções, valsas, guarânias e outras linguagens musicais que fazem parte da composição de Lupicínio.

**A autoetnografia como ferramenta criativa que desperta *insights***



Ao longo dos estudos de doutorado em música, na disciplina Oficina de Etnografia do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, descobri o conceito de pessoa-personagem. No livro “Etnobiografia: subjetivação e etnografia”, o antropólogo Marco Antonio Gonçalves (2013, p. 38) escreve sobre essa construção da pessoa-personagem e como ela é mediada por relações que privilegiam a alteridade. Portanto, podemos nos enxergar como pessoa-personagem, protagonistas de nossas ações no “palco da vida”, ou na metáfora do trabalho de campo etnográfico. Ao mesmo tempo, refletir como Lupicínio Rodrigues, em suas imersões boêmias em Porto Alegre, também foi pessoa-personagem. Além disso, a cidade era palco e cenário, por vezes musa-inspiradora de artistas e performada através das canções. De novo, os bairros, ruas, beco e vielas, também foram pessoas-personagens

Mas não se encerra por aí o poder da autoetnografia como ferramenta criativa para despertar insights, inclusive em contextos aparentemente distantes. Em setembro de 2024 fui até a cidade portuária de Valparaíso, no Chile. Algo me chamava a atenção: os efeitos do tombamento como patrimônio imaterial.

A cidade de Valparaíso foi declarada patrimônio cultural da humanidade em 2003 pela UNESCO. Fiquei atento às políticas de preservação, mas o que mais me chamou a atenção foi a longevidade dos bares. E as músicas que lá tocavam.

Quando fui almoçar com minha família no bar Liberty, tocava em uma televisão a playlist do Youtube de melhores boleros, ou boleros inolvidables. Eram gravações antigas, de canções que eu nada conhecia. Diferente dos boleros que eu mais escutava no Brasil, nas vozes de Luis Miguel ou Trio Los Panchos, era uma cultura diferente. Uma sonoridade mais caribenha ou mais sul-americana, foi essa a impressão que tive. Temas que me eram desconhecidos. E que lembravam, de várias maneiras, Lupicínio.

Pensei: isso dá uma boa etnografia. E fazia anotações em meu celular. No bar Liberty, um piano antigo, um gato “da casa” que pedia por nossa comida, homens de camiseta regata que procuravam ali algum trabalho entre o bar e o porto, nas proximidades, o que no Brasil poderíamos refletir sobre a “pessoa-personagem” de “malandro”. Pasmou: Liberty é um bar restaurante que existe desde 1897. Sorri sozinho: em Porto Alegre os bares mais longevos não chegam aos 30 anos de idade. E, ainda assim, mesmo que no Liberty não tenha música ao vivo, a música estava presente de uma forma contundente e fazia parte daquele cenário. Não pude deixar de imaginar que a música estava mais presente ali através daqueles boleros do que em muitos bares com música ao vivo em Porto Alegre, nos quais os músicos são meros acessórios dispensáveis.

Não pude deixar de pensar que Lupicínio Rodrigues poderia ter passado por ali. Esse foi um exercício de imaginação. Mas, voltando: quais relações se poderia tecer entre a obra de



Lupicínio e aqueles espaços? Aliás, o que faz uma cidade portuária como Valparaíso ter estabelecimentos tão longevos onde a música é contundente? Isso tem relação com as políticas públicas de preservação de patrimônio? Tantas perguntas me inquietaram, mas essas hipóteses se fortaleceram ainda mais conheci o Cinzano, outro bar mais longo que o Liberty e, esse sim, Cinzano, com música ao vivo todos os dias. Todos os dias! E, de novo: boleros. Quase que ecoava em meus pensamentos: Lupicínio, bolero, cidade portuária, Porto Alegre... Valparaíso...

A boemia portenha, como são conhecidos os cantores e músicos que tocam na noite de Valparaíso, tem diversas semelhanças com a boemia porto-alegrense. Percebo, hoje, esses trânsitos como confluências.

### **Os boleros de Lupicínio: “o pai [Lupi] viajou por esse Brasil e pelo mundo”**

Para nós, brasileiros, que conhecemos a obra de Lupicínio, podemos dizer que ele era, predominantemente, compositor de sambas-canções e serestas. Canções de boemia, paixão dos músicos da noite. Grosso modo, para um público não familiarizado, dores-de-cotovelo, “sofrências”, temáticas românticas de vingança e passionalidade.

Em depoimento via troca de mensagens de áudio em rede social, Lupicínio Rodrigues Filho, conversou comigo referente aos gêneros e linguagens musicais que seu pai, Lupicínio, compunha: “além da boemia, ele fez valsa, fez tango, fez xotes, música gauchesca... enfim, há uma série de músicas que o pai compôs além da dor-de-cotovelo, da sofrência, da cornitude<sup>1</sup>”. Ao falar de ritmo, de linguagem ou mesmo gênero musical, é interessante observar como Lupicínio Filho considera a boemia uma categoria de canção, assim como a dor-de-cotovelo e, percebo, a “sofrência” e “cornitude” como “quase sendo” subgêneros dessa última categoria (dor-de-cotovelo).

Não imagino Lupicínio compondo boleros. Não imaginava até frequentar a boemia de Valparaíso. Que papel teve o bolero na composição musical de Lupi? Essa é uma pergunta relevante, mas antes, talvez seja interessante traçar algumas relações entre o bolero e o samba-canção. Ambas as linguagens sonoras marginalizadas, bolero e samba-canção.

Samuel Araújo (1999) relaciona bolero e samba-canção com práticas de subalternidade, criando o conceito de “políticas da paixão”. Mediado por esse conceito, o etnomusicólogo reflete sobre o impacto do bolero nas expressões musicais brasileiras e suas semelhanças com o samba-canção. Acredito no argumento de que a tradição boêmia, considerando a visão de Lupicínio sobre a influência dos marinheiros em seu sucesso (Rodrigues, 1995, p. 92), relaciona-se com as práticas de boleros latino-americanos, conforme a confluência observada em Valparaíso.

---

<sup>1</sup> O depoimento de Lupicínio Rodrigues Filho foi transcrito via mensagem de áudio, coletado por aplicativo através de rede social no ciberespaço, uma comunicação pessoal em 20.03.2025.

Em sua tese *Lupicínio uma biografia musical* (2022), Arthur de Faria relata que, segundo o compositor, os marinheiros da primeira metade do século XX em Porto Alegre foram responsáveis por difundir suas canções, levando-as “além mar” a partir dos ambientes boêmios da cidade. Lupicínio acreditava que seus sambas, como “Se acaso você chegasse”, entre outros, foram levados ao Rio de Janeiro pelos marinheiros que visitavam os cabarés de Porto Alegre. Lupi escreve em suas crônicas (1995, p. 92): “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”.

Pesquisas e documentário, como a tese de Arthur de Faria e o documentário de Alfredo Manevy<sup>2</sup>, reforçam essa ideia de que os marinheiros foram responsáveis pelos sucessos das canções de Lupicínio (Silva, 2022, p. 86) (Manevy, 2022). Para Arthur, os sambas de Lupicínio Rodrigues faziam sucesso em cabarés como o Galo, no bairro Azenha, cativando marinheiros que levavam as músicas para orquestras dos navios e, depois, para seus países. Assim, suas canções espalhavam-se pelo mundo, carregando o tema central da suspeita de traição, marca de sua obra. A temática das canções de Lupicínio – desventuras e sofrimentos amorosos, conhecidos como “dor de cotovelo” – eram acolhidas pelos marinheiros que temiam que suas esposas os trocassem por outros amores, segundo Arthur de Faria.

Uma das canções de Lupicínio que apresentam essa temática sentimental de perder seu amor para outra pessoa é o samba-canção “Nervos de Aço”. Sobre essa composição, Arthur de Faria escreve: “atentemos para um detalhe nada desprezível: essa futura pedra de toque do samba-canção tinha sido escrita apenas sete anos depois do gênero samba-canção ter sido inventado” (Silva, 2022, p. 86).

Percebo que existe uma relação estreita entre o samba-canção e o bolero, configurações estéticas e de linguagem musical que aproximam os dois gêneros, sendo por vezes difíceis de distinguir e classificar qual é qual. Além disso, o bolero foi criticado no Brasil como sendo algo ultrapassado e de baixo prestígio cultural.

No artigo escrito por André Domingues dos Santos para a revista *Opus*, *Discutindo o relacionamento: bolero e samba-canção nas tramas estéticas, políticas e comunicacionais do pós-guerra* (2022), o historiador escreve que “o bolero que aportou no Brasil entre o final da década de 1930 e o início da seguinte é menos o originado em Cuba no final do século XIX do que mexicano, de talhe mais lânguido, sentimental e ocasionalmente acompanhado por mariachis” (Santos, 2022, p. 7). Para o autor, os boleros perpetraram “uma invasão”, “um movimento comum à América do Sul” (idem).

---

<sup>2</sup> O documentário audiovisual sobre Lupi, direção de Alfredo Manevy, tem o título *Lupicínio Rodrigues: Confissões de um Sofredor*.

Sobre a subalternidade e crítica brasileira ao bolero, André Domingues dos Santos conclui que (2022, p. 20) “embora marginalizado” o bolero manteve popularidade nos anos 1960. Hibridizou-se a outros gêneros como sertanejo e brega. Já o samba-canção perdeu destaque com a consolidação da bossa nova como símbolo de brasilidade cosmopolita, sendo ofuscado por novos movimentos durante o mandato de Juscelino Kubitschek (1956–1961) – embora a boa repercussão de Cartola nos anos 1970 – porém sem esboçar “algum protagonismo do gênero na cultura urbana brasileira” (idem). O advento da bossa nova provocou um apagamento da imagem de Lupicínio, que ficou no ostracismo no período do governo Kubitschek, sendo lembrado como um compositor que representava o passado.

O advento do samba-canção e do bolero é relacionado ao pós-guerra e à vida noturna, associado a um passado nostálgico por muitos pesquisadores do tema. Através dessa perspectiva, Samuel discute “o impacto das formas de bolero americanas (referindo-se às Américas do Norte, Central e do Sul) e caribenhas sobre as práticas musicais locais no Brasil, frente à sua recepção fortemente negativa por críticos e musicólogos” (Araújo, 1999, p. 41).

Samuel Araújo busca identificar historicamente a origem do termo bolero, inicialmente uma referência à cultura cigana andaluza e uma série de formas teatrais da Espanha do século XVIII. Para o autor, os números de bolero teatrais exerceram forte influência na Europa na virada do século, estimulando obras dos compositores do século XIX, entre eles Beethoven, Weber, Chopin e Verdi, uma tradição “que continuou bem no século XX, exemplificada pelo famoso bolero de Ravel” (Araújo, 1999, p. 44).

A criação europeia de boleros por compositores ligados à tradição da música de concerto parece ter diferenças consideráveis com o bolero da canção popular, segundo Samuel Araújo. As práticas de bolero do século XIX que surgiram na América Latina e no Caribe “parecem não ter relação com os fenômenos europeus aqui descritos, exceto pela terminologia. Fontes literárias cubanas iniciais descrevem o bolero como um gênero de canção e dança de salão, de ritmo binário e tempo lento, de grande popularidade” (Araújo, 1999, p. 44).

Para Araújo, existem relações entre o bolero e a globalização, bem como uma fusão do bolero com o samba-canção na canção romântica brasileira e, posteriormente, uma fusão do bolero/samba-canção com a bossa nova no Brasil. A reconsideração da apropriação brasileira do bolero em samba-canção tem Ethos e Pathos para o etnomusicólogo (Araújo, 1999, p. 54) e, com isso, estão engendradas políticas de paixão que interpretam o bolero como uma forma patológica de sentimentalismo e:

Como um desvio de uma ‘história natural’ da música popular brasileira geralmente derivam de um discurso ideológico sobre o que seria uma “música brasileira adequada”. As raízes desse discurso encontram-se nas atitudes frequentemente paradoxais e antirromânticas da intelligentsia de uma sociedade em processo de industrialização, que opõe o atraso dos sentimentos individuais e da imediatividade [...]



à urgência do progresso material, com suas noções estritamente correlatas de bem-estar e liberdade, os objetivos finais da razão (também relacionados à ética da responsabilidade).

Esse olhar etnomusicológico ao bolero desvela uma não neutralidade dos discursos e narrativas utilizadas para sustentar ideologias sobre a construção de um ideário cultural brasileiro imune aos afetos ou sentimentalismos (Araújo, 1999, p. 54). Samuel Araújo aborda como o sentimento, embora atributo humano, pode ser visto como um obstáculo ao progresso por certos grupos sociais que defendem a competição e o desapego dos valores coletivos. Para o autor, no Brasil da primeira metade do século XX, essa visão influenciou discursos políticos e musicais, valorizando ideias de progresso e debatendo as "adequadas" representações musicais de grupos sociais e símbolos nacionais.

Os discursos políticos brasileiros da primeira metade do século XX buscavam a construção de uma identidade nacional homogênea, caracterizada por símbolos que não levavam em conta a diversidade continental do país. Compreendo que, para Samuel Araújo, uma "política de paixão" que se opõe às críticas ao "sentimentalismo patológico" do bolero, com sua latinidade e símbolos latino-americanos, poderia prejudicar o ideário planejado pelos governos da época. Não obstante, a força criativa dos compositores e da indústria da música engendrava um fluxo incessante de hibridismos. A apropriação do bolero em samba-canção não ocorre unilateralmente, mas antes, acreditamos, parece uma teia complexa de trânsitos e ressignificações.

Essa apropriação ocorreu em Lupicínio Rodrigues. Um exemplo é o samba-canção "Vingança" de 1951<sup>3</sup>, que foi transformado, inicialmente, em tango: "Convertido em *Venganza*, o ex-samba é gravado como tango, na Argentina, por Alberto Marino e Hugo Marcel, numa versão para o espanhol assinada pelo escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. A gravação de Alberto Marino faz história" (Silva, 2024, p. 162).

Depois, "Vingança" ou "Venganza" se transforma em bolero: "No México, por María Victoria Cervantes; no Paraguay, por Luiz Alberto del Paraná; e em Porto Rico por Johnny Rodríguez y Su Trío" (Silva, 2024, p. 163).

Os trânsitos musicais provocados por essas apropriações foram tão intensos que outras canções surgiram em resposta ao bolero "Venganza": "Foi uma repercussão tão tremenda que gerou até um bolero de resposta, *No es Venganza*, que é uma nova letra em cima da mesma música, escrita por Santiago García e gravada pela porto-riquenha Carmen Delia Dipini em 1952" (Silva, 2024, p. 163).

---

<sup>3</sup> Segundo Lupi, "Vingança" é uma de suas "dor-de-cotovelos eternas". Seu depoimento sobre a canção, bem como sua interpretação vocal está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXFGinzWtFc>. Visto em 11h15m de 24.05.2025.



O bolero “No es venganza”<sup>4</sup> claramente, cita elementos melódicos de Vingança e, caso não fosse uma citação poética intencional, poderia ser considerado plágio. Citações diretas da letra de Lupi, versos completos, são apresentados no fonograma. O violão, o coro de vozes e cantora – intérprete principal – apresenta motivos melódicos idênticos à canção original. Nesse fonograma que remete aos clássicos do bolero, ao compararmos os elementos musicais de instrumentação do samba-canção, os tambores marcam o ritmo no lugar do pandeiro. As vozes masculinas complementam os momentos dramáticos da canção, tão presentes no bolero e em conjuntos do gênero como Trio Los Panchos (México) ou Trio Irakitan (Brasil). Em “No es venganza”, gravaram ao lado de Carmen Delia Dipini, Johnny Rodriguez y su trio, seguindo a tradição de conjuntos típicos de bolero.

Paralelamente, em contraste com os trios vocais presentes nos boleros latino-americanos, principalmente na década de 1950, o samba-canção brasileiro tinha como conjunto principal o chamado “regional”: um ou dois violões, instrumento de percussão (pandeiro, ou no máximo dois instrumentos, acrescentando tamborim, surdo ou “perfumarias”, complementos sonoros rítmicos), cavaquinho fazendo o acompanhamento (chamado centro) e o solista (flauta, bandolim, entre outros). No regional, o conjunto acompanha a cantora ou o cantor.

Fazendo esse mapeamento sobre a canção de Lupicínio, além das relações entre o bolero e o samba-canção, já podemos considerar que, ao menos indiretamente, Lupicínio também alinhava suas composições com características do bolero. Assim como do tango. Quero dizer, indiretamente, pois esses fonogramas não foram gravados pela voz de Lupicínio, mas por intérpretes latino-americanos, que não nasceram no Brasil.

Mas será que Lupicínio frequentou as noites boêmias da cidade portuária de Valparaíso? Os marinheiros que ancoravam suas embarcações em Porto Alegre e conheciam as canções de Lupi, por acaso, cantaram em Valparaíso para os intérpretes locais, ou mesmo, nos bares boêmios que por lá passei? Intrigado com esse exercício de imaginação, resolvi perguntar para Lupicínio Rodrigues Filho, sobre as relações das composições musicais de seu pai com países da América Latina:

Nos anos 30, 40 e 50, o pai [Lupicínio] viajou muito por esse Brasil e pelo mundo. Ele foi várias vezes a Argentina, Paraguai, Chile, Bolívia, Uruguai... porque as músicas dele eram muito tocadas aqui. Não só no Brasil, como na América do Sul. Tanto é que ele foi considerado por crítica internacional aqui na América do Sul: o terceiro maior compositor da América. Então há uma existência muito forte do pai referente essas coisas sintonizadas com o Brasil e América do Sul (depoimento de Lupicínio Rodrigues Filho via troca de mensagens de áudio em rede social em 20.02.2025).

<sup>4</sup> O fonograma de “No es venganza” pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=4IDBL0hLO8o>. Visto em 11h25m de 24.05.2025.



Como escrevi poucas linhas antes, não podemos esquecer que Lupicínio já teve suas canções interpretadas por cantores que encontram sua expressividade no bolero e no tango. Conversando com cantores que nasceram em outros países da América do Sul, como Argentina e Uruguai, Lupi não é reconhecido como um autor de sambas ou um compositor de sambas-canções com temática de dor-de-cotovelo.

Realizei entrevistas com Aida Stamponi, professora de piano nascida na Argentina que vive em Buenos Aires, além dos uruguaios Washington Gourlarte e Raul Iturria, ambos radicados em Porto Alegre

Para a professora de piano Aída Stamponi, neta do célebre compositor e pianista argentino Hector Stamponi, sua mãe escutava Lupicínio através da canção “Vingança” na voz de Marino<sup>5</sup>. Para Aída, esse tango tinha uma letra “terrivelmente horrível”:

Eu conheci Lupicínio Rodrigues porque minha mamãe escutava os boleros dele. Mas não tinha ideia de que era seu o tango *Vingança*, que escutei muitas vezes cantado por Marino. Me parecia terrivelmente horrível. Quando eu era pequena, escutava no quarteto do meu velho [seu pai Héctor Stamponi], e não fazia a menor ideia de que era uma versão tanguada do bolero de Lupicínio Rodrigues. Veja você<sup>6</sup>! (depoimento de Aída Stamponi via troca de mensagens de áudio em aplicativo whatsapp em 04.04.2025).

Através do depoimento de Aída, podemos refletir sobre confluências importantes em relação ao imaginário sobre a canção de Lupi. Para a pianista argentina<sup>7</sup>, Lupicínio compõe boleros. Como pesquisador, eu acredito que bolero e samba-canção "não são a mesma coisa". Porém, mesmo para a percepção apurada de uma professora de piano “não brasileira”, essas fronteiras entre bolero e samba-canção estão borradas ou sequer existem.

Sua compreensão de que a letra de Vingança era terrivelmente horrível, é compartilhada por algumas mulheres que observam a poética de Lupicínio como machista. Diferente da percepção de Menezes Bastos em seu artigo, onde o pesquisador defende que a voz de Lupicínio é “antes a do homem que a do macho, apontando para um horizonte de relações simétricas de gênero” (2018).

Quando converso com mulheres, geralmente cantoras e pianistas, sobre minha pesquisa através da obra de Lupicínio, o machismo presente nas canções do compositor é apontado por elas. O que me parece que essa percepção de relações simétricas, se é que elas existem nesse contexto, não é livre de tensões e conflitos. A visão de homem presente nas letras de Lupi incomoda sim uma parcela das mulheres que escutam com ressalvas suas canções.

<sup>5</sup> O fonograma do tango “Venganza” de Alberto Marino pode ser acessado através do link: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_culjxlxJs&list=OLAK5uy\\_IX2gBZM4uucz74G1jZ1lz-b7HUXWToQ7s](https://www.youtube.com/watch?v=c_culjxlxJs&list=OLAK5uy_IX2gBZM4uucz74G1jZ1lz-b7HUXWToQ7s). Visto em 11h07m de 24.05.2025. Detalhe importante é que seu álbum carrega o nome da canção de Lupicínio.

<sup>6</sup> Tradução que fiz livremente do castelhano de Aída, por meio da transcrição de áudio.

<sup>7</sup> Ainda vive em Buenos Aires, Argentina. É professora de piano, filha do célebre compositor de tangos, Hector Stamponi. Conheci Aída através de sua filha, Ana Sofia Stamponi, cantora de tangos.



Por outro lado, para a cantora Luiza Hellena<sup>8</sup>, Lupi é figura reverenciada e seu papel masculino também: “querido por todas as mulheres, para quem cantava lindas canções”<sup>9</sup>. Para Rafael Menezes Bastos (2018, p. 80), Lupi se posiciona como personagem em suas canções, a simetria nas relações de gênero (homem e mulher) que demarca a diferença entre esses papéis. Portanto, para Bastos, assim como para Luiza, a reação de Lupi frente às dores de suas traições é de homem, não de macho (como na canção “Vingança” e outras citadas por Bastos em seu artigo e por Luiza em sua canção em homenagem a Lupicínio).

Não pretendo aprofundar as relações complexas de gênero nos papéis de homem e mulher no imaginário poético das canções de Lupi, porém não devo ignorar a profundidade da temática que o trabalho de campo etnográfico me apresenta, junto às opiniões – ou narrativas – dos interlocutores, que destoam. Para a pianista Aída, mesmo Lupi sendo um homem do início do século XX, as letras soam “horríveis”, pois desejar vingança é violento.

Lupi constrói com sensibilidade poética, ainda que ela seja agressiva. Pois o desejo de vingança, o remorso e o desespero frutos do ato de traição, são sentimentos considerados “baixos” e dignos de reprovação por seguimentos sociais que estão preocupados na manutenção da aparência e na manutenção do status quo.

Percebo que Lupi não esconde seus sentimentos, parece não ter medo de que eles sejam reprovados. Tem coragem de expor suas frustrações e me parece catártico, terapêutico, como uma espécie de alfabetização emocional, que o homem exponha que ama e, fruto das contradições da vida, complementares ou antagônicas, sofre. Sofre e tem direito de sofrer, expondo o que sente.

Ainda que acusando a traição, a visão de homem das canções de Lupi não tem medo de assumir que tudo ocorre porque ama. Porque deseja, porque sente prazer e dor. Assume a responsabilidade de sentir, se responsabiliza afetivamente. Assume a relação, sendo ela fruto de uma traição ou relacionamento rompido devido à traição. Vejamos os depoimentos de dois cantores de tango uruguaio, radicados em Porto Alegre. Quando conversei com Raul Iturria sobre o tango “Venganza”, ele afirmou:

Já cantei essa música, muito tempo atrás cantei essa música! Na década de 90. 80 e pouco, não era 90! Eu cantava ali no Chips, nas quartas e nos domingos. Eu cantava o tango “Venganza”. Eu sei que **não era tango, era Lupicínio Rodrigues!**

<sup>8</sup> Luiza Hellena é cantora e compositora, nascida em São Lourenço do Sul no ano de 1945. Migrou para a cidade de Pelotas ainda pequena, onde cantava nas emissoras de rádios locais e “tomava surras homéricas” por ser mulher e ter essa visibilidade, preconceito da época. Hoje é um símbolo de resistência da mulher negra em Porto Alegre, reconhecida por sua atuação no cenário artístico local.

<sup>9</sup> A canção “Lupi, sua arte, sua glória” contém os versos que citei, de autoria de Luiza Hellena. A interpretação de sua canção, bem como a entrevista após a performance, pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=sFtRCvg6Fy8>. Visto em 11h29m de 24.05.2025



(Depoimento de Raul Iturria via troca de mensagens de áudio em aplicativo whatsapp em 04.04.2025).

Seguiu cantarolando o tango, Raul, intérprete de tangos nascido no Uruguai. Comprovava ao cantar “Venganza” que sabia do que eu estava falando. Quando conversei sobre boleros com Raul Iturria, falando das confluências dos boleros que encontrei em Valparaíso, o cantor me disse o que pensava a respeito do assunto: “O bolero não é mexicano. Ele é cubano. Ele é mais caribenho, não é do México. O México difundiu o bolero. Tem muitos cantores mexicanos que cantaram boleros. Um dos maiores cantores de bolero da história foi Lucho Gatica, que é chileno”.

Voltando ao tema principal que trato aqui, Lupicínio e as versões de suas canções em espanhol, conversei com o cantor uruguaio Washington Goularte. Para ele, o intérprete de “Venganza”, Alberto Marino, é “considerado a voz de ouro do tango da Argentina”. Lupinho, filho de Lupicínio, fez uma gravação ao lado de Washington, uma versão espanhol da canção “Nunca”<sup>10</sup>. Washington afirma que esses são dois temas – “Nunca” e “Venganza” – do qual tem conhecimento da ligação de Lupicínio com “a cultura latino-hispânica”, originalmente gravados em “samba-canção” e, suas palavras, “levados ao espanhol em ritmo de tango”.

Observo que não é somente a canção “Vingança” que possui trânsitos com o bolero ou com o tango. Quando escuto a canção “Exemplo” de Lupi na interpretação de Joanna, percebo sem dúvidas que se trata, na interpretação da cantora, de um bolero<sup>11</sup>. A canção de Lupicínio, através do fonograma “Exemplo”, transita facilmente entre bolero e samba-canção, podendo ser confundido entre um gênero e outro.

O andamento lento, embora também característica do samba-canção, é permeado por tambores afrocubanos – mais presentes no bolero do que no samba-canção. A voz de Joanna, nos últimos segundos da gravação, cita o célebre bolero “Contigo em la distancia” do cubano César Portillo de la Luz, deixando evidente sua intenção de relacionar a composição de Lupi com o gênero.

Ainda, outras confluências aparentes, através de minhas vivências em países sul-americanos, consigo perceber confluências entre a guarânia do Paraguai e a canção “Judiaría” de Lupi, assim como “Jardim da saudade” faz-me lembrar de valsas peruanas de Lucha Reyes<sup>12</sup>. São associações imagéticas e sonoras que compartilho aqui, algumas análises

---

<sup>10</sup> O audiovisual da versão em espanhol da canção “Nunca” de Lupicínio, pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=WOdg8PWtfQo> . Visto em 02.06.2025 às 8h23m.

<sup>11</sup> A canção “Exemplo”, composição de Lupicínio Rodrigues na voz de Joanna: [https://www.youtube.com/watch?v=e4PE4UOEOTw&list=RDe4PE4UOEOTw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=e4PE4UOEOTw&list=RDe4PE4UOEOTw&start_radio=1). Visto em 22.06.2025 às 12h22m.

<sup>12</sup> Organizei uma pequena playlist com esses exemplos sonoros. Primeiramente as canções de Lupi “Judiaría” – para exemplificar confluências com a guarânia paraguaia – a valsa “Jardim da saudade” e, por fim, Lucha Reyes para compartilhar minha percepção de diálogo com a valsa peruana. Visto no link <https://youtu.be/sRvtn90AInQ?si=UvLBvDNWLUykYEGu> em 22.06.2025 às 22h45.

peçoais que foram sentidas através de minhas experiências, outras alusões são mais evidentes em relação à memória coletiva.

Em um dos poucos registros que existem de apresentação completa com imagem e som de Lupicínio Rodrigues cantando suas composições com Evandro e seu regional, exibido pela TV Cultura em 1972<sup>13</sup>, Lupi comenta enfaticamente seu posicionamento em relação às canções que compõe. A cena é carregada de uma leve tensão, percebe-se, transformada em autoafirmação: “você quer ouvir a Judiaria?”, Lupi pergunta. Um dos colegas de gravação fala com certo sarcasmo ou questionamento: “ah... a guarânia [inaudível]”<sup>14</sup>. Resposta de Lupi: “eu faço música de todos os gêneros. Faço guarânia, faço valsa, faço xotes, faço qualquer música! Você não sabe que eu sou o primeiro camarada que gravei as músicas lá do sul?”.

Quando Lupicínio afirma que faz música de todos os gêneros, ele não cita o bolero. Mas, se posiciona. Também não menciona o samba. Talvez, esse é um palpite, como compositor que quer abranger um mercado maior, Lupi não quis entrar na disputa de mercado sobre o que é samba-canção ou bolero. Quis ser maior que esses rótulos e tendências de mercado, que necessitavam rotular um produto para vendê-lo em um ambiente competitivo.

Ao tratar de um tema com tópicos confluentes, como “bolero”, “Lupicínio”, “canção”, “tango”, “música latino-americana”, é provocada a reflexão sobre a vida e trajetória artística pessoal de cada um dos envolvidos com essa pesquisa. Os cantores uruguaios, Raul Iturria e Washington Goularte, seguiram por esse caminho em seus depoimentos.

Quando aponteí palavras-chave, foi inevitável para os cantores narrarem seus fluxos migratórios de seus países de origem, até Porto Alegre no sul do Brasil. É um espaço narrativo metafórico, onde a canção encontra diálogo imagético com as próprias vidas dos interlocutores. Encontra diálogo com suas jornadas pessoais, com suas sendas.

Os caminhos que cada indivíduo realiza ao longo de suas carreiras musicais e artísticas, são envolvidos por cidades, bares, ruas e pessoas que fazem sonoridades. Através dessa confluência, reflito sobre o assunto de patrimonialização do intangível. O que conhecemos por patrimônio imaterial – que não podemos tocar, mas que se pode preservar – influencia na longevidade do que é tangível: como bares e casas históricas.

Levantamos aqui, nosso desejo de patrimonialização do samba-canção, com objetivo de preservar o intangível: as memórias de uma Porto Alegre boêmia que dialoga confluentemente com outras boemias portenhas. A sanção da lei 15.204/2025, tornando Lupicínio e Pixinguinha

<sup>13</sup> Disponível através do link: [https://www.youtube.com/watch?v=YgZ7rWkFMBA&list=RDYgZ7rWkFMBA&start\\_radio=1&t=1508s](https://www.youtube.com/watch?v=YgZ7rWkFMBA&list=RDYgZ7rWkFMBA&start_radio=1&t=1508s) (visto em 09h09m em 04.10.2025). Importante salientar que o trecho que comento está presente aos 43 minutos e 38 segundos.

<sup>14</sup> Ouvindo inúmeras vezes, acredito ter compreendido com esforço: “por que Guarânia, por que fazer Guarânia?”. Isso que compreendemos ao escutar o trecho que comentei. Deixo aos leitores que tirem suas próprias conclusões sobre essa audição.



patronos da Música Popular Brasileira, é a comprovação de que os caminhos estão convergindo para a necessidade dessa preservação.

### **Um assunto em vigência: os desafios de preservar o intangível e a patrimonialização do imaterial**

Na tese de doutorado *As canções visceralmente porto-alegrenses: etnomusicologia e emoções* (Parada, 2024)<sup>15</sup>, eu, Paulo Parada, escrevi sobre os desafios de preservar o intangível e a árdua tarefa de produzir mídias com a finalidade de salvaguardar memórias, obras e narrativas, como fiz no premiado documentário “Luiza Hellena, uma voz<sup>16</sup>”.

Como ocorre o processo de patrimonialização pelos locais, antes mesmo de ações de ativistas e organizações, coletivos culturais? Por que a cidade portuária de Valparaíso possui bares e estabelecimentos com música ao vivo de boleros mais longevos que Porto Alegre? Será por causa da declaração da UNESCO de que Valparaíso é patrimônio histórico da humanidade desde 2003? A resposta não é tão simples.

Nas últimas décadas, Porto Alegre experimenta gestões municipais que têm em seus discursos e práticas, o empreendimento de interesses neoliberais. A especulação imobiliária e o interesse de grandes empresas construtoras prevalecem sobre a preservação de áreas verdes. Vale lembrar que Porto Alegre já foi conhecida por imensas áreas verdes, uma cidade com arborização incrível<sup>17</sup>.

Porto Alegre não é uma cidade que investe em turismo como prioridade. Definitivamente, entre os principais pontos turísticos do Brasil, Porto Alegre não é um deles. Pessoas que vêm ao Rio Grande do Sul “passam reto” pela cidade e vão até Gramado. Enquanto isso, Valparaíso preserva sua arquitetura como fonte cultural e valor imaterial da cidade, priorizando projetos de colorir e proteger suas casas antigas. Isso inclui bares e casas noturnas.

O mesmo poderia acontecer com a cidade de Porto Alegre e seu patrimônio musical, incluindo bares e casas noturnas que cultuam Lupicínio Rodrigues e a velha guarda da cidade: a boemia porto-alegrense. A lei sancionada em setembro de 2025, tornando Lupi patrono da Música Popular Brasileira, ao lado de Pixinguinha, ressalta a importância desse compositor e

<sup>15</sup> Com orientação de Reginaldo Gil Braga.

<sup>16</sup> O documentário pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=J7iuiCB-jYg> (visto em 07.06.2025 às 08h50m).

<sup>17</sup> A Universidade Federal do Rio Grande do Sul fez uma matéria em 2023 sobre a devastação do Parque Harmonia, inclusive mostrando fotos de como o espaço ficou. A matéria pode ser acessada através do link: <https://www.ufrgs.br/humanista/2023/07/21/derrubada-de-arvores-no-harmonia-gera-protestos-e-ameaca-avifauna/> (visto em 07.06.2025 às 8h45m). Porém, saliento que esse projeto de devastação “vestido sob a fantasia” de desenvolvimento urbano, já ocorria antes em governos municipais que outrora defendia pautas progressistas. Recordo que em 2013 participei de protestos contra a derrubada de árvores centenárias, fatalidade documentada na seguinte matéria:

<https://www.correiopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/pessoas-n%C3%A3o-utilizam-as-%C3%A1rvores-no-gas%C3%B4metro-diz-fortunati-1.110968> (visto em 07.06.2025 às 8h45m).



mobiliza as perspectivas para o caminho de preservação do patrimônio, para além do que já foi feito até o momento<sup>18</sup>. Estamos abordando a possibilidade de se construir confluências para tornar a “canção lupiciniana” patrimônio imaterial da humanidade.

Uma observação sobre essa questão é relevante: a UNESCO, por exemplo, não costuma declarar um único compositor como patrimônio imaterial da humanidade. O Cartola, Nelson Cavaquinho, para citar uma situação específica, não tiveram suas canções declaradas, individualmente, patrimônio enquanto artistas, mas o samba foi. Tal como o fado, e, mais recentemente em 2023, o bolero. Não sabemos, ainda, se o samba-canção tem essa potência. Mas e a canção boêmia porto-alegrense? Ou mesmo, podemos pensar no conjunto de ações que fizeram a boemia portenha de Valparaíso não ser, por si só, declarada um patrimônio imaterial? Porém, o conjunto de ações interligadas à preservação do intangível de Valparaíso, possibilita a preservação dessas práticas em locais centenários, como o Bar Cinzano.

Conversando com artistas que vivem na capital gaúcha e desenvolvem suas carreiras nessa cidade, podemos observar constantes depoimentos de uma espécie de “migração” de pontos de concentração da boemia. A população que frequenta espaços noturnos migra de um bairro para outro, de uma rua para outra, muitas vezes afugentada pela fiscalização ostensiva de órgãos municipais. Não é raro observar comentários de violência policial em espaços de música ao vivo, além da apreensão de instrumentos musicais. Tocar na noite, para muitos profissionais da música, já não vale a pena em Porto Alegre.

Essa combinação de diversos fatores engendra na precarização da atividade musical noturna em Porto Alegre e afeta a longevidade dos bares que, por suas vezes, têm proprietários temerosos em contratar adequadamente o serviço de música ao vivo, uma vez que as próprias leis locais e aparatos de fiscalização operam contra eles.

Sobre a dinâmica das transformações dos espaços boêmios de Porto Alegre e a música ao vivo na cidade, o cantor de tango Raul Iturria descreve sua percepção em relação ao assunto, levando em consideração que mora há décadas na cidade e nasceu em Montevidéu no Uruguai:

Tu falou sobre os bares que não resistem muito tempo no Brasil, realmente, aqui tudo muda rapidamente. Primeiro que mudam os bairros. Eu me lembro que quando vim a Porto Alegre, os movimentos de bairros noturnos eram na Plínio Brasil Milano, depois foi Getúlio Vargas. Depois na Mariante. Depois foi pra Cidade Baixa e pra rua Padre Chagas ali. As pessoas de uma hora pegam um bairro como moda. Depois abandonam e vão pra outro. A Osvaldo Aranha também foi famosa pelo movimento de jovens que iam pra lá e tudo mais. Hoje na Osvaldo Aranha não tem nada! (depoimento de Raul Iturria via troca de mensagens de áudio em aplicativo whatsapp em 04.04.2025).

Para Raul, existe uma dinâmica, um fluxo de jovens que frequentam a noite em bairros e ruas pela cidade, transitando entre espaços de sua preferência conforme “a moda”. Percebo,

---

<sup>18</sup> Existe, em Porto Alegre, um Centro Municipal chamado Lupicínio Rodrigues em Porto Alegre, abrigando um complexo de teatros (Renascença e Sala Álvaro Moreyra) e biblioteca pública.



cada vez mais, que essas transformações, as preferências dos frequentadores de espaços noturnos, são mais ou menos influenciadas por projetos da prefeitura que visam interesses imobiliários e políticas higienistas.

É o caso mais recente em Porto Alegre a região chamada Quarto Distrito, local escolhido pela prefeitura para incentivar empreendedores à montar seus comércios, casas noturnas, pubs, cervejarias, etc. Nesse espaço seria, permitido e incentivada a prática da música ao vivo. Mas, e os outros bairros? E as populações que não têm condições econômicas de frequentar esses espaços? Acredito que essas biopolíticas através dos territórios da cidade, não ocorrem ao acaso. Preservar o intangível também é um projeto e, para o pensamento imediatista de algumas gestões municipais e, de empresários, o lucro não é instantâneo.

Conversei com o cantor uruguaio Raul Iturria sobre a música ao vivo e a cultura de bares em Porto Alegre, pensando na memória boêmia de Lupicínio. Para ele “a cultura, principalmente a música, não é tão valorizada aqui [em Porto Alegre]”. Raul criou o seguinte cenário imagético: se, supostamente, vou em um bar e “puxo um violão”, no Brasil, “ninguém te dá bola”.

Raul acredita que, em qualquer bar do Uruguai em Montevideu ou interior de seu país de origem, se “tu puxa um violão e começamos a cantar”, “já tem uma roda atrás de nós cantando e começando a pagar trago e tudo mais”. Segue seu depoimento: “a cultura, a música é vista de outra maneira, no Uruguai, em países de fala hispânica. Se valoriza mais o cantor, a música, tudo”. O cantor uruguaio acredita que no Brasil esses espaços musicais são mais afetados “pela moda, pelo consumismo. As pessoas vão aos lugares não para curtir uma música. Mas para se exibir, aparecer. Não vou dizer que todos os lugares. Mas a maioria é assim”.

Trazendo o assunto para a música de Lupicínio e sua presença na noite de Porto Alegre, parece-nos que as narrativas anteriores corroboram para entender o porquê da existência da boêmia, do samba-canção e da música de Lupicínio e outros compositores e intérpretes da cidade esteja localizada em bares e espaços específicos da cidade.

Temos em Porto Alegre os bares mais tradicionais (Bar do Nito, Parangolé, Bar do Marinho, Odeon) e alguns mais atuais localizados no Quarto Distrito da cidade e, o que mantém em suas agendas de música ao vivo, é o empenho dos músicos e dos pequenos empresários em fomentar suas agendas culturais. São investimentos que poderiam ser incentivados por políticas públicas e condutas alinhadas que vislumbrariam um projeto comum e coletivo que fortalecem o patrimônio intangível.

Analisando criticamente o depoimento de Raul Iturria, reflito, como diz o dito popular: “a grama do vizinho sempre é mais verde”. Certamente, há vantagens e desvantagens na prática musical noturna nos países vizinhos ao Brasil, como Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Paraguai,



etc. Porém, acredito que a valorização da cultura, da música como patrimônio imaterial, é um projeto de educação.

Recentemente, no Brasil e no México, tivemos, respectivamente, o choro e o bolero declarados patrimônio imaterial da humanidade. O etnomusicólogo Vinícius Veigel escreveu sua dissertação de mestrado (Vargas, 2024) investigando os processos de registro do choro como patrimônio imaterial pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Veigel escreveu sobre os chamados Novos Estudos de Música Popular (Abreu; Dinola, 2017, p. 36), espaço conceitual onde se preconiza a sociedade relacionada ao bem imaterial, detentores e detentoras do patrimônio intangível, sujeitos de todo o processo de registro, não objetos passivos de análise.

Através dessa premissa que o etnomusicólogo Vinícius Veigel irá abordar como ocorreu o registro do choro como patrimônio imaterial brasileiro em 2024, levando em consideração a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO (2003, Art. 2.1) que reitera as especificidades socioculturais: “[...] em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”.

Refletindo sobre o tema, observo que foi essa mesma convenção da UNESCO que possibilitou o reconhecimento da cidade de Valparaíso como Patrimônio Cultural da Humanidade em 2003, justamente o mesmo ano em que foi realizada a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Com as devidas adaptações, creio que as narrativas dos músicos da noite de Porto Alegre, com suas canções e composições diversas, tendo o samba canção e a figura de Lupicínio Rodrigues como marco, deveriam ter suas memórias e obras preservadas, salvaguardadas como patrimônio imaterial. Tal ação contribuiria para a valorização da classe musical, o fortalecimento da cultura local e, quem sabe, até para a captação de recursos no setor de turismo — caso, em algum momento, as prioridades e os interesses dos gestores de políticas públicas venham a convergir para esse tipo de reconhecimento.

As confluências entre o processo de patrimonialização do choro e do bolero, sendo o choro pelo IPHAN no Brasil e o bolero pela UNESCO no contexto de México e Cuba, não param por aí. Em dezembro de 2023, o Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) aprovou o Bolero como patrimônio cultural imaterial da humanidade. Segundo o artigo publicado pelo site da UNESCO<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> O artigo pode ser acessado através do link: <https://www.unesco.org/en/articles/bolero-registered-intangible-cultural-heritage-humanity> (visto em 14.06.2025 às 09h36m).



O dossiê binacional intitulado "**Bolero: identidade, emoção e poesia transformadas em canção**" foi apresentado conjuntamente em março de 2022 pelo Ministério da Cultura do Governo do México e pelo Ministério da Cultura de Cuba à organização internacional, que aprovou, em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, assinada por ambos os países.

Segundo a comunicação da UNESCO, o Bolero é “uma prática cultural com forte sentido de identidade coletiva nas culturas mexicana e cubana, já que muitas pessoas se identificam com sua prática em ambientes familiares e comunitários”. Essas práticas musicais ocorrem “em eventos como festas, serenatas, comemorações, cerimônias de luto, na vida cotidiana e em encontros especiais para a interpretação e escuta do Bolero, chamados de boemias no México e descargas ou peñas em Cuba”.

Ressalto que essa conquista foi fruto de forças conjuntas entre dois países, México e Cuba, por meio de esforços diplomáticos que buscaram um interesse coletivo compartilhado, impulsionados por políticas públicas concretas implementadas pelos Ministérios da Cultura de ambos os governos.

Esse processo demonstra a relevância das políticas públicas e da responsabilidade estatal na preservação do patrimônio imaterial — um compromisso que frequentemente entra em conflito com a lógica neoliberal, que privilegia o lucro imediato e promove o enxugamento da máquina pública. A política do Estado Mínimo e a especulação imobiliária não dialogam com os interesses de preservação do patrimônio intangível, que oferece retornos sustentáveis a médio e longo prazo e contribui para o desenvolvimento social por décadas.

Poderíamos questionar, inclusive, os motivos – que, me parecem, são interesses e projetos ideológicos – pelos quais o samba-canção e a memória boêmia de Lupicínio, bem como suas composições que não são preservados como patrimônio imaterial da cidade de Porto Alegre, do estado do Rio Grande do Sul e pelo estado Brasil. Ao mesmo tempo, levanto: o que tornaria determinada narrativa musical um patrimônio imaterial? Pois, certamente, não seria possível preservar através de políticas públicas tudo que possui valor simbólico para determinados território.

Ainda assim, acredito que os motivos pelos quais existe essa indiferença, ao menos na localidade de Porto Alegre, esbarram em projetos gananciosos que visam o enriquecimento e priorizam, sobretudo, a especulação imobiliária através de “tenebrosas transações<sup>20</sup>”. É importante compreender como se dá o processo de redes de reconhecimento do patrimônio

---

<sup>20</sup> Alusão à composição de Chico Buarque e Francis Hime, célebres compositores brasileiros, “Vai passar”, um samba de 1984. Assim como essa canção realiza uma crítica veemente à história de colonização do Brasil através da referência ao samba-enredo, percebo a indiferença com a patrimonialização das canções de Lupi como uma forma de reforçar o apagamento social de populações marginalizadas.



imaterial para, inclusive, reivindicar sua proteção da maneira que consideramos justa. Ou seja, a partir da desvalorização entender os mecanismos perversos que tornam obscuros e invisibilizadas tradições e patrimônios intangíveis de apreço compartilhadas: este o caso do samba-canção de Lupicínio Rodrigues e da boemia de Porto Alegre.

As autoras Paula Granados Garcia e Ceri Ashley escreveram sobre os desafios de preservar o intangível (2023), destacando a Convenção da UNESCO de 2003 como um marco na forma como o patrimônio imaterial é reconhecido e protegido internacionalmente.

Para elas, a Convenção foi uma mudança paradigmática, pois desde então saímos de uma visão focada em bens materiais, reconhecendo que o patrimônio imaterial é altamente vulnerável devido à globalização, urbanização (destaco a situação de Porto Alegre com o avanço agressivo da especulação imobiliária e a consequente devastação de áreas verdes), conflitos armados, crises ambientais, mudanças econômicas e sociais.

Tal como discutem Granados García e Ashley (2023), ao refletirem sobre os desafios de documentar e preservar patrimônios imateriais em contextos de transformação social e econômica, a situação vulnerável dos músicos na noite em Porto Alegre evidencia como a ausência de políticas públicas de salvaguarda fragiliza práticas culturais que, em outras realidades — como no caso do bolero reconhecido pela UNESCO — são tratadas como patrimônio coletivo. A precarização enfrentada pelos músicos da noite, portanto, reflete um descaso que vai além do setor artístico, alcançando a própria memória cultural da cidade.

A confluência dessa temática com a trajetória de Lupicínio Rodrigues encontra possíveis caminhos de reflexão pela sua função na SBACEM. Segundo Arthur de Faria, o emprego de Lupi nessa instituição o acompanhará por toda a vida: “torna-se o representante regional para região sul da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música). Trabalhará com afinco ali, em causa própria e alheia, até morrer. Com direito a sala, salário e funcionários” (Silva, 2022, p.137).

Lupicínio se engaja na luta pelos direitos autorais de compositores, tanto pela questão pessoal (econômica, seu sustento e de sua família), quanto pela causa coletiva (direitos dos compositores assegurados, seus amigos e colegas). A máxima do dito popular vale por aqui: “santo de casa não faz milagre”. Ironicamente, um dos pioneiros pela luta dos direitos dos compositores na região sul do Brasil, teve seus direitos explorados em uma produção cinematográfica de Hollywood. Sobre essa situação, Arthur de Faria escreve (Silva, 2022, p. 108):

Em 1944, chegou-lhe um pedido de autorização surpreendente: Hollywood incluía Se Acaso Você Chegasse na trilha de um filme chamado Dançarina Loura (Lady, Let's Dance, indicado aos Oscars de Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original). Os produtores tinham ouvido o samba em 1939 quando, no auge do seu sucesso, ele



entrara no repertório de música brasileira irradiado pelas emissoras da NBC na Feira de San Francisco. O nome de Lupicínio não figura na ficha técnica do filme, e ele só ganhou uns poucos dólares pela liberação da música.

Esse contexto nos faz refletir sobre os limites de atuação humana (Lupi) e institucional (SBACEM). Mesmo Lupicínio como uma figura importante na representação dos direitos dos compositores, não obteve reconhecimento pela autoria da canção tema do filme que concorreu à melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original na premiação do Oscar. Institucionalmente, nada pôde fazer ou mesmo quis agir no sentido de cobrar os devidos créditos. O assunto é um tema polêmico debatido por estudiosos até os dias de hoje.

### **Considerações finais**

Na primeira metade do século XX, a discussão sobre patrimônio imaterial não era uma realidade, pelo menos não da maneira que compreendemos hoje. Ainda assim, o compositor Lupicínio, mesmo sem o saber, foi um pioneiro na representação dos direitos dos compositores e, portanto, na preservação do patrimônio intangível.

Lupicínio foi um agente pioneiro na luta contra o apagamento social da memória intangível. Ainda que com suas fragilidades, pois não obteve, por exemplo, os devidos créditos na maior premiação cinematográfica do mundo até os dias de hoje, porém atuou a frente de importante agência de arrecadação do direito autoral brasileiro.

Esse contexto expõe os limites do reconhecimento institucional e da efetiva valorização dos criadores populares dentro das dinâmicas culturais globais, onde muitas vezes o capital simbólico e econômico gerado por suas obras é apropriado sem o devido retorno ou visibilidade histórica.

Em relação aos diálogos da canção de Lupi com a música latino-americana, percebo que as confluências não são apenas formais ou estilísticas. Elas se manifestam nos depoimentos, nas performances e nas memórias compartilhadas por intérpretes e ouvintes em diferentes contextos culturais. Evidenciam que sua obra não só ressoa, mas inspira desdobramentos e reinvenções — característica de canções que se tornam patrimônio coletivo, mesmo sem reconhecimento formal. É uma problemática que possibilita refletir e agir criticamente sobre o conceito de patrimônio imaterial local, regional, (trans)nacional.

A circulação da obra de Lupicínio sugere que sua contribuição à canção popular transcende categorias estanques como “samba-canção” ou “bolero”, tornando-se, em si, um ponto de contato entre tradições musicais que compartilham a valorização do lirismo, da “dor de cotovelo”, da boemia e da dramaticidade através das canções. Essas afinidades estéticas e emocionais são pontes intangíveis, mas potentes, entre territórios que dividem um mesmo espaço continental.



Acredito que a etnomusicologia, é uma ferramenta potente para desvelar as narrativas, confluências e debates apresentados aqui. Estudos etnomusicológicos têm metodologia fenomenológica através do trabalho de campo, conforme argumentou Kazadi wa Mukuna (2024), nossa disciplina possui interfaces epistemológicas que possibilitam uma abordagem metodológica holística, fundamentada na fenomenologia. Por isso, futuras pesquisas poderão potencializar essas confluências, possibilitando ampliar nossos horizontes. É preciso ir além: futuros estudos em Valparaíso e outras cidades da América Latina se fazem necessários para compreender melhor os trânsitos entre repertórios e as narrativas locais com a canção de Lupicínio.

## Referências

ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do “jongo”. *ACENO*, Vol. 4, n. 7, p. 33-48, 2017.

ARAUJO, Samuel. *The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 31 (1999), pp. 42-56

CÂMARA, Júlio Paulo de Souza. *O tempo da cidade nas crônicas de Lupicínio Rodrigues: análise da série Roteiro de um Boêmio no jornal Última Hora*. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021

CAMPOS, Marcello. *Almanaque do Lupi: Vida, Obra e Curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho*. Editora da cidade: Letra e vida, Porto Alegre, 2014

\_\_\_\_\_. *Minha Seresta: Vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987)*. Editora da Cidade, Letra e vida. Editora Suliani. Porto Alegre, 2011

\_\_\_\_\_. *Johnson: “o boxeur-cantor” (1910-1995)*. Edição independente, Fumproarte. Porto Alegre, 2013.

DE MENEZES BASTOS, Rafael. *Lupicínio Rodrigues e a Colônia Africana de Porto Alegre – Maneiras de Cantar como Maneiras de Sentir*. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 067–088, 2018. DOI: 10.5007/2175-8034.2018v20n1p67. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p67>. Acesso em: 22 jun. 2025.

FRYDBERG, Marina Bay. *Lupi, Se acaso você chegasse : um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. Dissertação de mestrado (UFRGS). Porto Alegre, 2007

GONÇALVES, Marco Antonio. *Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens*. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 19 - 41.

GRANADOS GARCÍA, P. L. e ASHLEY, C.. *Preserving the intangible: The challenges and responsibilities of documenting material knowledge practices and skills through digital media*. In: Palladino, C. and Bodard, G. (Eds.), *Can't Touch This: Digital Approaches to Materiality in Cultural Heritage*. Pp. 183–203. London: Ubiquity Press, 2023



KAZADI, Wa Mukuna. *Epistemological interfaces of ethnomusicology*. In: Revista Música e Cultura, vol. 13, n. 3: Dossiê Etnomusicologia Negra: Caminhos, Contribuições, Pensamentos e Legado, 2024

MANEVY, Alfredo. *Lupicínio Rodrigues: confissões de um sofredor*. Documentário audiovisual, disponível mediante assinatura no streaming Curta On através do Prime Vídeo, 2022 (acessado em 31.12.2024 às 10h24m)

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 1995

\_\_\_\_\_. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2002

PARADA, Paulo Fernando Ausquia Junior; *As canções visceralmente porto-alegrenses: etnomusicologia e emoções*. Tese de doutorado, UFRGS, 2024

PARADA, Paulo Fernando Ausquia Junior; BRAGA, Reginaldo Gil. *O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre*. Revista Vórtex, 4(1), 1–20, 2016

RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas*. Porto Alegre, L&PM, 1995.

SANTOS, André Domingues dos. *Discutindo o relacionamento: bolero e samba-canção nas tramas estéticas, políticas e comunicacionais do pós-guerra*. Revista Opus, vol. 28, 2022

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. UNB: Brasília, 2015.

SILVA, Arthur de Faria. *Lupicínio: uma biografia musical*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2022

TEIXEIRA, Paulo César. *Darcy Alves: Vida nas cordas do violão*. Ed. Libretos: Porto Alegre, 2010.

VARGAS, Veigel Vinícius. *Choro: Patrimônio imaterial e cultura popular no processo de registro nacional do IPHAN*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, 2024

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do Patrimônio cultural imaterial, de 2003.