

## NARA LEÃO: O TROPICALISMO NO AVESSO DO ESPELHO<sup>1</sup>

Prof. Mestre Vinícius Rangel Bertho da SILVA (UFF)<sup>2</sup>

### Resumo:

Ao registrar a canção “Lindonéia” para o antológico LP Tropicália ou Panis et Circencis, **Nara Leão (1942-1989)** já era uma das principais vozes da música brasileira. De musa da Bossa Nova a um grande expoente da Canção de Protesto, a intérprete fez a escolha de um projeto estético ousado. A ligação com Caetano Veloso e Gilberto Gil foi fundamental para que Nara integrasse o Tour de Force tropicalista, o que lhe conferiu um papel importante: sua presença era a conexão do passado com o presente, do bom gosto dos bossa-novistas com a “cafonice” dos anos 40 e 50. O presente artigo tem o intuito de investigar as conexões de Nara com o Tropicalismo a partir de uma análise do contexto histórico, político e cultural da década de 60 e de parte da discografia da artista.

**Palavras - chave:** Nara Leão, Tropicalismo, Música Popular Brasileira

*“Ai, meu chorinho, eu só queria  
Transformar em realidade a poesia.”*  
(Ernesto Nazareth & Vinícius de Moraes)<sup>3</sup>

### 1 Intróito ou uma musa por acidente?

Há quatro décadas que discutimos a importância do Tropicalismo entre nós. Desvendar os enigmas propostos por esta revolução cultural a partir da contribuição lírico-musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Gal Costa, Os Mutantes, Rogério Duprat e Júlio Medaglia, do cinema de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, do teatro de José Celso Martinez Corrêa e de seu Grupo Oficina e alguns outros tem sido uma tarefa de especialistas dos mais variados – de musicólogos e jornalistas a artistas e críticos literários. Mais de quarenta anos depois do surgimento das duas canções-estandarte do movimento tropicalista – “Alegria, Alegria” (Caetano) e “Domingo no Parque” (Gil) –, assistimos o surgimento de eventos comemorativos do legado que o Tropicalismo ofertou no âmbito da cultura e da música popular. Apesar de muitos já terem se aventurado em análises do legado dos nomes aqui citados, são poucos os trabalhos acadêmicos que tematizam a contribuição musical de Nara Leão, primeiramente envolvida com a Bossa Nova, mas posteriormente afiliada ao movimento tropicalista. A este artigo cabe esta tarefa.

O berço de Nara Lofêgo Leão não era de ouro, mas reluzia como poucos. Nascida no Espírito Santo em 1942, sua família se mudou para o Rio de Janeiro quando tinha apenas 1 ano de idade. Seus pais, Jairo Leão e Altina Lofêgo Leão, lhe ofereceram uma formação bastante liberal e ousada para a época, porém, Nara desenvolveu uma personalidade bastante singular: era extremamente introvertida, discretíssima e não-exuberante, para estranhamento de seus próprios pais e de sua irmã mais velha, a ex-modelo e jornalista Danuza Leão – seu completo avesso.

Em 1961, aos 16 anos, Nara realizou suas primeiras incursões no meio musical. Chegou a hesitar se a música era realmente seu futuro, pois se viu diante de pessoas mais velhas e temia que a profissão de cantora prejudicasse sua vida particular (cf. Cabral, 2001: 15). Enquanto a cantora colocava seu talento musical em dúvida, a Bossa Nova se consolidava cada vez mais como movimento musical transformador da canção brasileira. As “grandes vozes” da Era do Rádio

<sup>1</sup> Dedico este artigo a Rosana Barbosa, que me mostrou como Nara rima com Tropicália e agradeço profundamente a Nilton M. Serra pela força e auxílio incontestes.

<sup>2</sup> **Mestre em Letras** (Literatura Brasileira & Teorias da Literatura) pela **Universidade Federal Fluminense (UFF)**. E-mail do autor para contato: vrbs81@yahoo.com

<sup>3</sup> O chorinho de Ernesto Nazareth recebeu letra de Vinícius de Moraes graças a um pedido da própria Nara Leão e foi gravado pela musa em seu álbum de 1968.

(Cauby Peixoto e Ângela Maria são exemplos desta geração) não eram a preferência musical geral dos jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro, essencialmente burguesa e ainda ávida pelos ares de modernidade que o Brasil respirou durante os anos JK. Os jovens daquele grupo queriam uma expressão musical voltada para o seu círculo: formalmente simples, de acordo com as transformações do espaço público carioca – onde se construía prédios nos lugares das suntuosas casas e era possível assistir o declínio da música carnavalesca (cf. Cabral, 2001: 38) –, lírica, praiana e, principalmente, sem o dramático “dó de peito” exibido pelas gerações antecessoras. O canto destes novos artistas precisava ser discreto, límpido e com o alcance mais limitado – os extensos auditórios não eram palcos ideais para os músicos de Bossa Nova. Os banquinhos e violões eram mais apropriados para locais com públicos mais restritos. A voz de Nara Leão (tímida e de baixa extensão) a revelavam como o equivalente feminino para o maior intérprete que a Bossa nos trouxe, João Gilberto e contrastava com as grandes vozes femininas das ondas radiofônicas.

Nara, como sabemos, teve uma papel de grande importância na consolidação do movimento bossa-novista. As reuniões de músicos no apartamento da família Leão, em Copabacana, tornaram-se lendárias. Nesses encontros, tocava-se e cantava-se até altas horas da noite (cf. Leão: 2005, 80) e reuniam-se os maiores nomes daquela geração, tais como: os assíduos Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Luís Carlos Vinhas, Oscar Castro Neves, Sílvia Telles, Baden Powell, Luís Eça, Luís Carlos Miéle, Sérgio Ricardo e os não-assíduos Dori Caymmi, Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto (que só ia até o apartamento de Nara depois de telefonar para a residência dos Leão ou atirar pedrinhas na janela e saber quem estava presente nas reuniões) (cf. Cabral, 2001: 32). A moça era a mais jovem no meio de um grupo de muitos rapazes e poucas presenças femininas, o que lhe garantiu uma posição de destaque por ser não apenas a dona da casa, mas também por saber tocar bem violão<sup>4</sup> e por saber de cor várias letras de canções que se entoavam aquelas noites (cf. Cabral, 2001: 33). As palavras da cantora sobre as funções desempenhadas naqueles momentos são bastante esclarecedoras:

Eu funcionava para o grupo como uma espécie de computador. Sabia de cor todas as letras, melodias e acordes, mas só podia abrir a boca para cantar quando alguém precisava que alguma música fosse lembrada. E, assim mesmo, a malhação era geral: “fanhosa”, “desafinada” e outros “elogios” desse tipo. Acho mesmo que só permaneci no grupo por causa da minha casa. Ninguém acreditava em mim, mas também ninguém me escutava cantando (apud Cabral, 2001: 35).

Apesar de ter sido alvo do machismo e do preconceito de ouvidos anti-musicais, Nara Leão foi eleita musa da Bossa Nova. Seus dotes físicos (não podemos deixar de mencionar a fama de seus belos joelhos) e sua *persona* frágil e melancólica inspiraram seu namorado na época, o compositor e jornalista Ronaldo Bôscoli, a escrever alguns dos versos mais cantados em rodas de banquinho e violão como “Se é tarde, me perdoa”, “Você”, “O barquinho” e “Vagamente”. Por outro lado, Nara não era uma “moça de corpo dourado” e tampouco se identificava com o universo de flores, amores, sóis e brisas propostas pelo movimento que a revelou para o grande público.

A década de 1960 se iniciou de maneira tensa: o país já tinha assistido a saída de Jânio Quadros e a ruidosa ascensão de João Goulart ao poder republicano e fervilhava em debates de todo o tipo. A dívida externa brasileira atingia quase 4 bilhões de dólares, a inflação já ultrapassava o nível de 30% ao ano, o êxodo rural e os movimentos camponeses cresciam vertiginosamente (com destaque para o movimento das Ligas Camponesas) e as organizações operárias e estudantis também começavam a tomar corpo (cf. Fausto, 2000). As injustiças sociais se tornavam cada vez mais gritantes, afetando as manifestações artísticas, transformando-as, muitas vezes, em plataformas político-culturais de debate e discussão de várias questões referentes ao momento histórico em questão. Nara, graças à influência de Carlos Lyra, Ruy Guerra e de outros expoentes artísticos de

---

<sup>4</sup> Nara foi aluna do grande violonista Patrício Teixeira (1893-1972), o que certamente contribuiu para sua formação artística.

esquerda, compreendeu que a arte possuía uma função capital: a de conscientizar as pessoas em relação aos fatos que ocorriam pela nação afora. Em outras palavras, a música deveria adotar um discurso *engajado* para atingir o público de maneira eficiente.

A proliferação das discussões e debates no plano cultural se revelou, num primeiro momento, como algo bastante enriquecedor para nossos artistas e criadores: de acordo com o pensamento de Roberto Schwarz e Heloísa Buarque de Hollanda, por exemplo, o Brasil “estava irreconhecivelmente inteligente” (Schwarz, 1978: 69 / Hollanda & Gonçalves, 1982: 8). Temas como o imperialismo norte-americano, a dívida externa, a reforma agrária e outras problemáticas que refletissem o autoritarismo das instituições em geral eram amplamente abordados também pela imprensa brasileira no início da década de 60. A ascensão do movimento operário na cena urbana e das ligas camponesas na vida rural repercutia pelos quatro cantos do país, ampliando o debate político e, conseqüentemente, influenciando a cultura do período. A música popular daquela época contribuiu maciçamente para a ampliação destes debates, passando a valorizar temas mais políticos com o intuito de interpretar a sensibilidade popular, refletir o Brasil em versos e ritmos, fazendo-o um espelho de nossas belezas e contradições.

## **2 É mais um samba que eu faço?**

No início de 1964, Nara Leão lançou seu primeiro LP. Tinha assinado com o selo *Elenco*, de Aloysio de Oliveira, responsável pelo lançamento de álbuns importantes de Bossa Nova. Neste trabalho, a artista já demonstrava suas divergências com a ala do movimento essencialmente formada pela dupla Menescal-Bôscoli e defensora do que Nelson Motta intitulou de “fundamento jobino-gilbertiano” (Motta, 2000: 38), ao escolher um repertório voltado para o samba de morro e para a canção de protesto, algo bastante inusitado para aquele momento. Dentre as canções que figuram no álbum *Nara* (lançado no início de 1964), destacam-se “O sol nascerá (A sorrir)” (Cartola), “Marcha da quarta-feira de cinzas” (Carlos Lyra & Vinícius de Moraes), “O morro (Feio não é bonito)” (Carlos Lyra & Gianfrancesco Guarnieri) e “Diz que fui por aí” (Zé Kéti):

Se alguém perguntar por mim / Diz que fui por aí / Levando o violão embaixo do  
braço / Em qualquer esquina eu paro / Em qualquer botequim eu entro / Se houver  
motivo / É mais um samba que eu faço / Se quiserem saber se volto / Diga que sim  
/ Mas só depois que a saudade se afastar de mim // Tenho um violão para me a-  
companhar / Tenho muitos amigos, eu sou popular / Tenho a madrugada como  
companheira / A saudade me dói, o meu peito me rói / Eu estou na cidade, eu estou  
na favela / Eu estou por aí / Sempre pensando nela (Leão, 1964: 2).

De acordo com Sérgio Cabral, biógrafo da cantora, o primeiro LP de Nara Leão lançou o primeiro produto que pode ser considerado como “MPB”. Era mais elaborado do que se ouvia musicalmente naquela época graças à produção de compositores como Cartola, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Baden Powell, Edu Lobo, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e negava paisagens praianas belas e oníricas em prol de imagens mais realistas e não muito encantadoras como em “O morro (Feio não é bonito)” e “Marcha da quarta-feira de cinzas”. Obviamente, por trazer o *novo*, a estréia de Nara em disco foi criticada por muitos:

Curiosamente, o primeiro disco da Nara foi muito criticado (...), como se ela tivesse tomado uma posição contrária à Bossa Nova. Ela, que havia sido chamada a Musa da Bossa Nova, em cuja casa diziam ter nascido (...) (informação que ela repelia com veemência), fez um disco com músicas de Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti, que nada tinham a ver com a Bossa Nova. Segundo esses críticos, ela teria preferido o outro lado. Hoje, ouvindo o disco e analisando a participação da Nara, a gente vê que não foi nada disso. Nara realmente estava dando um passo adiante, escrevendo o capítulo seguinte à Bossa Nova. Foi um capítulo que escreveu reunindo no seu primeiro disco compositores de várias tendências e, nos

discos seguintes, dando vez à fantástica geração surgida na década de 1960 (Cabral, 2003: 63).

Nara Leão não só escreveu uma nova na história da canção popular brasileira, como também reavaliou decisivamente o discurso da Bossa Nova. Exaltar a Zona Sul carioca após o fechamento do regime, em 1964, não era apenas uma demonstração de inocência por parte do artista da canção, mas era assumir uma posição descompromissada com a realidade que o cerceava. O samba de morro e as manifestações musicais que vinham do Nordeste do país influenciaram muitos músicos daquela geração e revelava o quão retrógrado poderia ser o “fundamento jobino-gilbertiano” defendido por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. As palavras de Nara, a seguir, comprovam sua posição contra um estilo que já considerava desatualizado:

Chega de Bossa Nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho. (...) Não tenho nada, nada mesmo com um gênero musical que, sinto, não é meu nem é verdadeiro. Se estou me desligando da Bossa Nova? Há algum tempo fiz isso, mas ninguém quis acreditar. Espero que agora compreendam que nada mais tenho a ver com ela. A Bossa Nova me dá sono, não me empolga. Pode ser que, no passado, eu tenha sido uma tola, aceitando aquela coisa quadrada, que ainda tentam me impingir. Tenho um convite de Sérgio Mendes para, por iniciativa do Itamarati, fazer uma excursão aos Estados Unidos. Mas como posso aceitar? Vão me obrigar a cantar “Garota de Ipanema” e, pior, em inglês. Essa gente quer me forçar a fazer aquilo que não quero. Bolas, por que cantar sempre a mesma coisa? (Cabral, 2001: 80).

De fato, Nara Leão desejava não estar limitada a um determinado gênero musical, e sim cantar um repertório condizente com o momento histórico. Em seu segundo disco, *Opinião de Nara* (gravado em setembro de 1964), demonstrou que a música produzida em nosso país não era apenas entretenimento, e sim algo que podia auxiliar os mais diversos setores da sociedade brasileira “a compreender[em] melhor o mundo em que vivem a se identificarem num nível mais alto de compreensão”, sem deixar de ter a esperança possível de que “talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo idéias e sentimentos que o[s] ajudem a encontrar na dura vida o seu melhor caminho” (Cabral, 2001: 85). A canção que norteia a concepção deste trabalho é “Opinião”, de Zé Kéti: “Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro / Eu não saio, não / (...) / Fale de mim quem quiser falar / Aqui eu não pago aluguel / Se eu morrer amanhã, seu doutor / Estou pertinho do céu” (Leão, 1965: 1).

A leitura de Nara para este samba de Zé Kéti é um dos exemplos mais patentes da canção de protesto que se produzia nos anos 60. Por outro lado, cabe ressaltar que no caso de “Opinião”, houve um processo de *releitura coletiva* do significado real da criação do sambista (cf. Araújo, 2003: 238), que, inicialmente, fora composta para protestar contra o Programa de Remoção nas favelas cariocas organizado pelo governo Carlos Lacerda no início daquela década. A medida governamental obrigou os habitantes de 12 favelas do Rio de Janeiro a se mudarem para locais distantes da área metropolitana como Bangu, Vigário Geral, Senador Camará e Cidade de Deus. Quando Nara gravou “Opinião” com o som de marchas militares ao fundo – uma clara alusão à ditadura militar –, o sentido original do samba fora completamente modificado<sup>5</sup>. Por outro lado, a cantora tinha o projeto estético de “ultrapassar o horizonte temático da Bossa Nova e fazer a música entrar na discussão dos problemas sociais e políticos que o novo teatro brasileiro abordava com frequência e paixão” (Veloso, 1997: 77). A execução desta canção simbolizava uma espécie de

<sup>5</sup> As batidas de tambores na releitura de Nara para “Opinião” foram sugeridas por Glauber Rocha, um dos principais alicerces do Cinema Novo e um dos maiores agitadores culturais daquele período (cf. Cabral, 2001: 85).

catarse coletiva por parte da esquerda universitária, desejosa em combater os generais que tinham tomado conta do poder oficial, afinal o impactante refrão de “Opinião” não deixava de enfatizar uma espécie de *resistência*, no entanto “é possível dizer que até hoje a maioria das pessoas também não conhece as outras duas estrofes da letra deste samba. [Por isso], (...) esta releitura ou apropriação que o público de classe média intelectual fez do samba de Zé Kéti (...) uma mensagem de protesto e resistência” (Araújo, 2003: 238).

A gravação desse samba motivou Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa a conceber um espetáculo que consistia em textos literários e musicais dramatizados com a intenção de abordar temáticas de caráter político. Em dezembro de 1964, *Opinião* estreou no Rio de Janeiro, encantando generosas parcelas de crítica e público. Vale observar que boa parte das platéias consistia de estudantes que se organizavam paulatinamente em um grande movimento generalizado “de vanguarda política no país” (Schwarz, 1978: 81). No mesmo espaço cênico, estavam reunidas as figuras de Nara Leão, representante da Zona Sul do Rio de Janeiro, de Zé Kéti, figura representativa do samba de morro e de João do Vale, personificando o Nordeste castigado pelo descaso das autoridades constituídas.

O evento combinava com perfeição “o charme dos shows de bolso de Bossa Nova em casa noturna com a excitação do teatro de participação política”, resultando na “aproximação entre a música moderna brasileira e a arte engajada” (Veloso, 1997: 72). Roberto Schwarz aponta em um de seus ensaios que, a partir de *Opinião*, o palco teve o seu lugar social radicalmente alterado, reunindo especialistas e leigos: “Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo ou de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou rejeição” (Schwarz, 1978: 81). *Opinião* fez de Nara Leão uma grande musa da canção de protesto, surpreendendo os ouvintes mais ferrenhos de Bossa Nova com o seu magnetismo e o seu talento e motivou a participação da cantora em outro espetáculo teatral: *Liberdade, Liberdade* (de Millôr Fernandes e Flávio Rangel) – ao lado de Paulo Autran, Tereza Rachel e Vianninha.

### **3 Na preguiça, no progresso... nas paradas de sucesso?**

A partir de meados da década de 1960, a televisão tinha um papel fundamental na sociedade: o de projetar os bens culturais para as massas, como os festivais de música popular e o trabalho teledramático de Dias Gomes, entre outros nomes. Na esteira deste crescimento, estava em plena ascensão o mercado de discos no compasso em que mais aparelhos de TV apareciam nas casas de todo o Brasil, ampliando o público dos programas televisivos a escalas exponenciais. Por isso, é fundamental explicitar que a história da música popular brasileira, a partir de meados da década de 60, está definitivamente ligada à ascensão da indústria televisiva (cf. Medeiros, 1984: 36), como veremos a seguir. Em entrevista concedida ao poeta e teórico Augusto de Campos, Caetano Veloso observou a possibilidade, no decorrer daquele período, do artista da canção conciliar as propostas de comunicação com as grandes massas (via *mass media*) sem deixar de acenar para as inovações que surgiam no campo musical:

O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram / possibilitaram novas expressões. Esse novo processo de comunicação é presa de um esquema maior (...) que representa, muitas vezes, um entrave à inovação (...). Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o “pesquisador puro” é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto, de cair no vazio. Ou seja: de um lado, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava: de outro, a Música, resguardada. Assim, se poderia pensar que o rádio, a TV, o disco como meios de comunicação, teriam transformado a própria forma das artes por eles divulgadas, mas que esses meios, com toda a força que eles tinham,

trariam em si mesmos o freio às inovações. Creio, porém que a possibilidade do meio novo exigir a forma nova não está esgotada. Que o processo não parou. Que o conflito permanece vivo porque os novos meios de comunicação continuam a funcionar como freio e como novo (Veloso IN Campos, 1993: 199-200).

Os festivais da canção e o horário nobre da TV Record revelaram novos ícones para o público brasileiro: Elis Regina, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Edu Lobo e Gilberto Gil foram apenas alguns que deixaram o anonimato para se transformarem em astros e estrelas do disco e do vídeo. Em 1966, o *II Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record proporcionou momentos que ficaram guardados na memória do público; duas canções finalistas arrebataram o coração dos brasileiros – “Disparada” (composta por Geraldo Vandré e Théó de Barros e interpretada por Jair Rodrigues) e “A banda” (do então desconhecido Chico Buarque de Hollanda e que foi defendida no concurso por ele e pela cantora que o revelou para o grande público, Nara Leão). A partir da estridente final do referido festival, que consagrou as canções de Chico e Vandré como vencedoras (um empate histórico), Nara se tornou uma estrela *pop* ao lado dos dois compositores, o que lhe rendeu um programa de TV (*Para ver a banda passar*) e um crescente número de fãs.

Por outro lado, enquanto a programação semanal da Record fervilhava com os artistas que apareciam em *O Fino da Bossa* (apresentado por Elis Regina às segundas-feiras), os finais de semana eram movimentados pelas “jovens tardes de domingo” propiciadas pelo programa *Jovem Guarda* (comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa), para total incômodo da Pimentinha e de muitos simpáticos à Bossa Nova e à canção de protesto, já que o politicamente descompromissado Iê-Iê-Iê ou “música jovem” ou clara demonstração de alienação segundo os músicos brasileiros engajados. Como resposta ao sucesso do programa comandado por Roberto, uma guerrilha cultural comandada por Elis e Vandré tomou grandes proporções e deu origem a uma série de programas que seriam exibidos às segundas: a *Frente Única da Música Popular Brasileira*, que seria comandado por sete cantores – Elis, Jair, Vandré, Simonal, Chico, Gil e uma desconfiada Nara Leão. Marcado por furor reacionário típico das esquerdas mais emperdenidas, um ato público foi organizado com o intuito de “defender a música brasileira” da invasão estrangeira. Neste evento, todos os músicos envolvidos com a *Frente Única* foram convocados a se apresentar na tal manifestação.

Em 17 de julho de 1967, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré e outros “nobres apaixonados pela causa emepibista” se reuniram no centro de São Paulo para a realização da “Passeata contra as guitarras elétricas”<sup>6</sup>. Gilberto Gil e Chico Buarque, profundamente constrangidos com a situação por não estarem envolvidos em tais debates, também foram obrigados a marcar presença. Os manifestantes percorreram as ruas da capital paulistana com faixas e cartazes com dizeres do tipo “Abaixo as guitarras!” (cf. Cabral, 2001: 137), revelando o seu caráter xenófobo e infundado. Nara Leão e Caetano Veloso (que fez, ao lado de Torquato Neto, o roteiro do programa apresentado por Gil) se recusaram a participar do ato público, mas assistiram à passeata na sacada do Hotel Danúbio, onde estavam hospedados, e criticou seus colegas duramente<sup>7</sup>. Por fim, a indefinição do estilo do programa acabou prejudicando-o, deixando de ser um acontecimento em termos culturais e políticos, desinteressando a classe estudantil e o grande público. Em mais uma das reuniões de preparação da *Frente Única*, Nara não se envergonhou em afirmar que tais esforços contrários ao Iê-Iê-Iê não passavam de uma extensa preocupação com a “música brasileira” em termos *mercado*lógicos, e não *ideológico*s, como se defendia apaixonadamente. De acordo com a ex-Musa da Bossa Nova, a queda de audiência do programa *O Fino da Bossa* foi o estopim da intensificação dos combates surgidos por parte da “MPB”, visto que acarretou um

<sup>6</sup> Ao contrário das crenças sobre o assunto, é importante frisar que a proposta deste ato público não era contra as guitarras elétricas necessariamente, mas principalmente contra a invasão da música estrangeira no Brasil (cf. Calado, 1997: 108).

<sup>7</sup> Na referida ocasião, disse Nara a Caetano: “Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista” (Veloso, 1997: 161).

prejuízo econômico gigantesco para as partes envolvidas. As análises de Nara certamente deixaram os esquerdistas mais ferrenhos em polvorosa (cf. Calado, 1997: 108-109).

Nara também acreditava que o fato de artistas como Roberto e Erasmo obtiveram bastante sucesso na década de 1960 pelo fato de sempre estarem presentes em atrações de apelo popular como os programas apresentados por Chacrinha, desprezados pelos músicos participantes (cf. Napolitano, 2003: 129-130). Desde então, é evidente que a cantora não acreditava nas limitações impostas pelo mercado, ou seja, era possível a existência de uma pluralidade de estilos e discursos musicais. Em meio a este contexto surgiu um grupo de artistas liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil recebeu, posteriormente, o nome de Tropicalismo. Esta geração que despontava de vez<sup>8</sup> para o grande público se caracterizou por atitudes de vanguarda ao “devorar” o discurso do programa *Jovem Guarda* (leia-se: *guitarras elétricas*) e desencadeou “as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos *slogans* ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito” (Veloso, 1997: 131).

A identificação de Nara com as propostas veiculadas por Caetano e Gil foi instantânea. Encontrou no grupo baiano o que sempre ambicionou desde o início da década de 1960: liberdade de criação sem ter medo de experimentar a diversidade musical brasileira. A esquerda reagiu com total agressividade em relação à apropriação do Iê-Iê-Iê pelos baianos naquela época: para estes, as manifestações dos tropicalistas não passavam de meras demonstrações da mais pura alienação<sup>9</sup>. No entanto, o que os críticos desta nova ordem musical que surgia não enxergavam era a liberdade estética necessária para a evolução da canção popular que se produzia no Brasil. Consciente deste ímpeto libertário, Nara Leão era uma das poucas artistas daquela geração que compreendia quanto o livre arbítrio era importante na escolha de um repertório de qualidade<sup>10</sup>:

Canto e cantarei tudo que for de bom gosto. Em São Paulo, recentemente apresentei algumas músicas dos Beatles. Quem tem coragem de dizer que eles não prestam? “Yesterday”, por exemplo, é quase erudita. O próprio Roberto Carlos tem canções que são agradáveis a qualquer ouvinte. (...) Por que ser contra coisas dessa natureza? Tenho personalidade bastante para gostar ou não gostar do que ouço sem precisar me orientar pela cabeça dos outros (Cabral, 2001: 139).

O movimento tropicalista adquiriu bastante força através da imprensa e virou moda, contrariando as expectativas dos próprios tropicalistas. A gravadora Philips, ao sentir o potencial do grupo baiano em atrair o público, arquitetou várias jogadas publicitárias para promover o Tropicalismo, tais como folhetos promocionais, esquemas amplos de divulgação e um LP coletivo com as principais expressões do novo fenômeno. Neste último projeto, que foi o principal manifesto

<sup>8</sup> Afirma-se isto em virtude de Caetano Veloso e Gilberto Gil já serem conhecidos de determinadas parcelas do público brasileiro. Gil já tinha aparecido em alguns programas apresentados por Elis Regina, enquanto Caetano já era um nome conhecido desde que Maria Bethânia, sua irmã, apresentou a canção “De manhã” no espetáculo *Opinião*, substituindo Nara Leão a partir de janeiro de 1965.

<sup>9</sup> Um depoimento da escritora Dinah Silveira de Queiroz reflete bem a perseguição dos mais “engajados” ao Tropicalismo: “Esta Tropicália, que anda por aí, importada da Europa, não é nada para nós. (...) Não se aperceberam de uma realidade dramática: estão caricaturando a sua própria condição” (apud Lontra, 2000: 32).

<sup>10</sup> É interessante observar que não apenas a postura ousada de Nara Leão (como as de Caetano e Gil também) foi alvo de considerações bastante maldosas. No caso de Nara, cabe citar aqui o comentário reacionário de sua colega Elis Regina, que afirmou de maneira contundente: “Eu não tinha nada contra a moça Nara Leão. Hoje eu tenho, porque me irrita a sua falta de posição, dentro e fora da música popular brasileira. Ela foi a musa, durante muito tempo, mas começou gradativamente a trair cada movimento do qual participava. Iniciou na Bossa Nova, depois passou a cantar samba de morro, posteriormente enveredou pelas músicas de protesto e, agora, aderiu ao Iê-Iê-Iê. Negou todos. Os jornais estão aí para provar o que eu digo. Se juntarmos todos os recortes, o resultado será um jogo chamado *disparate*. Nara desmente sempre a imprensa, quando é publicado algo que não lhe convém. Há sete anos que o seu nome sai nos jornais. Observei que, na música, Nara Leão segue essa mesma filosofia. Exemplo disso podemos encontrar quando ela conseguiu ser manchete do jornal *Última Hora*, ao espinafrar o exército brasileiro. (...) A verdade é que Nara Leão canta muito mal, mas fala muito bem” (apud Cabral, 2001: 138).

do *tour de force* baiano e veio a se chamar *Tropicália ou Panis et Circensis*, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram acompanhados pelos arranjos sofisticados dos maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia e do grupo Os Mutantes, além das vozes de Nara, Gal Costa, Tom Zé e dos versos de Torquato Neto e José Carlos Capinam. No final de julho de 1968, o disco-manifesto chegou às lojas de todo o Brasil, dividindo a crítica especializada. Muitos adoraram o resultado final, como também outros odiaram o projeto, confundindo ainda mais o público. Convidada especial do projeto dos tropicalistas, Nara Leão gravou uma canção feita especialmente para sua voz. Referimo-nos à “Lindonéia”, um bolero com letra de Caetano Veloso, música de Gilberto Gil e com arranjos orquestrais do maestro Rogério Duprat.

A escolha de Nara e seu fraseado musical *cool* bossa-novista para interpretar a quarta faixa do disco-manifesto evidencia uma ironia por parte dos tropicalistas naquele momento, pois a musa já era reconhecida, naquela época, como uma legítima representante da Bossa Nova e, conseqüentemente, da modernidade musical brasileira. De acordo com Caetano Veloso, havia uma intenção por parte de Gilberto Gil de que este álbum fosse uma espécie de reunião de gerações de músicos distintas entre si (cf. Veloso, 1997: 24). Em seu livro de memórias, *Verdade tropical*, Caetano contou que Nara “encomendou” para este projeto a ele e a Gil uma canção inédita

que tivesse como tema ou inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado *Lindonéia [ou a Gioconda do Subúrbio]*, o qual representava em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três-por-quatro de uma moça pobre que – dizia o texto título – fora dada por perdida, emoldurada, à maneira *kitsch* dos retratos de sala de visitas suburbanas, por vidro espelhado com decoração floral. Gil fez a música – um bolero entrecortado de lê-lê-lê – e eu fiz a letra da canção, que manteve o nome de “Lindonéia” e a história da suburbana desaparecida. O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima fala com tom pop e metalingüístico, tinha parentesco direto com o Tropicalismo sobre o pintor: este havia chegado ali resolvendo seus próprios problemas, dialogando com a arte *pop*. Nós tampouco conhecíamos o quadro antes de Nara nos chamar a atenção para ele (Veloso, 1997: 274).

“Lindonéia” problematiza o universo melancólico de uma jovem suburbana de 18 anos: os sonhos amorosos da empregada doméstica leitora de fotonovelas e assídua ouvinte de rádio e TV revelam, de acordo com Celso Favaretto, uma “sentimentalidade alienada” envolta em profunda “violência social e policial” (Favaretto, 2000: 104), pressupondo uma realidade fantástica, tal qual sugerem os versos da canção:

Na frente do espelho / Sem que ninguém a visse / *Miss* / Linda, feia / Lindonéia desaparecida // Despedaçados / Atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O Sol batendo nas frutas / Sangrando / Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor // Lindonéia, cor parda / Fruta na feira / Lindonéia solteira / Lindonéia, domingo / Segunda-feira // Lindonéia desaparecida / Na igreja, no andor / Lindonéia desaparecida / Na preguiça, no progresso / Lindonéia desaparecida / Nas paradas de sucesso / Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor // No avesso do espelho / Mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / Do outro lado da vida (Gil, 2003: 103).

Há, aqui, a inclusão de um elemento do povo no universo da canção: ao contrário do que ocorria nas práticas do CPC, percebe-se que a protagonista recorre à “fuga onírica dos folhetins” (cf. Favaretto, 2000: 104) com o intuito de não suportar os pesares do cotidiano. Lindonéia, a personagem, se projeta nas imagens romanescas para não vislumbrar a feiúra de sua aparência –



diz-se que o quadro de Gerchman não deixa de ser uma espécie de paródia da *Gioconda* de Leonardo da Vinci (cf. Sanches, 2000: 62). O ato de retratar uma personalidade fatalmente tragada pela modernidade se revela, na verdade, como um *mote* para retratar o caos presente em uma típica metrópole industrial. O progresso, inimigo mortal da preguiça que fascina e anula a diarista, não consegue esconder a alienação do sujeito e evidencia a ideologia colonialista de que a fadiga dos mais pobres seria a razão para o atraso do Brasil (cf. Vasconcellos, 1977: 94). De acordo com Pedro Alexandre Sanches em sua obra *Tropicalismo: Decadência bonita do samba*, a composição de Caetano e Gil retoma a questão da família opressora e apática de “Panis et circensis” e revela a personagem Lindonéia como uma

moça reprimida pelas convenções de uma sociedade precariamente instalada, lamuriando por independência, mas alegorizando, também, a impotência do sujeito que perdeu seus referenciais na agonia do processo, do acúmulo de informações. Sua esquizofrenia se localiza na solidão banal de dias de vida que são quase sempre iguais, cotados de presente perpétuo. Tropicália se torna triste, parda em vez de verde-amarela, em “Lindonéia” (Sanches, 2000: 62-63).

O discurso poético desta canção é similar às montagens cubistas: caoticamente, signos essencialmente opostos entre si são justapostos, causando um efeito de choque no ouvinte – os animais dilacerados ao lado de autoridades oficiais em plena atividade, o desaparecimento da moça perante o reflexo de sua imagem espelhada, além da força dos fenômenos naturais realçam a feiúra do quadro delineado pelos versos de Caetano Veloso. A orquestração de Rogério Duprat acrescenta, por fim, o dado cafonha à atmosfera da obra. Mais uma vez, arcaico e moderno se unem, denunciando uma espécie de “inversão, aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe” (Favaretto, 2000: 106). A presença da solidão, viabilizada pelo excesso discursivo e musical, se mostra como o elemento que permeia a canção – “Lindonéia” não seria nada menos do que uma ampla representação da solidão humana no Brasil moderno ou, como afirmou Caetano Veloso em suas memórias, “uma crônica melancólica da solidão anônima feita em tom *Pop* e metalingüístico” (Veloso, 1997: 274). Ruas sem vida, igrejas, feiras, o rádio são claros exemplos de espaços públicos contagiados pela solteirice e pobreza da doméstica parda e pelo vazio da fotografia que irrompe em meio ao “outro lado da vida”. A fria beleza da figura feminina converte-se em uma alegoria do Brasil, por se assemelhar ao estado apático da nação brasileira perante as leis do *status quo*.

#### **4 Pra quê tanta fanfarra?**

O final de 1968 foi marcado pelo endurecimento do regime militar com o decreto do AI-5 e a prisão de vários artistas da canção, dentre estes Caetano Veloso e Gilberto Gil. Enquanto uma década barulhenta era silenciada sem maiores alardes, a censura passou a vetar a imprensa e as atividades culturais por tempo indeterminado, o que provocou uma paralisação da efervescência cultural que o Brasil vivia até aquele momento e a exaustão das utopias revolucionárias, visto que quaisquer atividades políticas seriam combatidas pelos militares. O Tropicalismo, sem as forças motrizes de Caetano e Gil, foi morto em seu auge, pois a prisão e o exílio forçado dos baianos em Londres enfraqueceram o movimento de forma letal. No ensaio *O Estado e o Músico popular: de marginal e instrumento*, Margarida Autran aponta que nesta época houve literalmente um êxodo cultural motivado pelo exílio involuntário de artistas e intelectuais. O artista passa a ser visto como um “fora da lei”, ocupando um não-lugar, ou seja, “a cultura considerada um supérfluo e o músico popular era tido como um marginal, um elemento de alta periculosidade cuja produção passava obrigatoriamente pelo crivo da Polícia Federal que determinava se podia ou não ser divulgada” (Autran IN Novaes et alli, 2005: 87).

Em agosto de 1969, Nara Leão considerava sua carreira de cantora como encerrada por não encontrar alternativas artísticas capazes de sobreviver ao vazio cultural provocado pelas imposições

governamentais da ditadura. Em entrevista para o *Pasquim*, afirmava a cantora na época: “No Brasil (...) não há condições de trabalho, não há estímulo, não há vontade de cantar. Acho que se não houver liberdade de criação, vai acabar tudo. O que é que você vai dizer?” (apud Cabral, 2001: 159). O álbum gravado por Nara naquele ano, *Coisas do Mundo*, refletia seu espírito amargurado a partir de uma capa cinzenta e com um repertório sombrio – os destaques vão para as versões da intérprete para “La colombe” (de Jacques Brel) e “Parabién de la paloma” (de Rolando Alarcón)<sup>11</sup>, além da então inédita “Tambores de paz”, de Sidney Miller, cuja primeiro trecho citamos: “Ouço batidas ao longe, muito longe / Quem será? / Vejo a poeira crescendo no horizonte / Quem vem lá? / Talvez uma escola de samba, / A invasão do planeta / Um desfile de modas / Ao som de cornetas triunfais / das bandas marciais” (Leão, 1969: 5).

A gravação de Nara se inicia com o rufar de tambores que se assemelham às apresentações oficiais de honras militares, mas os versos de Miller nos remetem a um cotejo de outras possibilidades, todas positivas, contrárias às idéias de tristeza e agonia (“São os tambores da paz / que vêm rufando de alegria / Cores, bandeiras ao vento me acenando / Quem diria? / E eu que pensava, tão triste / Momento presente, as batalhas campais / Encontro sorrisos nos lares, nos bares / Nos mares tropicais (...)). Ao som dos “Tambores de paz”, o eu-lírico se enche de esperança. Renasce a alegria de viver, a vontade de se solidarizar com o outro, a crença na vida e no amor: “(...) Garçom me traga uma cachaça / É preciso mudar esse tom de agonia / É preciso beber a guerra fria / É preciso, morena, o seu abraço / Tambores de paz me trouxeram seus braços / Ouve os gemidos de amor / É preciso uma vida serena / Pra fingir carnaval são tambores de paz, / Morena”(Leão, 1969: 5).

A paz interior, tão cobiçada por Nara, é reclamada na versão de “Parabién de la paloma”, do compositor chileno Rolando Alarcón, assinada por ela: “La paloma se murio, se murio con un disparo / Foi a pomba que morreu, e morreu com um disparo / Um homem fez pontaria, tendo seu fuzil na mão / Para sempre esperaram seus irmãos dentro da igreja / Que parabienes tristes tengo que cantar yo” (Leão, 1969: 6). Nas versões assinadas por Nara, podemos notar um procedimento semelhante ao que Caetano Veloso e Gilberto Gil adotaram em “Soy loco por ti, América” e “Três caravelas”. Versos de protesto originalmente escritos em espanhol se misturavam às palavras poéticas entoadas pelo eu-lírico feminino, nos transmitindo uma sensação de espelhamento entre o Brasil e a América Latina, prestes a ser castigada duramente por ditaduras ferrenhas.

O lamento de se cantar um *parabién*<sup>12</sup> triste existe justamente pelo assassinio da pomba, o símbolo maior da paz (seja esta no sentido mais imediato da palavra, como também se relaciona com a quietude interior de cada indivíduo). O AI-5 concedeu aos cruéis portadores de botas e fuzis carta branca para liquidar quantas pombas lhes interessassem, pois para o poder instituído, era preciso extinguir quaisquer manifestações revolucionárias como se fossem focos de incêndio a consumir o país: “(...) La paloma se murio, señores aqui presentes / Foi a pomba que morreu, señores aqui presentes / Um homem vendeu o fuzil, que continua sua matança / Disparando sobre irmãos, destruindo continentes / Que parabienes tristes, tengo que cantar yo” (Leão, 1969: 6).

Logicamente, as armas possuíam muita munição a disparar sobre pessoas, países e continentes, o que nos renderia um preço de amigos forçadamente desaparecidos, sangue derramado em vão e muitas vidas desperdiçadas com o único objetivo de afirmar a supremacia exigida pelos governos imperialistas. Os versos escritos por Nara Leão para a releitura de “La colombe”, de Jacques Brel, complementam as insatisfações expressas em “Parabién de la paloma”, como podemos concluir logo a seguir: “Por quê essa fanfarra? / Se os homens enfileirados / Esperam o massacre / E vão morrer ou matar / Por quê esse trem sem cores? / Que ronca altos suspiros / Para

<sup>11</sup> Cabe citar que as duas versões citadas receberam versões em português feitas pela própria Nara Leão.

<sup>12</sup> O *parabién* é um gênero musical popular da música chilena.

nos conduzir / À tragédia, à mentira / Por quê a música, o canto? / A multidão que traz flores / E parece festejar / Aqueles que não vão voltar (...)" (Leão, 1969: 12).

O quadro desolador delineado pelo canto triste de Nara Leão é construído através de uma sucessão contínua de questionamentos relacionados ao mundo que nos rodeava – ao final de “La colombe” a voz pergunta, dramaticamente: “Onde encontrar alegria? / Que fazer desse amanhã?”. A fanfarra era inútil perante a evidência do massacre: o sangue de mortos e desaparecidos se mistura ao sangramento da pomba (*colombe*). A paz, mais uma vez, aniquilada e substituída pelo silêncio incômodo dos cemitérios nos faz duvidar da existência das noções de alegria e futuro em meio à Pindorama militar.

A saída encontrada por Nara, não diferente de alguns de seus colegas, foi o exílio voluntário: por temer o cerco da ditadura militar, que aguardava uma oportunidade propícia para prendê-la, torturá-la e puni-la, a eterna musa da Bossa Nova foi morar em Paris durante dois anos junto de seu marido, o cineasta Cacá Diegues (cf. Leão, 2005: 120). A pomba, apesar de ferida, encontrou asas para voar rumo à liberdade do estrangeiro e voltar ao Brasil com a crença renovada em cantar um país através dos versos das canções, tal qual vários artistas da canção o fizeram nos anos 70.

## **Referências Bibliográficas e Audiovisuais**

### **Livros**

- [1] ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não*: música popular cafona e ditadura militar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- [2] AUTRAN, Margarida. “O Estado e o Músico popular: de marginal a instrumento”. IN: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70*: ainda sobre a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2005, pp.87-93.
- [3] CABRAL, Sérgio. *Nara Leão*: Uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.
- [4] \_\_\_\_\_. “A figura de Nara Leão”. IN: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, pp.63-67.
- [5] CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: 34, 1997.
- [6] CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- [7] CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia*: a juventude em questão. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001.
- [8] FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- [9] FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: Alegoria, alegria. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- [10] GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- [11] GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Organização Carlos Rennó. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [12] HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- [13] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem* – CPC, Vanguarda e Desbunde. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- [14] LEÃO, Danuza. *Quase tudo*: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- [15] LONTRA, Hilda. “Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços”. IN: CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Ed. Da UnB / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. 9-69.
- [16] MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [17] MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- [18] NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. IN: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, pp. 127-134.
- [19] \_\_\_\_\_. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro”. IN: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004, pp. 203-216.
- [20] SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- [21] \_\_\_\_\_. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (e Erasmo e Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- [22] SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- [23] SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. IN: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92.
- [24] SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. *O doce e o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado em Letras – Pós-Graduação em Literatura Brasileira & Teorias da Literatura. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.
- [25] VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- [26] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## **Discografia**

- [1] LEÃO, Nara. *Nara*. LP. Elenco, 1964.
- [2] \_\_\_\_\_. *Opinião de Nara*. LP. Philips, 1964.
- [3] \_\_\_\_\_; VALE, João do; KÉTI, Zé. *Opinião* LP. Philips, 1965.
- [4] \_\_\_\_\_. *Nara Leão*. LP. Philips, 1968.
- [5] \_\_\_\_\_. *Coisas do Mundo*. LP. Philips, 1969.
- [6] VELOSO, Caetano; Gil, Gilberto; MUTANTES, Os; COSTA, Gal; LEÃO, Nara; ZÉ, Tom. *Tropicália ou Panis et Circencis*. LP. Philips, 1968.