

**“DEUS ME DEU ESSA VIDA POR PRÊMIO, SEREI O BOÊMIO ENQUANTO ELE QUISE”  
MÚSICA E BOEMIA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX.**

**UELBA ALEXANDRE DO NASCIMENTO<sup>1</sup>**

## **INTRODUÇÃO**

O momento cultural no início do século XX no Rio de Janeiro, a capital da República, era bastante intenso. Eram oferecidos ao público, em termos de apresentações musicais, o teatro de variedades, os cafés cantantes, para os artistas mais famosos, e o picadeiro dos circos, as casas de chope e as bandas de música, para os principiantes. Os gêneros musicais que predominavam na primeira década do século eram os mesmos que predominavam no século XIX, como a valsa, chótis, modinha, cançoneta e polca. A influência francesa continuava e o piano era o instrumento por excelência. É justamente neste ambiente cultural efervescente que encontramos várias canções que fazem referencia a boemia como um modo de ser e de viver. Mas o que é “ser boêmio”? Como esse ser aparece na primeira canção com registro fonográfico no Brasil? São questões que nos propomos a responder neste artigo.

### **1. SER BOÊMIO NO INÍCIO DO SÉCULO XX.**

O cenário musical é o Rio de Janeiro do início do século XX. A música popular brasileira, pelo menos até 1916, repete basicamente as características predominantes do final do século XIX, com seus gêneros musicais, as canções instrumentais, as formas de cantar e tocar e a predileção pelo piano. É justamente neste contexto musical que encontramos a primeira canção que faz referencia explícita a boemia vivenciada naquele início de século: o tango-cançoneta O Boêmio (Os Boêmios) do compositor Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense.

---

<sup>1</sup> Uelba Alexandre do Nascimento é doutora em História pela UFPE e professora de História da UFCG, campus de Cajazeiras, Paraíba.

Este tango, todo ele tocado de forma ligeira no piano é cheio da efervescência Rio de Janeiro no início do século, as rodas de choro nos bares e nas casas de família, os bailes populares e os encontros musicais nas festas religiosas.

Esta composição de Anacleto de Medeiros já era sucesso quando Catulo da Paixão cearense resolveu por uma letra na música e assim foi gravado sucessivamente pelo cantor da Casa Edison, Mário Pinheiro, entre 1904-1907<sup>2</sup>.

O que chama a atenção em primeiro lugar na canção é a rapidez dos acordes no piano que nos dá uma sensação de completa alegria, descontração e até a apologia de uma vida boêmia sem preocupações. Ritmo alegre, a letra colocada por Catulo<sup>3</sup> na música ligeira de Anacleto não podia ter outro viés se não um ambiente festivo e saudação à boemia do período.

O que pudemos detectar na letra, em alguns trechos que conseguimos transcrever, nos dá uma ideia de como se pensava a boemia no início do século XX:

*Deus, que viver!*

*Que prazer nesta vida que tenho ó Senhor!*

*Eu moro só*

*Sem tocar no duende travesso do amor*

*O lé ré, sou feliz*

*Com a pinga delícia que me faz entrever*

*Eu gozar nessa vida corrida, nessa vida florida*

*Que jamais vou voltar*

*Mais o que me importa o sofrer?*

*Eu só conheço o prazer*

*Tenho me livrado da dor*

*Ele é por diabo o amor*

*Meu coração*

*Não aceita os espinhos daninhos do amor*

*E a mulher feito ali, vou passando,*

*Brincando, folgando a cantar*

*Sou assim, segui muito*

---

<sup>2</sup> O Boêmio (Os Boêmios), Odeon, 1904-1907, n. 40486, lado indefinido, 76 rpm. Esse tango cançoneta foi gravado primeiramente em 1902 de forma instrumental por Anacleto de Medeiros e posteriormente foi colocada uma letra por Catulo da Paixão Cearense e teve gravações de 1904 a 1907.

<sup>3</sup> Devido à gravação muito antiga e algumas palavras inaudíveis, a letra que transcrevemos pode conter alguns erros, mas nada que comprometa a letra da canção em si.

*A mulher o demônio de mim  
Deus me deu essa vida por prêmio  
Serei o boêmio enquanto ele quiser  
Leve o diabo esse inferno  
Da vida este terno  
Vivente sofrer  
Não mais pertenço ao amargor de viver  
Eu costume beber  
Óh, leve o diabo esse inferno  
Da vida esse terno  
Cansado sofrer  
Eu só encontro alegria  
No céu da folia cantando a beber  
Oh, como é bom  
Como é bom esta vida que passo selar  
Não quero amar  
Só namoro a natura que levo a cantar  
Uma flor, o luar, das estrelas namoro o divino fulgor  
Que é o boêmio com alma seguinte  
Sem asas tilintes do bobo do amor*

Nesta canção podemos perceber a alegria e a exaltação do viver e da liberdade social que os homens possuíam em todos os sentidos. Os prazeres do amor eram cantados, mas não com idealizações romanescas, mas como algo que era desejado e temido, porque eram as “amarras” do homem, identificado na canção como “o diabo”. E era na pinga, leia-se cachaça, que os prazeres da vida se faziam sentir porque afastava, mesmo que por alguns momentos, o cotidiano difícil do trabalho.

A bebida era o desinibidor por excelência. Bastava alguns goles para o indivíduo sentir-se corajoso para dançar o maxixe, ritmo e dança que contagiou o Brasil no início do século.

Como lembra Mary Del Priori (2006: 238), o maxixe aproximava os corpos dos homens e das mulheres e ia muito mais além: a perna do dançarino ficava entre as coxas da dançarina, juntando um sexo ao outro. E o “miudinho”, um dos passos do maxixe, punha as

cadeiras da mulher entre as coxas do homem, num sacudido frenético! Uma completa afronta a moral e os bons costumes da sociedade...

Este tango cançoneta de Anacleto de Medeiros com letra da Catulo da Paixão Cearense nos remete aos salões das gafieiras e dos cabarés no qual o maxixe era tocado e dançado no início do século XX, só para muito tempo depois aportar nos salões das elites<sup>4</sup>.

Neste clima de festa sentido na música e na canção é interessante perceber como algumas das idealizações sobre o que era ser boêmio aparecem de forma explícita, como o gosto pela noite, pela liberdade, pela vida fácil e pela bebida. Ao mesmo tempo aparece outro elemento: a negação ao amor.

Mas como podemos entender essa negação ao amor?

Nesse contexto histórico, início do século XX, nos assinala Mary Del Priori (2006: 231) que muitas transformações estavam acontecendo no âmbito cultural que favoreceram certas mudanças comportamentais ao longo do século, como por exemplo: é diminuída a disparidade da idade entre os cônjuges, substituída pela quase igualdade, ou seja, para casar o homem não precisava ser tão mais velho que a mulher; o número de filhos diminuía progressivamente de 20, 15 ou 10 para 7 ou 5 filhos; a consagração do casamento civil; a intensa vida nos cafés, confeitarias e cabarés; o surgimento da injeção contra a sífilis; e a liberdade de escolha dos jovens para o casamento, ou seja, o casamento por interesse vai dando lugar ao casamento pelo sentimento.

O amor era cantado e decantado em poemas e músicas do período com toda paixão que ele comporta: cantava-se o amor trágico, o irônico, o lírico, o desconsolado, o triste, o zangado, o idílico, o acanalhado, o descritivo, o trocista e até o ideal, como assinala João do Rio.<sup>5</sup>

Mas o amor também era sinônimo também de laço, amarra ou compromisso. Ao apaixonar-se por uma mulher, sendo ela moça de família, o pretendente deveria ter em mente que a aproximação para o namoro indicaria, necessariamente, compromisso. Não um

---

<sup>4</sup> O maxixe foi levado ao Palácio do Catete em 1914 pela primeira dama do Brasil Nair de Teffé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, que em homenagem a sua amiga Chiquinha Gonzaga, tocou o mal afamado "Corta Jaca" no salão presidencial. As críticas ao governo foram retumbantes e falava-se sobre os "escândalos" no palácio, pela promoção e divulgação de músicas cujas origens estavam nas danças lascivas e vulgares, segundo a concepção da elite social. Levar para o palácio presidencial do Brasil a música popular foi considerado, na época, uma quebra de protocolo, causando polêmica nas altas esferas da sociedade e entre políticos.

<sup>5</sup> Citado por Del Priori, op. Cit., p. 239

compromisso formal, que se daria pelas vias do noivado, mas certo compromisso ou uma intenção de casamento para um futuro próximo. E casamento significava “prover a família”, ou seja, ter responsabilidades que a vida de solteiro não comportava: manter a casa com tudo que ela necessitava além dos gastos com a esposa e filhos.

Além disso, o amor conjugal não era aquele amor arrebatador, romanesco, fora de controle e avassalador. O amor conjugal significava muito mais procriação. A afetividade conjugal se construía cheia de normas e de regras que ambos deveriam seguir, pois “aquele amor” desesperado, a paixão avassaladora, era um sentimento destruidor, capaz de levar homens e mulheres a cometer desatinos por causa dele.<sup>6</sup>

Desta forma, a negação do amor que vemos na canção O Boêmio (Os Boêmios) refletia não só a negação desse amor que destrói porque ele é um “*duende travesso*”, e como tal, tem a mania de enganar, mas também porque ele fere através dos seus “*espinhos daninhos*”. Quem é a rosa bela e delicada, que esconde tão danosos espinhos? E quem, historicamente, era considerada a “eterna pecadora”? É aquela mesma criatura que o diabo sussurrou aos ouvidos e por quem Adão se deixou influenciar: a mulher.

Identificada como ser demoníaco desde a antiguidade<sup>7</sup>, no século da Belle Èpoque a imagem da mulher sedutora ganha força a partir de vários romances no século XIX, tais como Carmem, Salammbô, Naná ou mesmo Salomé.<sup>8</sup>

No cinema, segundo Margareth Rago (2008), a figura que dá início ao imaginário da mulher *vamp* ou *femme fatale* é a atriz Theda Bara, a partir de uma série de filmes que ela estreou interpretando mulheres com ares predatórios, do qual lhe assegurou a alcunha de *vamp*, consagrando-a como símbolo sexual no início do século XX<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Sobre crimes passionais no início do século XX ver os excelentes estudos de ESTEVES, Martha Abreu. **Meninas Perdidas: Os Populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Èpoque**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989; e FAUSTO, Bóris. **Crime e Cotidiano: A Criminalidade em São Paulo (1890-1924)**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>7</sup> Embora desde a Antiguidade a mulher tenha sido identificada como figura demoníaca, associada à sedução de Eva, é no período medieval que essa associação ganha mais força devido aos movimentos heréticos e a crescente “histeria” em torno das “bruxas” levada ao extremo pela Igreja Católica. Sobre esse assunto ver MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1999; e o excelente trabalho de NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. 2ª Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

<sup>8</sup> Carmem, de Prosper Mérimée (1846); Salammbô, de Gustave Flaubert (1862); Naná, de Emile Zolá (1879); e Salomé, retratada por vários autores e cineastas.

<sup>9</sup> Theda Bara (1885-1955) estrelou mais de quarenta filmes, no entanto, a maioria encontra-se perdidos, restando apenas seis filmes e alguns fragmentos de outros. Pelos títulos de alguns dos filmes podemos perceber o estilo que prevaleceu e que deu a alcunha de Vamp a Theda Bara: Escravo de Uma Paixão (1915), A Serpente (1916),

A imagem do demônio toma forma de mulher e invade o imaginário masculino através das telas do cinema e também das canções, visto que nesta composição de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense a repulsa ao amor é também a repulsa a mulher como “*o demônio de mim*”.

Só assim podemos entender a exaltação a vida de solteiro e de uma vida despreocupada e regada a “*pinga*”, a certa negativa e fuga do “amor”, do compromisso, o que não significava dizer que não havia pressões sociais para o casamento tido e entendido por médicos, juristas, letrados e religiosos em geral como a condição para as relações amorosas sadias e regulamentadas entre homens e mulheres<sup>10</sup>.

## 2. MULHER, BOEMIA E O SER BOÊMIO.

Além do tango cançoneta Os Boêmios, encontramos duas músicas intitulada *Casa Boêmia*, de Oscar Carneiro e *Boemia*, de Ernesto Nazareth<sup>11</sup>. Ambas são do gênero maxixe, sendo a primeira música instrumental e a segunda música composta de uma letra que fala de algumas peripécias de um boêmio que ronda a cidade depois da meia noite e dos perigos de enfrentar a polícia.

Nas duas composições se percebe a utilização de instrumentos de sopro que caracterizam bem estas primeiras décadas do século XX, o que era muito comum, pois as gravações até a década de 1920, onde ainda não havia percussão, o papel mais característico dos instrumentos de sopro, especialmente os de tons graves como a tuba e o trombone, era fazer uma espécie de pontuação rítmica nos intervalos das frases dos cantores: daí a presença deles nas marcações<sup>12</sup>.

---

Coração de Tigre (1917), Quando a Mulher Peca (1918), Mulher Libertina (1924). Sobre a femme fatale ver o trabalho de RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. São Paulo: Paz e Terra, 2ª. Edição, 2008.

<sup>10</sup> Sobre a regulamentação das relações amorosas ver CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas: UNICAMP, 2000.

<sup>11</sup> Casa Boemia (Oscar Carneiro), Banda do Malaquias. 78 rpm, Odeon, 1915-1921, número 120130, lado único. Boemia (Ernesto Nazareth), Orquestra Pan American. 78 rpm, Odeon, 1928, número 10232, lado A.

<sup>12</sup> Carlos Sandroni nos fala que essa pontuação, geralmente começando por uma pausa semicolcheia foi uma verdadeira obsessão nos arranjos da época, sendo declinada em todas as variantes possíveis, nas introduções, nas pausas do canto e nos acordes finais. Só a partir de 1932 em diante é que isso vai começar a mudar, visto que foram introduzidos outros instrumentos de batucada como o surdo, o pandeiro e o tamborim. SANDRONI,

O ar de festa que as composições apresentam mostra claramente o clima das casas boemias, em sua grande maioria cabarés e gafieiras, no qual o ritmo e a dança maxixe era bastante tocado e dançado pelas classes mais populares.

O maxixe foi à primeira dança urbana criada no Brasil. Surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, Rio de Janeiro, por volta de 1875. Conhecido como a “dança proibida”, era dançado em locais malvistas pela sociedade como as gafieiras da época que eram frequentadas também por homens da sociedade, em busca de diversão com mulheres de classes sociais menos favorecidas.

Considerado imoral aos bons costumes da época, além da forma supostamente sensual como seus movimentos eram executados foi perseguido pela Igreja, pela polícia, pelos educadores e chefes de família.

Repudiado inicialmente pelos salões burgueses, que só o aceitaram depois de impor-lhe uma coreografia elegante e discreta, o maxixe acabou por transformar-se num gênero musical cujo prestígio durou até o aparecimento do samba. E mesmo assim, os primeiros sambas que foram surgindo tiveram uma influencia muito grande do maxixe, o que se pode verificar na obra do maior compositor da década de 1920, José Barbosa da Silva, o popular Sinhô (1888-1930), que compôs vários sambas amaxixados na primeira fase do samba carioca<sup>13</sup>.

Na década de 1920 encontramos a primeira canção que faz referencia a mulher como sendo boemia: o samba de Lamartine Babo e Pixinguinha *Mulher Boemia* (1928)<sup>14</sup>. Este samba, muito mais próximo de uma marcha, nos dá uma ideia de como as mulheres que saem à noite, prostitutas ou não, são enquadradas na lógica dos compositores logo no início da canção: “*Mulher boemia/ Mulher da perdição/Tu vives a pecar em vão/ E deixas meu amor abandonado/ Estais tão viciada no pecado.*”

---

Carlos. *Transformações do samba carioca no século XX*. Portal Domínio Público, acesso em 10/10/2012: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br)

<sup>13</sup> Um estudo sobre as composições de Sinhô é feito por MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. **Sinhô: A Poesia do Rei do Samba**. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2010.

<sup>14</sup> *Mulher Boemia* (Lamartine Babo e Pixinguinha), Benício Barbosa, 78 rpm, Parlophon, 1928, numero 12864, lado A. Também encontramos mais duas canções que fazem referencia a mulher enquanto boêmia: *Quero uma Boemia* (1937) de Gomes Filho e Valfrido Silva e *Louca pela Boemia* (1941) de Bide e Marçal.

A mulher boemia aqui é tida como a “*Eva pecadora*”, aquela que leva os homens a perdição. As imagens de sedução e do poder feminino com toda sua sensualidade ainda prevalece no imaginário das primeiras décadas do século XX: é a *femme fatale*.

Sedutora, ousada, extravagante, sensual, selvagem, insaciável e devoradora de homens. Estas eram algumas “qualidades” que literatos, artistas, médicos e intelectuais atribuíam a esta mulher tida como ameaçadora em todos os sentidos.

A mulher boemia é vista aqui como a mulher fatal, a própria encarnação do pecado. Num contexto em que se discutia sobre os limites da sexualidade feminina e comportamentos sociais de ambos os sexos, a figura de uma mulher que gostasse da noite, de bebida e cigarro, que saísse sozinha, usando roupas decotadas e perfumes com aroma de pacholli ou almíscar ou maquiagem encarnada, inevitavelmente era tida como “mulher de vida livre” e, conseqüentemente, identificada como meretriz. Mulher de “respeito” não frequentava a zona boemia, rodas de artistas e músicos. Mesmo que não se prostituísse, era concebida como “fácil”, portanto, não serviria para casar<sup>15</sup>.

Confundida com a artista que a representa, a imaginação erótica do homem associa essa mulher fatal com a imagem da prostituta dotada de extremo controle do seu próprio corpo e de sua sexualidade. Como assinala Rago (2008: 230), embora a *femme fatale* e a prostituta se diferenciem em muitos aspectos<sup>16</sup>, a superposição de imagens é constante e enfatizada pela sociedade da época: “*polarizada entre o bem e o mal, entre o anjo e o demônio, a prostituta – em especial a cortesã de luxo – passa a simbolizar a mulher independente que se entrega aos prazeres do corpo, dominando e destruindo os homens fracos das famílias responsáveis.*”

É justamente essa imagem, o da mulher fatal, da indomável pecadora que a canção de Lamartine Babo e Pixinguinha querem passar para caracterizar a mulher boemia: “*filha do*

---

<sup>15</sup> Aracy Cortes (1904-1985) foi a primeira cantora de destaque nas primeiras décadas do século XX. Era filha de Carlos Espíndola, chorão da velha guarda, foi vizinha de Pixinguinha no bairro do Catumbi onde passou a infância no Rio de Janeiro. Aos 17 anos de idade, deixou a família para trabalhar em circo, o que foi considerado um grande escândalo, pois ser atriz ou cantora naqueles tempos era a mesma coisa que ser prostituta. Fazia parte constante das rodas boêmias. Foi descoberta por Luís Peixoto, que a levou ao teatro de revista, quando cantava e dançava maxixes no Democrata Circo. O nome artístico Ihe foi dado por Mário Magalhães, crítico teatral do jornal "A Noite", quando passou a atuar teatro de revista em inícios dos anos 1920. Dicionário on line Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acesso em 04/05/2013: <http://www.dicionariompb.com.br/aracy-cortes/biografia>.

<sup>16</sup> A *femme fatale* é forte e não se apaixona nunca e não é obrigada a comercializar seu corpo, principal aspecto que as diferencia.

prazer”, “olhar [que] tanto maltrata”, “mulher da perdição”, “sorriso [que] é uma blasfêmia”. Por ser assim tão perigosa e tão desejável, a mulher boemia dos compositores também é ingrata, porque não corresponde à paixão de seu admirador que tem de mudar-se para o sertão para ocultar seu sentimento. Fugir era a melhor saída para não ser “devorado” pelas garras que continha no olhar dessa mulher...<sup>17</sup>

Na década de 1930 encontramos três canções que contêm no título a palavra boemia: *Esse Boêmio Sou Eu* (1932-1933), *Boemia da Lua* (1936) e *Boêmio* (1937)<sup>18</sup>. A primeira canção é um tango composto e cantado por Roque Ricciardi (1890-1976), o Paraguassú, nome artístico que escolheu porque já não aguentava mais ser chamado de “italianinho do Brás”, devido a sua ascendência italiana. A segunda canção é uma marcha ligeira cantada pelas Irmãs Pagãs, nome artístico do duo vocal composto das irmãs Rosina Cozzolino (1919-?) e Elvira Cozzolino (1920-2003). E a terceira é um samba cantado por Orlando Silva, que fez bastante sucesso neste ano.

A primeira canção, o tango composto e cantado por Paraguassú, não está entre as canções de sucesso da época, mas pegava um gancho no sucesso que o tango argentino fazia no Brasil<sup>19</sup>.

Com uma letra triste e soturna, o boêmio aparece nesta canção numa noite triste e fria, indo ao encontro dos amigos prantear sua amargura, sofrendo as dores da solidão porque foi abandonado pela mulher amada. O ser boêmio aparece aqui sofrido, carente e sensível, ao ponto de deixar as lágrimas rolaem pelo seu rosto. No entanto, mesmo mostrando seus sentimentos, ele não se mostra fraco, o que “teoricamente” era uma atribuição feminina,

---

<sup>17</sup> Além de *Mulher Boemia* (1928), também encontramos mais duas canções que fazem referencia a mulher enquanto ser boêmio: *Quero uma Boemia* (1937) de Gomes Filho e Valfrido Silva; e *Louca pela Boemia* (1941) de Bide e Marçal.

<sup>18</sup> *Esse Boêmio Sou Eu* (Paraguassú), Paraguassú, 78 rpm, Columbia, 1932-1933, n. 22209, lado A; *Boemia da Lua* (Antenógenes Silva e Ernani Campos), Irmãs Pagãs, 78 rpm, Odeon, 1936, n. 11325, lado A; e *Boêmio* (Ataulfo Alves e J. Pereira), Orlando Silva, 78 rpm, Victor, 1937, n.34189, lado A.

<sup>19</sup> O tango argentino chega na década de 1920 no Brasil, sobretudo o cantado por Carlos Gardel. A partir de então, ele passa a ser traduzido, adaptado e parodiado. Ver excelente texto de VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *A Canção das Mídias: História e Memória do Disco Através de um Gênero Musical*. Texto acessado em 04/05/2013:

[www.ufrgs.br/alcar/encontros.../a%20cancao%20das%20midias.doc](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros.../a%20cancao%20das%20midias.doc)

porque o homem boêmio mesmo na dor é forte: *“boêmio, pois só tu tens amargura/ tu suportas com ternura/ as mágoas do coração”*.

Essa tendência sofrida e langorosa do homem, que quase sempre está subjulgado aos caprichos femininos é uma característica das letras de uma parte do tango portenho que foi exageradamente seguida aqui no Brasil. As letras sofridas, cheias de mágoas e tristezas sem fim são a grande marca que o tango brasileiro vai adquirir e o boêmio nesta canção em especial, por *“viver sempre na ilusão”*, tende a sofrer mais porque está constantemente apaixonado e de alma marcada com o nome de alguma mulher: *“Pois agora tudo é triste/ Na sua alma nada existe/ Que um só nome de mulher/ Que ele guarda em relicário/ Porque foi o seu calvário/ Em deixá-lo assim sofrer”*.

No entanto, como afirma Heloísa Valente (2003), do ponto de vista da escuta musical o tango portenho não foi seguido pelo brasileiro nos termos dos arranjos musicais, especialmente porque o bandoneon, instrumento característico do tango portenho, foi substituído pelo acordeom dando-lhe uma característica bem caipira.

No tango de Paraguassú, a predominância dos instrumentos é do piano e especialmente do violino, que o acompanha em suas palavras de lamentação o que faz com que a letra fique bem marcada pela tristeza que o cantor quer passar, especialmente na última estrofe que encerra a canção: *“Esse amor que foi tão forte/ Sem querer, a própria sorte/ No abismo se perdeu/ Hoje pobre, abandonado/ Sem ninguém tão desprezado/ O boêmio assim sou eu...”*

Já na canção *Boemia da Lua* (1936), marcha interpretada pelas Irmãs Pagãs, a letra tenha sido escrita por dois homens, Antenógenes Silva e Ernani Campos, a interpretação é de duas mulheres, mas ficam claro as idealizações e os valores da época que marcam a canção: a mulher submissa que fica em casa e não pode acompanhar o amado em suas andanças noturnas. A lua, que aparece no céu, chama-o para a boemia, para a noite, para os bares, para as outras mulheres, para a companhia dos amigos... E o ser boêmio não resiste “ao chamado” da boemia, partindo, para não mais voltar: *“Levou-te a lua a embriagues/ Para deixar-te longe de mim/ E hoje relembro e choro/ Esse romance de tão triste fim”*

O mundo boêmio é também um mundo idealizado e como tal está cheio de ilusões: é o que canta Orlando Silva, através da letra de Ataulfo Alves e J. Pereira na canção *Boêmio* (1937):

*Boêmio*

*Nos cabarés da cidade*

*Buscas a felicidade*

*Na tua própria ilusão*

*Boêmio*

*A boemia resume*

*No vinho, o amor e o ciúme*

*Perfume, desilusão*

*Boêmio*

*Ó sultão, porque é que queres*

*Amar a tantas mulheres*

*Se tens um só coração?*

*Boêmio*

*Pensa na vida um instante*

*E vê, que o amor inconstante*

*Só traz por fim solidão*

*Boêmio*

*Que ficas na rua*

*Em noite de lua*

*Tristonho a cantar*

*Na ilusão dos beijos viciosos*

*E dos carinhos pecaminosos*

*Boêmio*

*Tu vives sonhando*

*Com a felicidade*

*Mas não és feliz*

*Vives, boêmio, sorrindo e cantando*

*Mas o teu sofrer*

*O teu riso não diz...*

Esta é outra face do ser boêmio: aquele que vive na ilusão. Uma ilusão de felicidade dentro dos cabarés, ambiente que congrega algumas características da boemia dos anos 1930: boa música, dança, mulheres bonitas, sexo, roda de amigos, bebida, e toda uma rede de sociabilidades e códigos que são respeitados por todos os frequentadores sejam eles habituês ou novatos.

A bebida, seja ela vinho ou outra qualquer, é uma constante no mundo boêmio, seja em ambientes mais refinados, seja em ambientes mais populares. Ela cria uma sensação de poder e de coragem que podem levar a atos delicados, como a escrita de uma linda música ou poema, a comportamentos agressivos.

Diz Fídias Teles (1989) que o boêmio quando bebe fica mais solto e tem mais facilidade em revelar seus sentimentos e não apenas isto. Ele muitas vezes desafia os padrões sociais revelando outro modo de ser e estar no mundo, como mostra a canção de Ataulfo Alves e J. Pereira: gosta e frequenta cabarés, muitas vezes gastando fortunas neles; passa as noites na rua, cantando ao luar, “*entre beijos viciosos*” e “*carinhos pecaminosos*”, amando tantas mulheres como se fosse um sultão.

Cantando com os verbos sempre na segunda pessoa, a canção tem um tom de alerta, quase uma conversa pessoal entre o cantor e quem o ouve. E isso favorece uma identificação imediata entre um e outro, porque quem fala e aconselha também conhece ou conheceu os caminhos da boemia porque já vivenciou: daí o tempo todo na letra a recorrência a ilusão/desilusão: “*buscas a felicidade na tua própria ilusão*”; “*no vinho, o amor e o ciúme, perfume, desilusão*”; “*na ilusão dos beijos viciosos*” (grifos nossos).

Maria Izilda (2000: 80) diz que o compositor capta, reproduz e explora muito bem as representações que circulam no cotidiano e muitas vezes tira sua inspiração em fatos de sua experiência vivida, assim como o seu público podia aceitar ou resistir a certas ideias, sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor através de sua subjetivação na letra da canção.

O perfil de boêmio e da boemia enquanto um mundo de ilusões caía muito bem ao gosto do público, especialmente as mulheres mais afeitas ao que a sociedade sugeria como comportamento, visto que para grande parte da sociedade a boemia não era coisa boa, não podia ser, porque afastava o homem casado do seu lar, arrastando-o para noites de bebedeiras e braços alheios aos da esposa, e se fosse solteiro, para os diversos vícios.

Levar uma vida boemia, nas letras que vimos das primeiras décadas do século XX, era levar uma vida incerta e inconstante, sem amarras e sem convenções sociais. Ser boêmio, desta forma, era a mesma coisa que ser vagabundo e os afeitos a vagabundagem iriam experimentar um momento de intensas perseguições que iriam ser instituídas pelo governo Vargas, no período do Estado Novo (1939-1945). Mas essa, já é uma outra canção...

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

\_\_\_\_\_. ; FARIA, Fernando A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

\_\_\_\_\_. **Meu Lar é o Botequim: Alcoolismo e Masculinidade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cotidiano e Cultura: História, Cidade e Trabalho**. Bauru: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Cidade, a Noite e o Cronista: São Paulo e Adoiran Barbosa**. Bauru: EDUSC, 2007.

\_\_\_\_\_. **Âncora de Emoções: Corpos, Subjetividades e Sensibilidades**. Bauru: EDUSC, 2005.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.

\_\_\_\_\_. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.2:1958-1985.

RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. São Paulo: Paz e Terra, 2a. edição, 2008.

RODRIGUES FILHO, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio Rodrigues Conta as Histórias das suas Músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995

TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia**. Recife: Comunicarte, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: Do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

