

# O Canto Livre de Nara Leão: Engajamento Artístico, Sonoridade e Gesto Vocal

Ismael de Oliveira Gerolamo

Universidade Estadual de Campinas

*ismael.gerolamo@gmail.com*

## Abstract

Resumo: A cantora Nara Leão, nome imediatamente associado à bossa nova, pouco produziu, em termos fonográficos, em sintonia com o estilo de samba-zona-sul durante os anos de 1960. Já no início da década, a partir de uma aproximação a artistas mais intelectualizados atuantes no teatro e no cinema e de setores da esquerda brasileira, Nara e alguns de seus colegas se encarregaram de dar novos rumos à bossa. Estabeleceram efetivamente nova clivagem cancional, preparando terreno para aquilo que seria depois denominado “canção de protesto”. No presente trabalho, tomamos o disco *O canto livre de Nara* como objeto privilegiado para compreender o modo pelo qual a gestualidade vocal da intérprete parece convergir com certas perspectivas poéticas e políticas vigentes no período.

PALAVRAS-CHAVE: Canção Popular, Musica Popular Brasileira, Arte Engajada, Show Opinião, Sonoridade, Nara Leão

Abstract: Nara Leão, a name immediately associated with bossa nova, though little of her production was really associated with bossa nova during the 1960s. At the beginning of the decade, Nara and some of her colleagues changed the directions of Brazilian popular music by approaching more intellectual artists of theater and cinema as well as sectors of the Brazilian left. They effectively established a new song segment, setting the stage for what would be later called "Brazilian protest song". In this article, we take *O canto livre de Nara* (her third LP) as a privileged object to understand the way in which the interpreter's vocal gesture seems to converge with certain poetic and political perspectives prevailing in the period.

KEYWORDS: Popular Song, Brazilian Popular Music, Political Art, Show Opinião, Sonority, Nara Leão

## Introdução

A partir dos primeiros anos da década de 1960, um novo panorama cultural e político preocupava parte dos cancionistas formados na bossa nova – entre os quais, Nara Leão (1942-1989). Preocupações que vieram à tona, de modo impossível de ser ignorado, com o lançamento em disco da “musa da bossa nova”. *Nara* (Elenco 1964), long play (LP) produzido pela gravadora do veterano Aloysio de Oliveira (1914-1995), punha às claras os novos rumos da trajetória de Nara e da “moderna música popular”. As características desse primeiro trabalho da cantora indicavam já o início de um afastamento em relação à bossa nova, principalmente em termos de repertório e de sonoridade. A atmosfera “intimista”, “despojada”, as temáticas de um cotidiano mais transparente – “o amor, o sorriso e a flor” – deram lugar a outras questões. O repertório do LP reunia canções de sambistas ligados a escolas de samba do Rio de Janeiro, como Nelson Cavaquinho (1911-1986), Cartola (1908-1980) e Zé Ketí (1921-1999), bem como, canções de uma nova geração de compositores que procurava novos caminhos para a canção popular. Não sem perplexidade, e após alguns atritos, o produtor do disco e proprietário da gravadora assim resumia o debute da cantora: “o seu lançamento neste disco foge, em seu estilo, da bossa nova propriamente dita” (Oliveira 1964). Não demorou muito para um rompimento definitivo com a bossa nova. No mesmo ano do golpe militar e de seu disco de estreia, a Philips – não mais a Elenco – punha em circulação *Opinião de Nara* (Philips 1964). Segundo disco da intérprete que então declarava, em som e em discurso, seu rompimento com o estilo da zona sul e sua adesão ao “samba de morro” (bem entendido, à perspectiva engajada). O impacto foi amplo. De um lado, uma homenagem à cantora na Estudantina, tradicional gafieira carioca, contando com bom número de sambistas e artistas populares; de outro, um convite de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) que, impactado e inspirado pelo referido disco, iniciava a montagem do show *Opinião*.

A recepção do espetáculo e a atuação da cantora foram as melhores possíveis. A crítica especializada e o público, estudantil ou não, saudaram a iniciativa de Augusto Boal (1931-2009) (diretor do mesmo) e de Vianinha, bem como, a presença cênica e musical da intérprete. Já nos primeiros meses do ano seguinte, começou a trabalhar em sua terceira produção discográfica – *O canto livre de Nara* (Philips 1965a) – e aceitou o convite de Flávio Rangel (1934-1988) e Millôr Fernandes (1923-2012) para atuar novamente em âmbito teatral. *Liberdade, Liberdade* (Forma 1966), pode-se dizer, repetiu o êxito de *Opinião*, ainda que Nara não tenha repetido o protagonismo. Do mesmo modo, o novo disco dava continuidade à exitosa combinação de repertórios de compositores “modernos” (Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra), de sambistas do “morro” (Zé Ketí) e de representantes do “sertão” (João do Vale e José Cândido).

“Musa” ou “mascote” da bossa nova, a partir de suas primeiras gravações, Nara deu uma primeira guinada em sua trajetória, afastando-se dos rótulos bossa-novistas e assumindo o papel de “bandeira do *Opinião*”, quando a produção engajada chegava ao seu auge. Entre abril de 1964, quando os militares assumiram o poder depondo o então presidente João Goulart (1919-1976), e o final desse ano, quando *Opinião* dava uma contundente resposta artística ao golpe, o patamar de Nara Leão no meio cultural brasileiro mudou. É a expressão musical e o gesto vocal

condizentes com tal posicionamento (político e estético) o que aqui se procura discutir.

Por meio de um panorama das relações e afinidades que Nara estabeleceu com outras áreas artísticas, nomeadamente o teatro e o cinema, e a partir da apreciação de aspectos mais gerais de algumas dessas contribuições, o presente trabalho busca lançar luz a certas tomadas de posição da cantora como medida para a compreensão de seu envolvimento com a perspectiva do engajamento artístico do período. O intuito aqui foi explicitar, por meio de algumas discussões em torno dos espetáculos *Opinião e Liberdade, Liberdade*, desde sua ampla repercussão até certas diretrizes que pareceram nortear sua produção, certo sistema da arte engajada em que a figura de Nara Leão desempenhou papel proeminente. A partir daí, nosso foco se volta a *O canto livre de Nara* (Philips 1965a), assumindo o disco e, principalmente, seu fonograma de abertura como objeto privilegiado para perscrutar o modo pelo qual a própria gestualidade vocal de Nara se conforma em sintonia com as perspectivas poéticas e políticas então predominantes.

Antes de avançarmos nas discussões, convém salientar que Nara Leão foi um dos principais nomes da efervescente década de 1960, tendo delineado uma trajetória artística singular, desempenhando função importante em momentos e fenômenos artísticos distintos. Atuando como intérprete e eventualmente como atriz (a exemplo dos espetáculos já citados), Nara assumiu posicionamentos pouco convencionais para a época, em que pese sua condição de mulher e cancionista, ocupando, em boa medida, papel central em discussões culturais e no estabelecimento de um novo cenário musical no país. A contundência e a acuidade da atuação da cantora é traço definidor daquilo que podemos nomear como sua “personalidade artística” – se entendermos tal noção em termos amplos: desde sua produção musical, passando por sua performance, por seu repertório, pela sonoridade de seus discos, até suas tomadas de posição em relação à política e à cultura. A cantora iniciou suas atividades no âmbito da bossa nova, sendo uma das principais figuras femininas desse repertório. Rompendo com a bossa, tornou-se uma das principais intérpretes daquilo que se convencionou chamar de “canção engajada”. Posteriormente, deu nova guinada em sua carreira, contribuindo com outros segmentos cancionais, desde repertórios mais líricos (em estreita colaboração com Chico Buarque e Sidney Miller) até certa adesão às ousadias poéticas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Esse ecletismo da cantora, junto com suas tomadas de posição, revelam a conquista de uma relativa autonomia, evidenciando certo distanciamento crítico que Nara Leão manteve em relação ao meio musical, com destaque para uma espécie de primazia da política em sua atuação. Estamos convencidos de que os sentidos das escolhas da cantora, suas posturas e posicionamentos nos debates artísticos e políticos, e sua produção musical (com destaque para sua performance vocal), refletem e parecem traduzir, de algum modo, muitas das questões em jogo (e mesmo as contradições) presentes no período. Nesse sentido, o presente trabalho se insere em uma investigação mais ampla (buscando conjugar um esforço quase historiográfico com apreciações críticas do objeto musical), que assume como ponto de partida uma análise detida das realizações artísticas de Nara Leão, principalmente de sua produção

discográfica, dando atenção às escolhas de repertório, aos arranjos musicais, à sonoridade e, principalmente, aos gestos vocais aí registrados.

## Nara e o teatro

Foi a partir do repertório e da sonoridade, ou, da “declaração de poética” (Mammì 2014) representada por *Opinião de Nara* (Philips 1964) que Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, dramaturgo, ator e diretor, concebeu aquele que seria um dos principais acontecimentos da arte brasileira no período, o espetáculo *Opinião*. O musical estreou em dezembro de 1964 e teve como protagonistas, no papel de atores/cantores, a própria Nara Leão e dois dos compositores que figuravam em seus últimos discos como os autênticos representantes do “povo”, o sertanejo e maranhense João do Vale (1934-1996) e o carioca e suburbano José Flores de Jesus, o Zé Keti.

O espetáculo contou com a colaboração de nomes importantes do teatro brasileiro. A direção ficou a cargo de Augusto Boal, que também contribuiu com o roteiro ao lado de Armando Costa (1933-1984), de Paulo Pontes (1940-1976) e de Vianninha. Na parte musical, o violonista e compositor Dori Caymmi foi o responsável pela direção e os instrumentistas Alberto Hekel Tavares, João Jorge Vargas e Roberto Nascimento encarregaram-se do acompanhamento musical, na flauta, bateria e violão, respectivamente. Ademais, as fotos do programa e os cartazes do show foram feitas por Jânio de Freitas (*Opinião* 1964). Para a construção do enredo musical da peça, os produtores puderam contar com a colaboração dos sambistas Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Cartola, que tinham reunido materiais musicais referentes ao universo dos terreiros e quadras de samba. Materiais folclóricos também figuraram no roteiro por meio da contribuição de Cavalcanti Proença (exemplarmente, o famoso “Desafio” dos cantadores Cego Aderaldo e Zé Pretinho, encenado por Nara e João do Vale). Em linhas gerais, o repertório do show funcionava como uma expansão do repertório do disco *Opinião de Nara* (Philips 1964), com “sambas de morro” (“Samba, samba, samba”, “O favelado”, “Nega Dina”, “Opinião”, “Malvadeza durão”, “Marcha de Rio, 40 graus”, “Cicatriz”, “Partido alto”, as nove primeiras, de Zé Keti, a última, contribuição de Cartola e Heitor dos Prazeres), canções “do sertão” (“Peça na pimenta”, “Pisa na fulô”, “Carcará”, “Sina de caboclo”, todas de João do Vale), canções engajadas de compositores da nova geração (“Borandá”, de Edu Lobo, “Missa agrária”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, “Deus e o diabo da terra do sol”, de Glauber Rocha e Sérgio Ricardo, “Marcha da quarta-feira de cinzas” e “Canção do homem só”, ambas de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra); além da marcha “Mal-me-quer” (Newton Teixeira e Cristóvão Alencar), também incluída no disco de Nara, da também engajada “Tiradentes” (Chico de Assis e Ary Toledo), de temas representativos do folclore, como o já mencionado “Desafio” e uma “Incelença” sertaneja, e da canção cubana “Guantanamera”, texto de José Martí (1853-1895) musicado por Josito Fernandez (1908-1979) (Philips 1965b).

“A primeira resposta do teatro ao golpe foi musical”, argumenta Roberto Schwarz (2009: 38-39), sintetizando a fórmula do espetáculo em que os protagonistas, uma representante da classe média carioca, um representante do

sertão nordestino e um representante da periferia do Rio de Janeiro, atuavam em um enredo no qual “a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira”. As canções populares e temas folclóricos eram entremeados por algumas falas (muita vez bem humoradas) aludindo a questões da política e da cultura do momento. A configuração cênica do espetáculo também tinha certa originalidade. No centro do teatro, cujo formato era de arena, não havia propriamente um cenário, os protagonistas se moviam por sobre um tablado, e ali encenavam situações de um cotidiano nada promissor: “a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescentando-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público” (Paranhos 2012: 74). “Samba de morro”, folclore, canção popular, crônica do cotidiano, teatro de revista... afinal, “em que sentido *Opinião* é, e em que sentido não é uma peça de teatro?” (Michalski 1964), a pergunta foi feita ao próprio diretor do espetáculo, dias antes de sua estreia:

Não é uma peça de teatro no sentido de que não possui, em nenhum grau, uma estrutura básica de conflitos; toda a parte de textos resume-se a informações prestadas diretamente à plateia pelos cantores. Uma única vez os cantores dialogam entre si dentro de uma situação imaginária. O texto inclui também informações diversas sobre música e sobre a vida dos três participantes, Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale. No entanto, embora não se trate evidentemente de um texto dramático, *Opinião* procura, à maneira do teatro, explicitar todas as ideias contidas nas letras das canções. Jamais os cantores cantam apenas. Procurou-se sempre estruturar as canções de tal forma que o cantor cante dizendo para alguém o que a letra implica. Isto é, procurou-se teatralizar as músicas e as letras (Michalski 1964).

A centralidade estaria justamente nos conteúdos cancionais, na explicitação das “ideias contidas nas letras das canções”. Os cancionistas-atores, portanto, como agentes disso que Boal chamou de teatralização da canção. A fórmula parece ter sido exitosa.

Os versos iniciais da canção que dá título ao espetáculo operavam de imediato uma espécie de “síntese do sentimento vigente dos setores derrotados em 1964” (Ridenti 2010: 141), do mesmo modo, canções como “Carará” e “Sina de Caboclo”, ambas de João do Vale, também aludiam, uma direta a outra indiretamente, ao contexto político. Esses aspectos pareciam contribuir para a constituição de uma aliança efetiva entre a produção engajada intelectualizada e a cultura popular “autêntica”, representada tanto pela “tradição” do samba urbano de Zé Ketí como pelas “raízes” sertanejas de João do Vale. Mais que isso, “simbolizavam não só territórios da ‘autêntica brasilidade’, mas espaços imaginários de resistência ‘popular’ ao novo contexto autoritário, em meio aos quais a juventude estudantil engajada deveria buscar suas referências” (Napolitano 2007: 85).



FIGURA 1. Capa do disco *Show Opinião*.

O espetáculo também virou disco – o que evidencia ainda mais o papel central desempenhado pela música popular –, lançado pela Philips em 1965, cuja capa já parecia dizer muito da proposta do show, vide as expressões corporais dos protagonistas: braço em riste da jovem Nara Leão, a gesticulação do “malandro” Zé Ketil, o “lamento sertanejo” de João do Vale a entoar sua “Sina de caboclo” (ver Figura 1). A própria escolha dos três artistas sugeria uma espécie de “frente nacionalista” e popular – não obstante a atmosfera triunfal que parecia daí emanar, apesar da acachapante derrota política da esquerda (Schwarz 2009: 40). Assim mesmo, como aponta Marcos Napolitano (2007: 85), o *Opinião* teria dado novo folego à perspectiva nacional-popular, que abandonava uma suposta orientação “reformista” para assumir, em aproximação a poéticas populares, uma nova posição política. Em certo sentido, além de servir como polo aglutinador de estudantes, artistas e intelectuais no contexto pós-golpe (sobretudo com o fechamento forçado de instituições ligadas à esquerda, como o CPC, Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes), o espetáculo funcionou como uma espécie de guia dos novos rumos da canção engajada do período. Para o historiador Arnaldo Contier (1998), a estrutura narrativa do *Opinião* teria se apoiado em teses mais gerais do ideário nacional-popular vigente, tendo como destaque a apresentação de canções cuja temática fazia referência a determinados “novos lugares da memória” da esquerda brasileira: “o morro” e “o sertão”.

O êxito de Nara Leão em *Opinião* foi certamente fundamental para novas propostas de atuação em âmbito teatral. No ano seguinte a cantora voltou aos palcos no elenco de *Liberdade, Liberdade*, e, anos depois, em *Os Inconfidentes*. O primeiro praticamente repetiu o sucesso do espetáculo pioneiro, ainda que algumas diferenças em termos de elenco, agora profissional, e de repertório musical fossem notórias. *Os Inconfidentes* parece ter tido trajetória mais sinuosa, embora não tenha passado despercebido para público e crítica (Oscar 1968; Michalski 1968). Embora Nara não tenha repetido o mesmo protagonismo, manteve uma posição destacada na cena cultural, afinal, da ampla repercussão de *Opinião*, sucedeu-se, dentro de poucos meses, novo êxito teatral. Para Schwarz (2009: 39), assim como *Opinião*, ainda que “de maneira menos inventiva o mesmo esquema liberal, de resistência à

ditadura, servia a outro grande sucesso, *Liberdade, Liberdade*, no qual era apresentada uma antologia ocidental de textos libertários, de VI a.C. a XX a.D.". Segundo Sérgio Cabral (2001: 176), foi o próprio Flávio Rangel, diretor do espetáculo, que teria convidado Nara a formar parte do elenco, que também foi composto por ninguém menos que Paulo Autran (1922-2007), Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel (1935-2016) (*O Jornal* 1965b). Escrito e idealizado pelo próprio diretor e por Millôr Fernandes, contou com a direção musical de Oscar Castro Neves (1940-2013), além dos músicos Roberto Nascimento, no violão, Ico Castro Neves, no contrabaixo, Carlos Guimarães, na flauta, Francisco Araújo, na bateria, e pelo coro formado por Ângela Menezes, Maísa Sant'Anna, Sônia Márcia Perrone e Roberto Quartim Pinto (Leão 1966). A "antologia de textos libertários", de canções e de outros excertos formava um mosaico eclético e inusitado: de Platão a Moreira da Silva, passando por Shakespeare, Abraham Lincoln, Bertolt Brecht, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes. Da "Grécia Antiga à Idade Moderna, os autores fazem o público atravessar rapidamente os séculos sempre marcados pelo instinto de liberdade jamais apagado na face da Terra". Miríade de eventos históricos, personagens e textos: "Guerra Civil da Espanha, Segunda Guerra Mundial... pesadelos ainda recentes", postos em cena por representações de "soldados, guerrilheiros, crianças, poetas, cantores, homens grandes e pequenos, figuras famosas e populares humildes", que lançariam "um desafio aos que pretendem impor sua vontade além dos limites da liberdade dos povos e de cada indivíduo em particular" (*Última Hora* 1965). Ademais, "no que respeita à luta pela liberdade no Brasil, a temática focalizada foi a dos quilombos, da campanha abolicionista, da Independência" (*O Jornal* 1965a).

A atriz Tereza Rachel, apesar do papel secundário, que pouco lhe parecia acrescentar "do ponto de vista profissional", afirmou ter aceitado de bom grado o convite para integrar o elenco pela mensagem que a peça transmitia, "pela contribuição social, pelo desabafo que representa para todos nós", dizendo que "nunca é demais lembrar aos homens o que eles fazem pela liberdade, e o artista, como ser humano, não pode fugir à sua contribuição. A peça é um grito pela liberdade, e trabalhar nela é minha forma de também falar" (*O Jornal* 1965b). O protagonista do espetáculo, Paulo Autran, reiterava as palavras de sua companheira de cena, mas ia além, apontando que a peça teria sido responsável por uma "guinada radical que modificaria sua própria visão de teatro", uma vez que:

(...) abriu os horizontes do público e os meus. Descobri que havia um público interessado e participante fora do eixo Rio-São Paulo, aberto às emoções do teatro e ao debate sobre os destinos do mundo. Mais que a descoberta de um novo mercado teatral "Liberdade" despertou em mim a consciência da contribuição – pequena, mas contribuição – que o autor pode dar para a transformação da mentalidade do espectador comum. Depois disso, já recebi inúmeros convites – inclusive vantajosos, do ponto de vista financeiro – recusados porque iriam violentar a descoberta, que fiz, da verdadeira função do teatro dentro de uma sociedade. Deve-se exigir dele não só a qualidade artística, mas, também, validade para os dias que atravessamos. [...]. Sabe, fora do teatro não me interessaria outra vida, por mais dinheiro que me

oferecessem. No entanto, gosto muito de ganhar dinheiro. Sou profissional e acho importantíssimo ser muito bem pago (Autran in Silvestre 1969: 36-37).

De um lado, a colaboração com profissionais de prestígio na montagem de espetáculos parecia alçar a produção engajada a outro patamar artístico (em termos de qualidade, por assim dizer), de outro lado, o envolvimento com tais produções também podia ocasionar em “descoberta” para esses mesmos profissionais, ampliando seus horizontes políticos e imprimindo novos sentidos a suas atuações – o que não parece ser pouca coisa. Importante frisar as semelhanças das palavras dos atores em relação às declarações de Nara Leão. Por exemplo, o texto da contracapa de seu segundo disco trazia o seguinte depoimento:

Este disco nasceu de uma descoberta, importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificarem num nível mais alto de compreensão (Philips 1964).

Em inúmeros depoimentos, a cantora realçava essa função “conscientizadora” da canção popular:

Meu desejo não é acompanhar o interesse do povo, que se renova, mas ensiná-lo também a compreender que é preciso cantar não só para alegrar a cidade, como também para despertar o povo. A música teve e sempre terá uma ponderável influência sócio-política e não seremos nós brasileiros que iremos fugir a esse, eu quase diria, se não me chamassem de comunista, determinismo histórico. Por essa razão é que procuro dar, através da música, mais do que distração e prazer, a ajuda indispensável ao povo para melhor compreender o mundo e encontrar um nível mais alto de solidariedade e compreensão. Não há tempo para cantar só o amor e a saudade quando o povo sofre e espera de seus intérpretes os hinos para a sua libertação (Leão 1965).

Em um sentido semelhante, embora em tom de polêmica, elegendo os bossa-novistas como alvo:

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. (...) Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que, sinto, não é o meu e nem é verdadeiro. (...) 1. Bossa nova é o tipo da música de apartamento; 2. Na bossa nova o tema é sempre na mesma base: amor-flor-mar-amor-flor-mar, e assim se repete; 3. É tudo complicado. Precisa-se ouvir 60 vezes o que se diz para entender; 4. Não transmite nada (...) 1. Quero me comunicar com o povo; 2. Quero, através dos realmente bons compositores, dizer do nosso momento, das coisas do nosso país, do dia a dia, de tudo; 3. Quero ser compreendida (Leão 1964).

Zé Keti e João do Vale certamente figurariam entre os realmente bons compositores, condição de possibilidade para “dizer do nosso momento”. Evidente que se pode relativizar certos argumentos, notadamente simplificações utilizadas contra a bossa nova, bem como, a alusão a representações de “pureza” e



“autenticidade” para se referir à “verdade” (ou não) de determinadas produções artísticas – e aqui é importante frisar que essa busca pelas “raízes”, pela “autenticidade brasileira”, foi marca de inúmeros projetos artísticos e intelectuais do período. Assim mesmo, a intérprete pôs num primeiro plano seus objetivos artísticos e políticos: “ser compreendida”, se “comunicar com o povo”; interferir, pois, por meio de sua produção, no debate público; isto é, falar “das coisas do nosso país, do dia a dia, de tudo”.

Assim, por mais ambicioso que fosse uma tentativa de “transformação da mentalidade do espectador comum” que o ajudasse “a compreender melhor o mundo onde vive e a se identificar num nível mais alto de compreensão” não resta dúvidas quanto ao norte de sua atuação, pondo na esfera pública questões candentes da cultura e da política do período.

A produção de *Opinião* e de *Liberdade, Liberdade* ficou a cargo do então formado Grupo Opinião, constituído logo após o êxito do show homônimo, e que reuniu Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar (1930-2016), Paulo Pontes, Armando Costa, Tereza Aragão, João das Neves (1934-2018), Denoy de Oliveira (1933-1998) e Pichin Pla – vale ressaltar que todos eram então membros do Partido Comunista Brasileiro. O grupo empenhou-se na organização de uma sede própria, o Teatro Opinião, no qual as peças eram ensaiadas e montadas, localizado num imóvel inacabado no Rio de Janeiro, que fora construído para abrigar uma boate. Praticamente todos os ex-membros do extinto CPC contribuíram para levantar o teatro, com soluções improvisadas e muito trabalho em conjunto: os assentos, por exemplo, foram adquiridos via doação de um cinema paulista e transportados precariamente, pela via Dutra, por Izaías Almada, então assistente de direção. Ademais, na impossibilidade de receber apoio governamental, o objetivo do grupo era manter-se financeiramente por meio da venda de ingressos (Barcelos 1994). Objetivo esse que parecia palpável, dado o sucesso de suas primeiras empreitadas (Ridenti 2000: 122-125). Se a cúpula do grupo teatral era composta por intelectuais e artistas envolvidos com organizações de esquerda, o mesmo não se podia dizer dos protagonistas de suas produções. O trio da primeira peça: “ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma”. Em *Liberdade, Liberdade*, além de Vianninha: Paulo Autran, “que não tinha nada a ver com política, era insuspeito, e a Tereza Rachel. Dois nomes do teatro, respeitados, prestigiados, e que nada tinham a ver com política”, isso nas palavras do próprio Ferreira Gullar (Ridenti 2000: 127). Essa aproximação em relação a nomes “prestigiados” do teatro nacional parecia indicar “uma preocupação estética mais apurada que no período do CPC”, como aponta Ridenti (2000: 127), que ouviu, entre outros agentes do período, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar. Segundo este:

Compreendemos que no CPC tínhamos adotado uma posição sectária, errada, que não funcionava nem esteticamente, nem politicamente; e dentro de novas circunstâncias, que era a ditadura, nem podia continuar a experiência do CPC em outros termos. Nós criamos o Teatro Opinião para lutar contra a ditadura e realizar nosso trabalho cultural, fazer um teatro de boa qualidade (Ridenti 2000: 127).

Para Denoy de Oliveira:

(...) essa preocupação de qualidade, de procurar ganhar espaço na cultura, não é somente necessidade do artista, mas também do político. Para poder influenciar na sociedade, nós tínhamos que ganhar também no terreno da qualidade, (...) ganhando status de um grupo de teatro que realizava uma dramaturgia que tem um trabalho de reflexão sobre a realidade brasileira e que tem uma grande qualidade (Ridenti 2000: 127).

Embora a “preocupação de qualidade” se fizesse presente, os objetivos seguiam bastante bem definidos: “lutar contra a ditadura”, “poder influenciar na sociedade” – a primazia da atuação do grupo era política.

## Nara, cinema e canção

A guinada política e artística de Nara Leão revelava-se então triunfal. A cantora parecia ocupar um lugar privilegiado no meio cultural. Autora de discos que indicavam novos caminhos à canção engajada, protagonista de espetáculo que abria novas formas para o teatro militante; seu passado bossa nova era, de fato, passado. A guinada, portanto, era também produtiva. Se em regime bossa-novista a artista quase não poderia ser realmente qualificada como intérprete profissional, sequer tendo participado de gravações, exceção feita a algumas apresentações públicas, o cenário se alterou a partir da adoção da nova perspectiva, cuja produção apresentava-se profícua. Basta referir aos acontecimentos ocorridos entre o final de 1964 e meados de 1965. Período iniciado com o lançamento do disco *Opinião de Nara* (Philips 1964), em novembro, ao qual se seguiu o show *Opinião*, nele inspirado, cuja estreia ocorrera um mês após a do disco. Em abril, outra empreitada teatral, *Liberdade, Liberdade*, seguida por temporada de shows na boate Zum Zum, ao lado de Edu Lobo, Tamba Trio e Quinteto Villa-Lobos. Ainda nesse meio tempo, entre um espetáculo e outro, a cantora deu início à produção de seu terceiro disco, *O canto livre de Nara* (Philips 1965a), cujas gravações tiveram início no mês de março.

Quase desnecessário observar que todo esse contexto engajado e produtivo se fez presente em sua nova produção. Do repertório à sonoridade, das temáticas à capa do disco, tudo parece remeter a esse interstício político e artístico, à proeminência de sua atuação cultural. Companheiros de palco em *Opinião*, os sambas de Zé Keti, assim como os baiões de João do Valle, continuaram a dar o tom. Do mesmo modo, os “modernos” Edu Lobo e Carlos Lyra (com os textos de Ruy Guerra e de Vinícius de Moraes), o samba novo do Tamba Trio, então formado por Luiz Eça, Bebeto e Ohana, o violão de Dori Caymmi etc. A apresentação, o “prefácio” do LP, ficou por conta de um dos dirigentes do Grupo Opinião, o poeta Ferreira Gullar:

Este segundo disco de Nara [na Philips] é um passo adiante no caminho que ela propôs ao lançar seu LP anterior, intitulado *Opinião*. Caminho que propôs a si e aos demais cantores, como aos compositores e adeptos da música popular brasileira. Esse caminho, que ela segue conscientemente, acrescenta à sua função de cantora a de intérprete dos problemas e das aspirações de seu povo. Nara quer levar, na sua voz livre, ao maior número possível de pessoas, uma compreensão atual da realidade brasileira, que ela sente e identifica nas

composições de um Caymmi, de um João do Vale, de um Zé Ketí, de um Edu Lobo, de um Vinícius e de tantos outros. Nara não vê limite para a sua atuação de cantora. Não se prende a preconceitos nem a formalismos. Ela quer se comunicar do modo mais franco e mais direto, cantando e discutindo, dialogando com o público. O show “Opinião” – em que ela atuou com Zé Ketí e João do Vale e que foi o último grande sucesso da temporada teatral no Rio – não teve por acaso o mesmo título do seu LP anterior: o show foi fruto desse mesmo movimento de nossa música popular, que se amplia para expressar os sentimentos coletivos. “Mais que nunca, é preciso cantar”. Cantar o amor e a vida, o amor que é de todos como a vida. Cantar a solidariedade, a paz e a liberdade. Nara descobriu que é possível e que é preciso tornar realidade a ideia de que todos os homens são iguais, e que, como cantora, ela pode contribuir para isso. E Nara contribui para isso tanto quando canta o sofrimento do lavrador sem terra, como quando interpreta um velho samba de amor. Pois, ao aproximar esses temas aparentemente tão distantes, ela nos ensina, com a sabedoria de sua mocidade, que amor, paz, trabalho e liberdade são sinônimos de vida (Gullar 1965).

Caymmi, João do Vale, Zé Ketí, mesmo Edu Lobo e outros “pós-bossa-novistas”, postos a serviço de um diálogo “mais franco e mais direto” com o público. Um esforço em abordar e tornar compreensível a “realidade brasileira”, atingindo (e discutindo com) o ouvinte. Não apenas cantora, mas intérprete, capaz de tematizar e entoar sofrimentos e desejos, agruras e anseios que dizem respeito a toda coletividade. Uma empreitada de grandes pretensões, bem da verdade, e diga-se, em sintonia com as próprias pretensões transformadoras da arte engajada de então. Essas as diretrizes políticas que parecem ter contribuído para a seleção do repertório presente no disco (1). De alguma maneira, as canções e suas temáticas deveriam aludir aos “problemas” e “aspirações” populares, e isso pode parecer bastante evidente para as letras – de “Samba da legalidade”, parceria de Zé Ketí e Carlos Lyra, ou de “Aleluia”, de Ruy Guerra e Edu Lobo, ou de “Corisco”, parte da trilha sonora de *Deus e o diabo na terra do sol*, composta por Sérgio Ricardo (1932-2020) e pelo próprio Glauber Rocha (1939-1981), diretor do longa metragem. Porém, para que canções como “Suíte dos pescadores”, de Dorival Caymmi (1914-2008), e “Uricuri (Segredo do sertanejo)”, de João do Vale e José Cândido, participassem desse mesmo projeto, era inevitável uma elaboração mais ampla que englobasse os textos “engajados” e “não-engajados”, ressignificando esses últimos, em uma conjuntura relativamente coesa, donde a definição do disco como uma espécie de “declaração de poética” (Mammì 2014) capaz de exprimir uma determinada orientação artística e política da autora. Os amálgamas dessa estrutura, no plano musical, parecem ser desempenhados pela sonoridade – que aqui se constitui de modo muito semelhante ao segundo disco da cantora – e pela performance vocal de Nara Leão.

Desse modo, o foco de nossos comentários e apreciações musicais reside nos gestos vocais mobilizados por Nara Leão, registrados em sua discografia (aqui, especialmente, em *O canto livre de Nara*). Buscou-se investigar essa voz na canção, tematizada e enunciada de modo algo experimental, por meio de noções e operadores analíticos desenvolvidos por Regina Machado (2012), a partir daí, perscrutamos determinados sentidos possivelmente expressos em tal gestualidade

(2). Em um segundo plano, nossas apreciações se voltam para aquilo que se denomina arranjo musical e, mais propriamente, para a noção de “sonoridade”. Tal noção empregada em um sentido lato: tanto o resultado sonoro advindo da combinação de timbres e texturas, imediatamente relacionado à instrumentação e ao arranjo; quanto a explicitação da importância não somente de elementos formais de “nível primário” (escalas ou “reservatório de notas”, harmonia/melodia, estruturas rítmicas etc.), mas, principalmente, da articulação de aspectos localizados em um “nível secundário” (texturas, tessitura, dinâmica, densidade – em suma: sonoridade) presente nos fonogramas e discos analisados (3). Propõe-se, então, uma apreciação e uma escuta voltadas para as “unidades sonoras compostas”, para o “som” em um sentido mais global – partindo da voz, como ocupante do primeiro plano de doação de sentidos, para chegar a um panorama sonoro que também revela sentidos mais amplos do objeto investigado.

A abertura do disco é uma pequena incursão pelo Cinema Novo. Através da canção “Corisco”, a voz de Nara Leão alude justamente ao âmbito artístico que mais influenciou para sua “guinada engajada” – como ela mesma indicou.

Eu acho que tomei conhecimento da música do morro através do Carlinhos Lyra, que morava ali na Barão da Torre e era amigo do Zé Kéti e do Cartola. Eu conheci na mesma época o pessoal do cinema, Cacá Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra, e eles estavam fazendo *5 vezes favela*. Nessa época, eu achei que eu ia ser montadora de cinema, fui aprender montagem, e tive uma certa convivência com essa realidade. Não foi através do morro mesmo não, foi através do cinema, muito indiretamente. Através do *5 vezes favela*. As músicas do Zé Kéti, o teatro do Vianninha, todo aquele movimento me impressionou muito, tomar conhecimento de uma realidade social que eu não conhecia, que eu absolutamente nunca tinha ouvido falar (...) e quando eu descobri essas coisas, pensei que talvez pudesse prestar um serviço, pudesse fazer da minha vida uma vida útil e fazer uma coisa pelos outros. Afinal, eu estava na fossa, mas meu problema era muito pequeno, tem gente aí com problemas reais, aí eu dei uma virada (Leão 2014: 34-35).

Glauber Rocha e Geraldo Del Rey (1930-1993), que segundo a própria cantora (Leão 2014: 39) deram contribuições diretas para a composição de seu disco *Opinião de Nara* (Philips 1964), junto com “o pessoal do cinema” continuam como referências para seu novo trabalho. Del Rey é quem protagoniza *Deus e o diabo...*, obra de Glauber, musicada por Sérgio Ricardo. A letra da canção resultou do próprio processo de elaboração do filme, permeado pelas pesquisas do cineasta no sertão nordestino.

Quem anda pelo sertão conhece bem um cantador – velho e cego (que cego vê a verdade no escuro e assim canta o sofrimento das coisas) bota os dedos no violão e dispara nas feiras, levando de feira em feira e do passado para o futuro, a lenda sertaneja: história e tribunal de Lampião, vida, moralidade e crítica. Na voz de um cantador está o “não” e o “sim” – e foi através dos cantadores que achei as veredas de Deus e o Diabo nas terras de Cocorobó e Canudos (Rocha 1964).

Foi a partir dessas fontes populares que tanto a narrativa fílmica como a sonora foram produzidas, como aponta Glauber Rocha:

Sou mau cantor – sem ritmo e sem memória, fiquei por tempos a ruminar e reinventar a essência das coisas que tinha ouvido – e um enorme romance em versos nasceu, impuro e rude, narrando o filme. Acabando o trabalho, pronta a montagem, restavam imagens neutras, mortas, que necessitavam da música para viver: eram imagens do romanceiro transcrito. Todo o episódio de "Corisco", por exemplo, nasceu das cantigas que ouvi cantar em vários lugares diferentes e, dispensada a música, perderia um significado maior (Rocha 1964).

Corisco ou Cristiano Gomes da Silva Cleto (1907-1940), também conhecido como "Diabo Louro", foi uma figura de destaque do ciclo do cangaço e um dos principais homens do bando de Lampião (1898-1938), chegando a liderar seu próprio grupo e a ser referido como o último chefe do Cangaço. O prestígio, a curiosidade e as histórias em torno de sua trajetória se exemplificam nos relatos acerca de sua morte: ante uma emboscada militar, mesmo desarmado (e já afastado das atividades do cangaço, alguns anos após a morte de Lampião), não se rendeu. "Sou homem pra morrer, não pra se entregar" – as palavras de Corisco antes de ser alvejado pelos oficiais (Vicelmo 2010). As lições que a vida e a morte de Corisco poderiam nos legar, foram assim sintetizadas por Glauber Rocha e Sérgio Ricardo:

*Te entrega, Corisco... / Eu não me entrego não  
 Eu não sou passarinho / Pra viver lá na prisão  
 Não me entrego a tenente / Nem a capitão  
 Só me entrego na morte / De parabelo na mão  
 Ta contada minha história / Verdade e imaginação  
 Espero que o senhor / Tenha tirado uma lição  
 Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado  
 Que a terra é do homem / Não é de deus nem do diabo...  
 O sertão vai virar mar / e o mar vai virar sertão*

Os versos dos compositores/cineastas possuem um viés político bastante evidente: através de um pequeno quadro, espécie de relato histórico em forma de poesia da perseguição ao cangaceiro Corisco, parece emergir uma crítica social mais ampla. Ao final, a recorrente imagem utópica do "sertão-mar" alude ao "dia que virá", espécie de pedra de toque de parte da produção engajada. Importante frisar que essa disposição dos versos da canção, tal como registrada por Nara, difere em forma e em quantidade de versos da versão presente tanto no disco homônimo quanto no longa-metragem *Deus e o diabo na terra do sol*, com interpretação de Sérgio Ricardo. As diferenças não se restringem aos formatos da canção – inclusão e/ou exclusão de partes, repetição e/ou alteração de versos etc. –, mas se fazem notar nas sonoridades. Em linhas gerais, o compositor parece compatibilizar as unidades sonoras produzidas com as próprias imagens fílmicas, e isso parece posto em termos de andamento, de instrumentação, de arranjo e de interpretação vocal. Munido somente do violão, tocado de maneira suja, rústica, despida de qualquer elemento que possa ser apontado como sofisticado, Sérgio Ricardo entoava a história e as lições de Corisco de maneira bastante direta, forte, com uma pronúncia clara e predominantemente cantada (ressaltando tanto certos alongamentos vocálicos quanto os ataques consonantais, sem vibrato), mas em uma região da voz muito

próxima da fala, denotando certa coloquialidade ao canto. O andamento é acelerado, a sonoridade é rústica e o canto é coloquial, mas incisivo, com boa carga de dramaticidade. Em boa medida, uma produção musical direcionada às imagens fílmicas. Ao menos essa foi a intenção dos cineastas/cancionistas, como aponta Glauber Rocha quando diz que após as filmagens e montagem de seu longa-metragem “restavam imagens neutras, mortas, que necessitavam da música para viver”, daí a parceria com Sérgio Ricardo, compositor e cantor que teria “a vantagem de ser cineasta”, isto é, entenderia “que música de filme é coisa diferente: tem de ser parte da imagem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem”. Assim – ainda nas palavras do diretor –, a partir de um longo “ruminar e reinventar a essência das coisas que tinha ouvido”, do contato com os “cantadores” e repentistas sertanejos, é que teria resultado seu “romanceiro transcrito”, no qual estariam presentes “muitos versos autênticos do povo”. De tal romanceiro, aliado aos sons compostos por Sérgio Ricardo, deu-se a trilha sonora. Trilha que só tomou forma quando o músico “deixou os preconceitos e soltou a voz e os dedos do violão”, isto é, libertou-se de “seus vícios de arranjos” entendida a necessidade de que “o negócio tinha de ser ‘puro’” (Rocha 1964).

## O canto engajado

Em *O canto livre de Nara* (Philips 1965a), o andamento da canção é sensivelmente reduzido em comparação com a gravação de Sérgio (de em torno de 135 BPM para algo próximo de 75 BPM – do *Allegro* para o *Andante*, se se preferir), a sonoridade rústica, “pura”, composta somente pelo violão “rasgado” e pela voz frontal, dá lugar ao “samba novo”, “s sofisticado” por definição, do piano de Luiz Eça, do contrabaixo de Bebeto, da bateria de Ohana e do violão de Dori Caymmi. Sequer a típica levada (a complexa trama de acentuações e encaixes que conformam a condução rítmica) de baião, tal como executada ao violão por Sérgio Ricardo, é aqui mantida, em seu lugar, um acompanhamento estilizado, para dizer o mínimo – tanto é assim que chega mesmo a se descaracterizar ritmicamente enquanto baião ou estilo similar, sendo mesmo difícil identificar as estruturas do acompanhamento: mais aproximadas àquilo que se nomeia genericamente de *latin jazz* (ao menos em relação às estruturas apresentadas por piano e violão, uma vez que a bateria parece se remeter ao recém-formatado “samba de prato”), que a algum ritmo ou gênero musical do nordeste brasileiro (ver Figura 2, Figura 3 e Figura 4).



FIGURA 2. Exemplo de levada padrão de baião ao violão.



FIGURA 3. Transcrição da levada de violão em “Corisco”.

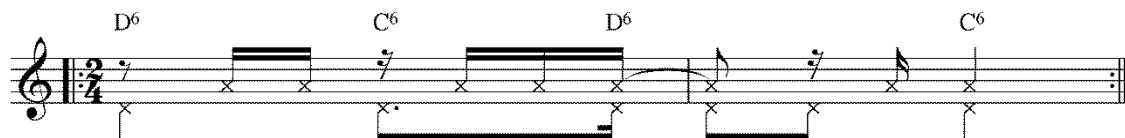


FIGURA 4. Transcrição do ritmo da levada de piano em “Corisco”.

O elo entre as duas interpretações parece residir no sentido dramático que marca ambos gestos vocais. Ainda que de maneira distinta, Nara Leão e Sérgio Ricardo parecem ter partilhado uma mesma compreensão (ou ao menos compreensões muito semelhantes) em relação ao conteúdo de “Corisco”. Cada qual utilizando suas próprias abordagens técnicas e interpretativas, consciente ou inconscientemente, para, em certo sentido, ressaltar aquilo que se pode nomear como os “elos entre melodia e letra inscritos na composição” (Machado 2012: 54). Se pode falar aqui de uma “inteligência sensível” que parece guiar tais interpretações. E se uma tal inteligência, em Sérgio Ricardo, parece ter advindo de um corpo-a-corpo com imagens fílmicas, com aquele “romanceiro” e com discussões estéticas, todas com interlocução de Glauber Rocha, em Nara Leão, por sua vez, parece ter resultado de processos mais difusos, seja por meio de sua atuação no meio artístico (apresentações, espetáculos, discos), seja por sua aproximação a agentes ligados a setores da esquerda (CPC, grupo Opinião, Teatro de Arena, Cinema Novo etc.), ou, em suma, pela partilha de um sentimento mais amplo que parecia conjugar um desejo de transformação social que seria levado a cabo pelo “povo” brasileiro em sua singularidade – talvez, aquilo mesmo que Ridenti (2010) nomeia como “brasildade revolucionária”.

A história (e as lições tiradas a partir) da vida de Corisco são cantadas por Nara de modo bastante singular. No nível físico da voz, a identificação de que é Nara quem canta resulta imediata para qualquer ouvinte minimamente familiarizado com a canção popular do período: é a timbragem característica de sua voz que está registrada no fonograma, e isso quer dizer que tal elemento físico, por si, tende a promover uma relação de “identidade”, o ouvinte reconhece quem põe em jogo o discurso poético-musical. Isto é, há uma possibilidade de “crença no discurso”, afinal, o que se ouve é a voz de quem era então considerada “bandeira do Opinião” (Leão 1973: 3), de um ícone da canção participante; ademais, a extensão melódica pela qual a voz é executada vai de Ré3 a Ré4, ocupando uma região médio grave de sua tessitura, próxima, pois, da altura de sua fala. Tecnicamente falando, vale ressaltar os aspectos rítmicos aqui presentes: na interpretação de Nara ficam evidentes os prolongamentos vocálicos, as terminações alongadas, em total detrimento dos seccionamentos ou acentos nas consoantes das palavras entoadas (a ênfase é vocálica). Em alguma medida, pode-se apontar para um tipo de articulação mais ligada, melhor dizendo, contínua, com poucos recortes rítmicos marcantes – e de certo modo isso se evidencia pelo próprio uso, certamente intuitivo, de padrões de tercina, que parecem amenizar as síncopes das frases tornando-as menos quebradas e mais fluidas –, uma articulação distendida, por assim dizer (ver Figura 5 e Figura 6). O próprio tempo musical é fator que contribui para uma ênfase nos prolongamentos vocálicos do canto de Nara, e isso se evidencia a partir de uma escuta atenta, quando fica explícita a distensão rítmica

do canto em relação ao acompanhamento sonoro, como se as execuções instrumentais estivessem mais rápidas ou como se o canto contivesse um tempo interno próprio, mais compassado e extenso, donde tais escolhas de andamento não parecerem mero acaso.

Te en - tre - ga \_\_\_\_\_ co - ris \_\_\_\_\_ co \_\_\_\_\_ Te en - tre - ga \_\_\_\_\_ co  
 ris \_\_\_\_\_ co Eu não me en - tre - go não Eu não sou pas - sa - ri - nho pra vi - ver lá na pri  
 são não me en - tre - go a te - nen te nem a ca - pi  
 tão só me en - tre - go na mor - te de pa - ra - be - lo na mão

FIGURA 5. Transcrição da primeira parte da melodia e da letra de “Corisco”.

Na con - ta da mi - nha his - tó - ria ver - da - de i - ma - gi - na - ção es - pe - ro  
 que o se - nhor te - nha ti - ra - do um a li ção que as - sim mal di - vi - di do  
 es - se mun - do an - da er - ra - do que a ter - ra é  
 do ho - men num é de Deus nem do di - abo

FIGURA 6. Transcrição da segunda parte da melodia e da letra de “Corisco”.

Voltemos à tessitura vocal. Conforme posto acima, há proximidade com a região da fala, ainda que por vezes a altura seja um pouco mais grave que a voz falada de Nara, bem como, em certos momentos, notas agudas sejam entoadas dentro do mesmo registro vocal (próximas, pois, do limite agudo desse registro); e aqui se trata do uso do registro modal, uso este que não parece indicar nenhuma mudança de sub-registro (com isso se quer dizer que a cantora não passa da “voz de peito” para a “voz de cabeça” – falar em sub-registros vocais não resulta algo simples: a cantora se mantém no registro modal, não fazendo uso do registro elevado, tampouco do basal, assim mesmo, quanto aos sub-registros do âmbito modal, sendo que este pode ser subdividido em três, a saber, baixo ou “peito”, médio ou “glótico” e alto ou



“cabeça”, talvez seja possível apontar para uma alternância entre os sub-registros baixo e médio, ainda que um apontamento mais preciso esteja para além de nosso alcance. Ver o trabalho de Regina Machado (2012: 50-51), para mais informações). Parece então prevalecer uma certa ênfase fonatória nos ressoadores posteriores – principalmente na primeira estrofe da canção (cujo verso inicial, “Te entrega, Corisco”, é repetido muitas vezes na parte inicial e final do fonograma) – o que parece pôr em evidência os harmônicos graves de sua voz, uma espécie de projeção posterizada, se assim se pode dizer. Em suma, uma emissão mediana, mas fortemente anteriorizada, aliada a uma entoação predominantemente cantada (próxima da fala na região, mas longe dela em termos de entoação). Ademais, a cantora não lança mão de vibrato; por outro lado, em certos momentos estratégicos, um efeito de *reverb*, aplicado sobre a voz em todo o fonograma, é intensificado – como, por exemplo, ao final do verso “O sertão vai virar mar...”, quando os instrumentistas executam um breque, silenciando repentinamente suas execuções, deixando a voz de Nara ecoando, sozinha, após entoar a profecia de Antônio Conselheiro – daí, maior corpo e profundidade, por meio da ampliação da ressonância, ao canto. A maneira como os vários atributos técnicos e interpretativos aqui explicitados parece confluir para um mesmo projeto vocal, convergindo para uma voz cantada que apresentasse maior corpo, maior largura, gravidade e certo arredondamento, denota uma espécie de procura de Nara por “uma outra voz dentro da sua própria voz” (Machado 2012: 52), uma voz mais escura, mais densa, capaz de dar o peso e a gravidade necessários às questões presentes na letra de “Corisco”.

A título de comparação, retornemos ao ano de 1963 e ao primeiro registro profissional de Nara como intérprete de canções. A primeira gravação da cantora está registrada no disco *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, terceiro trabalho de Lyra, lançado pela Philips (Lyra 1963). Esse cancionista, parceiro de Nara desde os tempos de bossa, foi um dos pioneiros em termos de renovação de conteúdo das canções bossa-novistas: desde o início da década de 1960, vinha traçando um caminho próprio, gradativamente se distanciando das atividades ligadas aos músicos bossa-novistas – guinada partilhada com Nara Leão, como já mencionado. Lyra nem mesmo admitia o termo bossa nova como definição de sua produção musical, adotara a expressão “sambalanço” de modo a distinguir sua produção dos demais jovens artistas. Esse novo direcionamento, marcado por uma crescente politização artística, é explicitado a partir desse disco que contou com a participação de Nara Leão. A cantora acompanhou o cancionista na interpretação das canções “É tão triste dizer adeus” e “Promessas de você”, ambas, parcerias de Carlos Lyra com Nelson Lins e Barros. Em suas características gerais, o gesto vocal de Nara é praticamente o mesmo nas canções. Do mesmo modo, os acompanhamentos instrumentais e os arranjos das canções são semelhantes, com destaque para os backgrounds e frases executadas por naipe de cordas, com a condução musical a cargo de bateria, contrabaixo, piano e violão. Se as levadas não são exatamente de bossa nova, uma vez que os andamentos são mais lentos que os sambas gravados por João Gilberto, a maneira com que os instrumentos do acompanhamento são executados é bastante concisa, em referência ao estilo da zona sul – uma sonoridade ainda distante da estridência do samba-jazz. Voltando

ao canto de Nara, resulta evidente certa precisão e segurança em sua emissão. Esta, marcadamente frontal, embora não seja dotada de uma “leveza” digna do “amor, do sorriso e da flor”. A entoação, por sua vez, predominantemente cantada. Havendo uma alternância, no que se refere à articulação rítmica, entre uma ênfase nas durações vocálicas (que predomina) e alguns ataques consonantais. Nara quase não utiliza vibrato, exceção feita a algumas terminações de frases, onde um leve e bastante atenuado vibrato parece incidir sobre o canto. Ademais, predomina o uso do registro modal, em região média da voz, emitida com naturalidade; e mesmo em alguns picos agudos da melodia, as notas são emitidas com leveza (indicativo do uso de voz de cabeça). O timbre de sua voz é aqui homogêneo, bastante claro e definido, com uma pronúncia nítida. Carlos Lyra, por sua vez, se afasta sensivelmente dos marcos interpretativos bossa-novistas em seu terceiro disco. Seu canto se realiza de outra forma. Embora a tessitura vocal seja semelhante, há uma distancia da voz pequena, do sussurro e da coloquialidade bossa-novista. Predomina, isso sim, uma entoação cantada com evidente destaque para as durações vocálicas, a presença de vibratos, e, se o timbre e a emissão são semelhantes a seus discos anteriores (sublinhe-se que a emissão, mediana, apresenta aqui evidentes momentos de anteriorização) há aqui outra assinatura vocal, que parece aludir a repertórios pré-bossa nova: muito mais próxima de Lúcio Alves que de João Gilberto. Enquanto Carlinhos Lyra, em *Depois do carnaval...*, parecia flexionar seu gesto vocal de acordo com concepções sonoras que tenderiam a se afastar da bossa nova, reverberando uma tomada de posição política, uma determinada leitura do papel do artista na sociedade, em sintonia com um contexto mais amplo de engajamento artístico; Nara, por sua vez, não parecia acompanhar a guinada vocal de seu parceiro, mantendo-se, em certo sentido, fiel a uma assinatura vocal de cunho bossa-novista.

Retomando a gravação de 1965, a própria anteriorização da emissão vocal de Nara Leão parece sinalizar aquela tentativa de dar corpo e densidade à região médio-grave de sua tessitura. Tal operação, em certo sentido, revela um esforço em evidenciar a carga emotiva e conferir certa contundência aos textos musicados performatizados. E a manutenção de tal projeto se evidencia, por exemplo, no modo pelo qual notas mais altas das estruturas melódicas em questão são emitidas. Ou seja, a considerável tensão que caracteriza tais emissões, o que ocorre, muita vez, pelo uso de voz de peito para alcançar regiões agudas da voz, parece corresponder a uma justa intenção em alcançar tais regiões sem perder uma determinada “veracidade da fonte sonora”, isto é, mantendo a sonoridade do canto próxima à “sobriedade da referência falada” (Machado 2012: 27).

Doravante, se “cada cantor, em virtude de sua natureza física, já traz características timbrísticas próprias”, parece evidente o esforço de Nara em efetuar certa contundência e intensidade vocais, uma ênfase em determinado aspecto grave, em certo peso de sua voz, por meio da “presença de uma consciência técnica atuando na emissão” (Machado 2012: 52), ainda que se reconheça uma espécie de instabilidade, certos desajustes performanciais. Assim mesmo, uma consciência que “aparece, ainda que de maneira intuitiva, em muitos cantores populares, pelo desejo de atuação interpretativa” (Machado 2012: 52). Desejo seguramente movido por intenções comunicativas mais incisivas, aproximando a produção cancional de determinados fins políticos mais amplos, em uma tentativa

de diálogo direto com os ouvintes, quer seja para conscientizá-los, quer seja para reiterar uma posição crítica ante os acontecimentos da esfera política.

## O gesto político

A temática de “Corisco” reúne elementos tanto musicais quanto textuais bastante representativos das questões em jogo para a perspectiva do engajamento artístico. Toda a ambientação remete ao universo do sertão nordestino, um dos locais da memória da resistência de esquerda (Contier 1998): do estilo musical (ainda que muito estilizado na gravação de Nara) às desigualdades sociais, da bravura do homem do “povo” ao contexto do mandonismo. A personagem da canção, um cangaceiro, autêntico representante do povo, um camponês do sertão que consegue se rebelar ante as injustiças históricas, que se arma e corajosamente se põe diante da ordem estabelecida, que tenta mesmo instaurar um novo poder, por meio da violência e do revide, espalhando medo e admiração, terror e justa revolta. Como aponta Marcelo Ridenti (2010: 127-128), “certa idealização das lutas do homem no campo no Nordeste foi muito marcante do imaginário esquerdista da época, presente também nas obras de arte, em que se louvava até o banditismo social dos cangaceiros”. Corisco, então, como um emblema da resistência popular, da bravura sertaneja, da contraposição ao coronelismo (por conseguinte, ao latifúndio, assim, aos setores representantes do atraso nacional e à ditadura militar), talvez mesmo como uma espécie de sujeito popular e revolucionário. É da sua revolta, da sua história, que vem à tona a necessidade de reformas inadiáveis que democratizem o direito à terra e diminuam as desigualdades. Também, certa crítica a uma religiosidade arraigada nas parcelas mais sofridas da população, que no mais das vezes redundariam em conformismo (à semelhança, por exemplo, da canção “Procissão”, de Gilberto Gil). Ademais, a reiteração da velha profecia de Antônio Conselheiro, que parece funcionar mesmo como utopia, como metáfora do “dia-que-virá”. Em suma, um emaranhado de representações que, ao menos no âmbito musical, parece corroborar com certas análises que identificam nesse âmbito artístico aspectos de cunho romântico, mais precisamente, de um “romantismo revolucionário”: a promessa de um futuro promissor (e progressivo), que pressupunha uma verdadeira transformação social, implicava em um retorno ao povo, em um resgate das raízes populares. Como diz Marcelo Ridenti (2010: 88), “valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a história e para construir o *homem novo*”. Assim mesmo, “o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’”.

Voltando ao canto de Nara Leão. Os aspectos acima comentados, em grande medida, podem ser utilizados para definir a performance vocal da intérprete em boa parte dos fonogramas que gravou à época, ainda que certos aspectos possam ser atenuados em determinadas canções, como aquelas de cunho mais “lírico” – especialmente nas ocasiões em que as temáticas e as estruturas musicais das canções indiquem caminhos interpretativos muito distintos, a exemplo da canção “Minha Namorada” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), décima primeira faixa de *O canto livre de Nara* (Philips 1965a). Desse modo, o que se falou sobre a faixa de

abertura pode ser dito da abertura de outro LP protagonizado pela cantora – a saber: *5 na bossa*, gravado ao vivo e lançado pela Philips ainda em 1965, cujo primeiro fonograma é “Carcará”, composição de João do Vale e José Cândido, um dos momentos mais exitosos do show *Opinião* (a canção também está presente em *O canto livre de Nara*, com sonoridade muito similar). O registro *in loco* da performance da cantora no palco do teatro Paramount em São Paulo parece indicativo importante da reiteração de alguns elementos que marcavam sua performance até então. Um mesmo padrão de emissão e de entoação, em relação a “Corisco”, é perceptível: ênfase nos harmônicos graves (ressoadores posteriores), uma projeção posterizada buscando dar maior corpo e peso ao canto, a predominância da entoação cantada etc.; uma mesma região (médio-grave) da voz, do mesmo modo, para o timbre. A diferença fica por conta da articulação rítmica, aqui muito mais recortada, com destaque para os acentos consonantais, que são aqui predominantes, apesar da inegável presença de alongamentos vocálicos em algumas terminações de frases. Em suma, um mesmo gesto. Importante ressaltar que as temáticas das canções também parecem convergir; e o tom de desafio, de revolta, o mesmo local da memória, são em ambas evidentes.

É por meio da voz da cantora que os conteúdos das canções são postos em circulação, é seu gesto vocal que presentifica os sentidos (implícitos ou não) das obras. Como aponta Regina Machado (2012: 53-54), gesto interpretativo, no âmbito cancional, seria a “ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição”, na medida em que este atua na definição dos “elos de melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz”. Ou seja, através de uma articulação singular de “todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa”. Materialização aqui parece querer dizer concretização, o gesto como resultado, como um pôr em ato determinado “fundo” subjacente à canção – seu conteúdo, por assim dizer. Isso posto, tal acepção parece justapor uma “intenção verdadeira (...) que se concretiza em atos” e a própria descrição do modo pelo qual se dá uma tal concretização. Ato e gesto, como dois momentos de uma mesma intenção, como maneiras distintas de apreensão de um mesmo movimento. O primeiro, não descrito, é referido somente em relação aos resultados que alcança, sendo o segundo a percepção e a descrição, num sentido forte, desse movimento: “o gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado”, como diz Jean Galard (2008: 27), que complementa, “o gesto é a poesia do ato”. Gesto, portanto, como sendo a maneira pela qual a interpretação de Nara Leão se constrói e se revela, sua própria forma, o desenrolar concreto de suas intenções poéticas sobre os conteúdos textuais e melódicos da canção. A intencionalidade aqui posta em jogo, que se mostra nas interpretações da cantora, e assim parece particularizar-se a cada vez, dadas as especificidades das canções (umas em relação às outras), parece possuir, ainda assim, um traço mais geral: e isto quer dizer que a intenção que parece dirigir sua performance, ou, melhor dizendo, que perpassa suas declarações de poética (seus discos) e que parece subjazer toda sua produção de meados da década de 1960 – e com maior evidência justamente a partir de *Opinião de Nara* (Philips 1964) e do show *Opinião*, mas que já está presente em seu primeiro LP – é de natureza política. Onde, uma conduta engajada como forte indício de um primado da política em

sua atuação. Assim, se se pode falar em uma “base” localizada em algum “nível profundo” da voz que atuaria como sustentáculo de sua gestualidade, esta certamente estaria calcada na primazia da política.

## Endnotes

(1) O repertório do LP é composto pelas seguintes canções: “Corisco” (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha), “Samba da legalidade” (Carlos Lyra e Zé Keti), “Não me diga adeus” (Paquito, Luis Soberano e J. C. Silva), “Uricuri” (João do Vale e José Candido), “Canto livre” (Bené Nunes e Dulce Nunes), “Suíte dos pescadores” (Dorival Caymmi), “Carcará” (João do Vale), “Malvadeza Durão” (Zé Keti), “Nega Dina” (Zé Keti), “Minha namorada” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), “Incelença” (folclore).

(2) Nossas principais referências foram os cursos de análise e história do canto popular brasileiro ministrados por Regina Machado, em nível de graduação e Pós-graduação, bem como, sua tese de doutoramento (Machado 2012).

(3) A referência aqui é o trabalho do professor e pesquisador Sérgio Molina (2014), embora ele focalize suas análises em trabalhos (álbuns e canções) que de algum modo, a partir de fins dos anos de 1960, se voltaram a uma expansão ou transformação da forma-canção (e mesmo do disco ou álbum enquanto forma), que exploraram “a construção de sonoridades, uma atenção especial ao timbre, a incorporação do ruído, um território preservado para a improvisação, o interesse na exploração de formas de arte multidisciplinares (as multimídias), a utilização de meios eletrônicos para a criação de complexos sonoros, a edificação da forma através de processos de montagem, cortes, colagens, fusões e sobreposições, etc.” (Molina 2014: 25). Ademais, para a gênese de tal estratégia analítica, voltado a um contexto musical bastante distinto, conferir o trabalho do musicólogo Didier Guigue (2011).

## References

### *Bibliography*

- Cabral, S. 2001. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Contier, A. 1998. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*, v. 18 (35): 13-52.
- Galard, J. 2008. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp.
- Guigue, D. 2011. *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva.
- Gullar, F. 1965. Encarte (texto da contracapa) in: Leão, N. 1965. *O canto livre de Nara*. Philips, 1965, Brasil.
- O *Jornal* —
- 1965a Exaltação ao sentimento de Liberdade. Teatro (coluna). Rio de Janeiro, 2º caderno, p. 3, 24 abril.
- 1965b. Variações em torno da Liberdade. Rio de Janeiro, 3 caderno, p. 1, 23 maio.
- Leão, N. —
1964. Nara de uma bossa só. Entrevista concedida a Juvenal Portella. *Fatos e Fotos*, ano 4, n 194, p. 12-13, 17 out.

1965. Nara: não há tempo para cantar o amor. Depoimento. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Primeira seção, p. 6-14, 13 jul.
1973. Resolvi assumir o medo para voltar a cantar. Depoimento. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1 caderno (geral), p. 3, 22 fev.
- 2014 (1977). Depoimento. Museu da Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro, 6 jul. 1977. (Depoimento de Nara Leão a João Vicente Salgueiro, Roberto Menescal e Sérgio Cabral). In: GOMES, A. A. de A. (Org.). *Nara Leão – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- Machado, R. 2012. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. PhD. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo (Brasil).
- Mammì, L. 2014. A era do disco – questões da música. *Piauí*, n 89, february. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/> Accessed: 2 sep. 2015.
- Michalski, Y. —
1964. Teatro (coluna). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 caderno, p. 5, 8 dez.
1968. Teatro (coluna). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 caderno, p. 2. 13 jul.
- Molina, S. 2014. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. PhD. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo (Brasil).
- Napolitano, M. 2007. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo.
- Oliveira, A. 1964. Encarte (texto da contracapa) in: Leão, N. 1964. *Nara*. Elenco, March, Brasil.
- Opinião. 1964. Programa original do espetáculo Opinião. Rio de Janeiro, dezembro. (Arquivo digitalizado disponível em <http://naraleao.com.br/index.php?p=documentos> Accessed: 18 June 2016.
- Oscar, H. 1968. Teatro (coluna). *Diário de Notícias*, 2 seção, p. 2, 12 jul.
- Paranhos, K. 2012. Engajamento e intervenção sonora no Brasil pós-64: a ditadura militar e os sentidos plurais do show Opinião. *Pitágoras 500*, 2 (1): 73-82.
- Ridenti, M.—
2000. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
2010. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp.
- Rocha, G. 1964. Encarte. In: Ricardo, S.; Rocha, G. *Deus e o diabo na terra do sol*. Forma, 1964, Brasil.
- Schwarz, R. 2009. *Cultura e Política*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra.
- Silvestre, E. 1969. Estou apenas começando. Interview with Paulo Autran. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, v. 41, n 31, 31 jul., 1969. p. 35-37.
- Última Hora. 1965. Liberdade, Liberdade simboliza resistência. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 2 caderno, p. 10, 26 abr.
- Vicelmo, A. 2010. Há 70 anos morria o último chefe do Cangaço. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 25 mai., 2010. <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/regional/ha-70-anosmorria-o-ultimo-chefe-do-cangaco1.233532>. Accessed: 29 oct. 2017.

*Discography*

Leão, N. —

1964. *Nara. Elenco, March*, Brasil.

1964. *Opinião de Nara*. Philips, November, Brasil.

1965a. *O canto livre de Nara*. Philips, 1965, Brasil.

Leão, N. et al. —

1965b. *Opinião*. Philips, 1965, Brasil.

1966. *Liberdade, Liberdade*. Forma, 1966, Brasil.

Lyra, C. 1963. *Depois do Carnaval – o sambalço de Carlos Lyra*, Philips, Brasil.

Ricardo, S.; Rocha, G. 1964. *Deus e o diabo na terra do sol*. Forma, Brasil.