Samba novo e samba de morro: política e sonoridade em *Opinião de Nara*

Ismael de Oliveira Gerolamo
(Universidade Federal Fluminense, Rio das Ostras-RJ)

Resumo: Partindo de apreciações e escutas da produção de Nara Leão durante a década de 1960 e mais detidamente de seu segundo disco, o presente trabalho busca lançar luz à efetivação de uma "primeira guinada" em sua trajetória, na pretensão de contribuir para delinear um esboço da personalidade musical da cantora. De formação bossa-novista, a intérprete tornou-se uma das figuras de referência da vertente engajada da canção brasileira em meados da referida década. Sua produção evidencia um duplo movimento efetuado por alguns cancionistas no período: um retorno a certas tradições da canção popular entendida enquanto fonte primordial a informar um projeto poético (e político) e a manutenção de procedimentos musicais entendidos como novos ou modernos (embora uma espécie de ruptura com a bossa nova, então sinônimo de modernidade, tenha sido até certo ponto efetuado).

Palavras-chave: Nara Leão. Edison Machado. Show Opinião. Samba-jazz. Música popular brasileira.

Samba Novo and Samba de Morro: Politics and Sonority in Opinião de Nara by Nara Leão

Abstract: *Listening to and reviewing Nara Leão's work during the 1960s, and more closely to her second album, the present work seeks to shed light on the "first turning point" in her career in an attempt to characterize the vocalist's musical personality. Having a background in bossa nova, Nara Leão became one of the most prominent artists of protest songs in Brazil in the 1960s. Her work reveals a dual movement undertaken by some songwriters at the time: returning to certain "traditions" of popular song understood as a primordial resource to inform a poetic (and political) project, and maintaining what is understood as "new or modern" musical practices (despite a partial rupture with bossa nova, then synonymous with modernity).*

Keywords: *Nara Leão. Edison Machado. Show Opinião. Samba-jazz. Brazilian popular music.*

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Samba novo e samba de morro: política e sonoridade em *Opinião de Nara*. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-26 jan./abr. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2604

Recebido em 18/11/2019, aprovado em 11/02/2020

Nara, o disco de estreia de Nara Leão (1942-1989), gravado em 1963 e lançado no ano seguinte pela gravadora Elenco, do produtor e veterano do meio musical Aloysio de Oliveira (1914-1995), era já um forte indicativo de que ela (e a canção popular) vivia um outro momento: aquela "promessa de felicidade", que ocupou corações e mentes de sua geração, dava lugar a outras questões[1]. Dos arranjos ao gesto vocal de Nara Leão, tudo causaria certa estranheza a um ouvinte cuja expectativa pelo primeiro disco da musa da bossa nova não seria outra senão uma sonoridade em total consonância com as colaborações de João Gilberto (1931-2019) e Antonio Carlos Jobim (1927-1994). Há mesmo algo de estranho no disco. Uma espécie de declaração de um novo rumo para a canção popular – um movimento em direção a uma espécie de tradição da própria canção. E a performance vocal da cantora revela esse novo norte[2]. Certo despojamento em seu canto, o modo direto, sem adornos ou ornamentações, com que entoa a maior parte das canções remetem a uma herança bossa-novista. Igualmente, a clareza de pronúncia e o destaque dado ao texto (às letras das canções). Não que se trate exatamente de um canto falado, tal como se rotula (de maneira incompleta) tal estilo, mas, de todo modo, a assinatura vocal de Nara passa inevitavelmente por João Gilberto. E dele também toma distância, senão pelo atenuado vibrato que por vezes utiliza, pela densidade, pela "cor" e pela tensividade[3] singular impressa nesse gesto. E aqui uma emissão vocal em parte anteriorizada, imprimindo ao canto uma coloração escura, uma entoação predominantemente cantada e uma carga emotiva (tensa) são evidências de que o material musical não mais corresponde estritamente àquilo que se esperaria de um disco de bossa nova – ao menos em termos de estilo vocal, de temática e de conteúdo. O mesmo poderia ser dito, em linhas gerais, dos arranjos e da orquestração. Conquanto, o repertório parece ainda mais exemplar: de Cartola (1908-1980) a Edu Lobo (1943), passando por Nelson Cavaquinho (1911 – 1986) e Zé Keti (1921-1999), além de canções não mais exatamente bossa-novistas de Vinicius de Moraes (1913-1980) e Carlos Lyra (1933)[4].

Não que a bossa nova esteja aí totalmente ausente, mas certamente não era só de bossa que se tratava. Há mesmo um movimento em direção a certo passado da canção, um retorno a determinadas fontes populares. Melhor dizendo, a tarefa colocada pela cancionista – e, em certa medida, por boa parte da segunda geração da bossa nova – era a de demonstrar que o novo estilo não necessariamente rompia com o samba, mas era também continuador daquilo que a partir de então seria entendido como a tradição da canção popular. É mais ou menos isso que Lorenzo Mammì (2007) tem apontado: teria havido aí certa necessidade de

[1] O texto da contracapa do disco, assinado pelo próprio Aloysio de Oliveira, diz o seguinte: "[...] a moça Nara Leão tem sido, desde os primeiros passos da bossa nova, uma espécie de musa do movimento [...] o seu lançamento neste disco foge, em seu estilo, da bossa nova propriamente dita, para um repertório variado que inclui músicas que nada têm a ver com a bossa nova" (OLIVEIRA, Aloysio. Texto do encarte [contracapa]. *In*: NARA. Intérprete: Nara Leão. [S. l.]: Elenco, 1964. 1 disco sonoro.

[2] No presente trabalho, as apreciações comentadas a respeito do canto popular tomam como referência os cursos de análise e história do canto popular brasileiro ministrados pela musicista e professora Regina Machado, aos níveis de graduação e pós-graduação, bem como sua tese de doutoramento (MACHADO, 2012).

[3] O investimento tensivo presente na atuação da intérprete, que transparece na potência e intensidade de sua emissão vocal e nas durações estendidas que utiliza, permite distinguir seu perfil entoativo (com sua carga emocional e com seu sentido político). A discussão sobre tensividade na canção e no canto popular foi desenvolvida de forma pioneira por Luiz Tatit (2002, 2007) e Machado (2012).

[4] *Nara*, LP lançado pela Elenco em 1964, contém as seguintes canções: *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Feio não é bonito* (Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri), *Consolação* (Baden Powell e Vinicius de Moraes), *Diz que fui por aí* (Zé Kéti e H. Rocha), *O sol nascerá (A sorrir)* (Cartola e Elton Medeiros), *Luz Negra* (Nelson Cavaquinho e Irani Barros), *Vou por aí* (Baden Powell e Aloysio de Oliveira), *Réquiem para um amor* (Edu Lobo e Ruy Guerra), *Canção da terra* (Edu Lobo e Ruy Guerra), *Berimbau* (Baden Powell e Vinicius de Moraes), *Maria moita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e *Nanã* (Moacyr Santos e Mário Telles)

constituir uma noção abrangente embora consensual do que seria a própria música popular, englobando, pois, estilos, gêneros e repertórios distintos. A bossa, então, prolongando e realizando o que veio antes, elegendo e afirmando uma tradição, isto é, ao mesmo tempo assumindo uma continuidade e um distanciamento em relação às formas tradicionais da canção popular. Quando Nara punha em circulação fonogramas contendo sambas de Zé Keti, Cartola, Elton Medeiros (1930-2019) e Nelson Cavaquinho, ela parecia nos induzir a pensar que tais nomes "já assumiram o estatuto de clássicos: a música popular deixava de ser fluxo contínuo e indeterminado de entretenimento musical e se tornava uma fonte" (MAMMÌ, 2007: 219). Tanto reverência e redescoberta do samba de morro (mas não só deste) como uma espécie de demarcação dos novos tempos: "[...] a frente de inovação da música popular já tinha saído de lá" (MAMMÌ, 2007: 219).

Se o que veio antes era então "bossa velha", servindo de fonte aos jovens cancionistas, isso também tinha relação com determinado projeto. E tal relação se estabelece nitidamente na década de 1960: "[...] a música popular faz parte de um projeto (político e existencial, além de estético) que se quer realizar, mais do que uma memória que se queira preservar" (MAMMÌ, 2007: 221). E o teor de tal projeto se evidencia a partir do momento em que, embora detentores do estatuto de clássico e de "modelo" (daí também aquele distanciamento), o samba e outras formas populares de canção representavam não só redutos de autenticidade, mas eram mobilizados de modo a contracenar com as produções e invenções da nova geração (e mesmo literalmente, como no caso do show *Opinião*). Talvez aqui resida uma evidência de um sentido eminentemente político nessa retomada, em parte definição ou invenção daquilo que figuraria como a tradição da canção brasileira – em maior ou menor medida, as duas coisas aparecem na produção e nos posicionamentos e declarações de Nara Leão no período.

De um lado, a constituição de uma tradição "no sentido forte do termo", de outro, a "questão da tradição" (NAPOLITANO, 2007) dentro de um projeto mais amplo, com um significado político iminente, em um contexto de engajamento de amplos setores intelectuais e artísticos, marcado pelo golpe militar e posterior vigência de um governo ditatorial no país. O papel central ocupado por cancionistas formados na bossa nova, oriundos da classe média, Nara Leão entre eles, passava tanto pela aliança exitosa com o meio estudantil como pela aproximação a artistas intelectualizados (grupos teatrais e cineastas ligados ao cinema novo) e a outros setores organizados da sociedade (a exemplo da União Nacional dos Estudantes, do Centro Popular de Cultura e do Partido Comunista Brasileiro). Concorreram para tal não somente o samba – e Nara Leão e o show *Opinião* e Edu Lobo atestam a diversidade –, de modo que, como aponta Arnaldo Contier (1998), é possível ao menos falar em dois "lugares da memória" erigidos pela esquerda cultural do período: "o morro" e "o sertão". E o movimento iniciado por tais artistas é que, em certo sentido, teria sedimentado (ou inventado) aquele sentido de tradição o qual, posteriormente, desembocou naquilo que se nomeia canção de protesto. Se essa aproximação da tradição permitiu a apropriação de "novos materiais para a bossa nova" (NAPOLITANO, 2007: 75), também propiciou – não menos importante – que um público mais amplo de classe média redescobrisse a produção de sambistas ligados às escolas de samba e outros cancionistas populares. Em parte, isso se confirmou em certas produções "pós-bossa-novistas". Carlos Lyra, Sérgio Ricardo (1932), Geraldo Vandré (1935), Nara Leão, entre outros, efetivamente produziram discos que já não eram bossa nova, mas que partiam desta rumo à tradição. As formas populares da canção eram fonte, porque tradição, assim

como aos artistas do "povo" eram dadas voz e vez (são bons exemplos o já referido show *Opinião* e a Primeira Noite da Música Popular, organizada pelo CPC)[5].

Entre abril de 1964, quando os militares assumiram o poder depondo o então presidente João Goulart (1919-1976), e o final desse ano, quando as artes davam respostas contundentes ao golpe, o posto ocupado por Nara Leão no meio artístico brasileiro mudou de patamar. O lançamento de seu primeiro disco já indicava que a cantora passava a fazer parte de um grupo de artistas responsáveis por uma nova clivagem da canção. Grupo que olhava para determinados repertórios e musicalidades tidos como tradicionais visando a novos rumos para aquilo que na época se nomeava "moderna música popular". Nesse meio tempo, e dando continuidade àquele projeto político e musical, Nara parecia consolidar-se como uma das principais intérpretes desse novo segmento: e aqui seu segundo disco, *Opinião de Nara*, lançado pela Philips no mesmo ano, foi decerto determinante. Tal lançamento foi tão representativo que, além da saudação de alguns de seus pares mais próximos, muitos nomes ligados às escolas de samba do Rio de Janeiro reuniram-se com Nara e outros cancionistas em evento realizado na Gafieira Estudantina. O disco e o samba homônimo de Zé Keti funcionaram como gatilho para que Augusto Boal (1931-2009), Paulo Pontes (1940-1976), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) e Armando Costa (1933-1984) produzissem o famoso show *Opinião*. Para além do exitoso LP, também os posicionamentos e as atitudes da cantora passavam a reverberar cada vez mais.

Curiosamente, mais de uma vez Nara declarou que sua "verdadeira" estreia como cantora teria ocorrido em março de 1963, quando, ao lado de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, interpretou as canções que comporiam a peça musical *Pobre menina rica* – o show foi batizado de *Trailer* –, numa espécie de prévia do espetáculo. Foi praticamente no mesmo período que se iniciaram as gravações para seu primeiro disco. Os sentidos dessa redefinição de um marco inicial – bem entendido, Nara debutou junto à "turminha" da bossa nova anos antes de tal apresentação[6] – parecem se referir tanto ao grau de amadorismo e/ou profissionalismo de sua atuação até então como ao novo direcionamento, uma nova guinada, em sua trajetória. São desse período também as colaborações em disco com Carlos Lyra, dividindo os vocais em duas faixas do terceiro disco do cancionista[7]; além da parceria no referido show e da gravação de seu primeiro disco. Em boa medida, tudo isso representava o início de um movimento que se estabeleceria efetivamente com a produção de seu segundo LP, *Opinião de Nara*. É sobre este que mais detidamente voltaremos nossas atenções, mais especificamente ao fonograma que

[5] Não foi sem contradições que determinado projeto avançou durante a década. Vários elementos se misturavam na tentativa de constituir uma tradição musical também orientada por um horizonte "participativo". Em boa medida, como diz Marcos Napolitano (2007), a produção musical do período compreendeu boa dose de contradições e de cruzamentos culturais. De um lado, a busca pelo "povo", a constituição de uma tradição da canção e sua continuação (conquanto "moderna"), e, ainda, a relação com o mercado fonográfico (em um momento de efetiva consolidação do mercado de bens simbólicos no país). De outro, a ampliação de público, via televisão, rádio e disco, da canção popular; pensemos nos festivais e em outros programas musicais televisivos que acabavam mesclando uma "tradição" musical do rádio, a "moderna" bossa nova, o recém-redescoberto "samba de morro" (assim como outras músicas "de raiz") etc.

[6] Segundo Ruy Castro (1990), a partir dos primeiros shows de bossa nova do final da década de 1950, Aloysio de Oliveira estabeleceu uma diferença entre o que seria a "turminha" e a "turmona" da bossa nova: a primeira, liderada por Ronaldo Bôscoli e formada em sua maioria por jovens músicos, quase todos "semiamadores" (frequentadores das reuniões musicais no apartamento de Nara Leão); a segunda, constituída por nomes de maior experiência no meio musical, a exemplo de Tom Jobim, João Gilberto, Sylvia Telles, Alayde Costa, Lúcio Alves, entre outros.

[7] DEPOIS do Carnaval: o sambalanço de Carlos Lyra. Intérprete: Carlos Lyra. [S. l.]: Philips, 1963. 1 disco sonoro.

dá nome ao disco, partindo da sonoridade[8] e da performance vocal aí registradas para traçar um primeiro esboço da personalidade musical de Nara Leão, num esforço de compreensão das consequências e resultados sonoros daquele projeto delineado por Nara e seus pares.

A batucada de Edison Machado

Muito possivelmente, um ouvinte desavisado, ao posicionar a agulha de seu toca-discos pela primeira vez sobre o LP *Nara*, se surpreenderia com o conteúdo cancional apresentado pela então "musa" da bossa nova. Como apontado anteriormente, os sambas de Zé Keti, Cartola e Nelson Cavaquinho, o "afrossamba" de Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes e a *Canção da Terra*, de Edu Lobo e Ruy Guerra (1931), afastavam sensivelmente a identificação imediata do disco a uma atmosfera bossa-novista.

Em novembro do mesmo ano, portanto, aquele mesmo ouvinte já poderia ter em mente o que o aguardaria quando a agulha começasse a ler o som do novo vinil. Ainda que a audição confirmasse o repertório esperado – de certo modo, dando continuidade às tendências postas no disco de estreia, ou melhor, as aprofundando –, de saída, algo de inusitado certamente impactaria não somente um ouvinte desavisado. No lugar da voz de Nara, ou de alguma introdução convencional, o que se ouve é um improviso solo de bateria[9] – de instrumento bateria, e não de uma bateria de escola de samba. Edison Machado (1934-1990), um dos bateristas mais atuantes no período, foi o responsável por tal intervenção.

O início do solo improvisado é caracterizado pelo efeito de *fade in* com andamento em torno de 120 BPM, atingindo, ao final, com aceleração oscilante, algo próximo de 160 BPM[10]. O trecho tem duração aproximada de 27 segundos, o que equivale a aproximadamente 33 compassos (se representados numa métrica binária). Curiosamente, Edison Machado parece ter optado pela utilização dos tambores na execução de sua intervenção solo, além do uso do chimbal, tocado com o pé, apenas "marcando" o tempo. Não é exagero apontar que o trecho, com seu *accelerando*, seu crescente em termos de dinâmica (seja pelo *fade in*, seja pelo aumento de intensidade dos ataques do instrumentista), com alguns ataques mais agressivos em seus últimos compassos, imprime uma sensação de tensão ao ouvinte. Tensão que desemboca justamente na voz de Nara, entoando, à capela, os primeiros versos do samba que dá nome ao disco. Da tensão crescente do solo de bateria, que também é executado, por assim dizer, "à capela", passa-se à voz, à opinião de Nara. Mas, antes de

[8] Falamos aqui em sonoridade para explicitar a atenção dada não somente a elementos formais de "nível primário" (escalas ou "reservatório de notas", relações harmonia/melodia, "jogos" rítmicos etc.), mas, principalmente, à articulação daqueles de "nível secundário" (texturas, tessitura, intensidade, dinâmica, densidade; em suma: sonoridade) presentes nos fonogramas (e no disco como um todo). Ou seja, uma escuta cujo primado está no "som", e não somente em um aspecto isolado (seja o "tom" ou o "ritmo", seja o enlace "melodia-letra"). Para mais informações a respeito dos dois níveis referidos na música popular, ver o trabalho de Sérgio Molina (2014); para a gênese de tal estratégia analítica, cujo escopo e material em muito diferem da canção popular, conferir o trabalho de Didier Guigue (2011). Ademais, a sonoridade também será empregada em um sentido menos analítico: o resultado sonoro advindo da combinação de timbres, imediatamente relacionado à instrumentação e ao arranjo. Simplificando, e em consonância com o que diz Felipe Trotta (2008: 3-4): "Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. Falamos em 'baixo, guitarra e bateria' e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró".

[9] O termo "solo", conforme uma de suas utilizações no vocabulário musical, está sendo empregado para designar um trecho do fonograma em que somente um único instrumento emite sons; por vezes, utiliza-se o termo também para designar uma improvisação melódica, do instrumento que seja, ou mesmo a posição de solista de algum instrumentista a executar uma melodia qualquer, acompanhado por um ou mais instrumentistas.

[10] O tempo musical nessa "introdução" oscila bastante, sendo difícil precisar o andamento exato do trecho.

abordarmos outros aspectos da canção, cabe um olhar mais atento para outros possíveis sentidos dessa inusitada introdução.

Convém ressaltar que o referido baterista foi um dos principais nomes de seu instrumento no período, tendo participado da gravação de inúmeros discos de cancionistas que então despontavam, além de Nara Leão, Antonio Carlos Jobim, Sérgio Mendes (1941), Edu Lobo, entre outros. O êxito do instrumentista foi tamanho que chegou a lançar um disco assinado por ele próprio: *Edison Machado é Samba Novo* (CBS, 1965)[11]. Mais que isso, sua atuação parece ter sido fundamental para uma espécie de renovação do modo de execução do instrumento bateria no âmbito da música popular, notadamente no samba, como aponta o pesquisador Leandro Barsalini (2009, 2014). Músico de formação autodidata, Machado logrou êxito em reprocessar e adaptar distintos aspectos de execução instrumental a seu contexto de atuação. A partir da referência de seus antecessores, bateristas que atuavam no âmbito das grandes orquestras do Rádio, como Luciano Perrone (1908-2001), mas, principalmente, de alguns nomes ligados ao jazz norte-americano, a exemplo de Max Roach (1924-2007) e Art Blakey (1919-1990), o instrumentista assimilou técnicas, procedimentos e linguagens que serviram de base para uma nova maneira de tocar samba na bateria. Segundo Barsalini (2014)[12], a atuação de Edison Machado foi determinante para estabelecer aquilo que ficou conhecido como "samba de prato". Tal linguagem instrumental, como o próprio nome indica, se caracteriza pela função central que o prato da bateria adquire, seja na condução, seja no fraseado[13]. É importante destacar que, ao introduzir novos parâmetros no uso do instrumento, o músico rompeu com um tipo de enfoque "percussivo" de execução de samba na bateria, distanciando-se de outro estilo, o "samba batucado". Abordagem musical representada exemplarmente pela produção do baterista Luciano Perrone, que efetuou uma espécie de adaptação para a bateria das funções do instrumental considerado típico do samba (surdo, pandeiro, tamborim, ganzá etc.) e cujo resultado musical punha em evidência as sonoridades dos tambores que fazem parte do instrumento bateria, principalmente da caixa, em detrimentos dos pratos[14]. Em sentido distinto, a prática de Machado parecia ter como fio condutor, ao invés de uma função predominantemente percussiva, a interação com os outros instrumentos do conjunto, isto é, conectando-se muito mais às estruturas melódicas e às passagens harmônicas das canções e temas instrumentais. Assim, além de conduzir o samba de maneira sincopada, utilizando prioritariamente o prato (de condução) ou o chimbal, acompanhado pelo bumbo (executado "a dois", isto é, num padrão de colcheia pontuada que se repete durante a condução da "levada"), o fazia entremeando frases de caixa e dos pratos, de maneira a estabelecer uma espécie de "diálogo" tanto com a melodia (tema) quanto com as improvisações melódicas e convenções musicais. Uma abordagem instrumental que punha em evidência o aspecto solista da bateria, isto é, que abandonava um viés unicamente percussivo, de "acompanhamento", em prol de diálogos musicais com outros instrumentos, dando à bateria funções melódicas e harmônicas (BARSALINI, 2014).

[11] EDISON Machado é samba novo. Intérprete: Edison Machado. [S. l.]: CBS, 1965. 1 disco sonoro.

[12] A pesquisa de Barsalini (2014) consistiu em identificar certos padrões de execução do samba no instrumento, bem como certas "matrizes estilísticas" que sintetizam e representam modelos de execução predominantes em determinados contextos.

[13] Como aponta Barsalini (2014: 168), os dois casos típicos de "samba de prato" poderiam ser assim definidos: "Nos casos em que se ocupa com a condução, o baterista percute o prato em sequências de semicolcheias, definindo o samba conduzido; nas situações em que o prato é elemento constitutivo de frases, ou mesmo o instrumento onde a própria função de fraseado se configura, entendemos se tratar de samba fraseado".

[14] O "set padrão" que forma a bateria é composto por bumbo, caixa, tons, chimbal e um ou mais pratos (BARSALINI, 2009: 10).

Voltemos aos segundos iniciais registrados em *Opinião de Nara*. De saída, há que se ressaltar a sonoridade do solo executado por Edison Machado. Em todo o trecho, prepondera a sonoridade dos tambores, que são executados com certas reiterações de padrões rítmicos, com destaque para a caixa e para o tom, que parecem estabelecer uma espécie de diálogo (dada a articulação entre as frases de cada peça e a diferença de altura entre elas). Nota-se também uma espécie de "marcação" de tempo – na cabeça de cada pulso – executada pelo chimbal, tocado com o pé (Fig. 1 e 2). Importante ressaltar que as figuras percutidas no tambor, no "tom", fazem referência direta à figura rítmica chamada de "brasileirinha", soando como variações da mesma. Outro paralelo sonoro às frases do tom consiste no padrão rítmico executado pelo surdo de corte (Fig. 3 e 4), instrumento comum às baterias das escolas de samba.

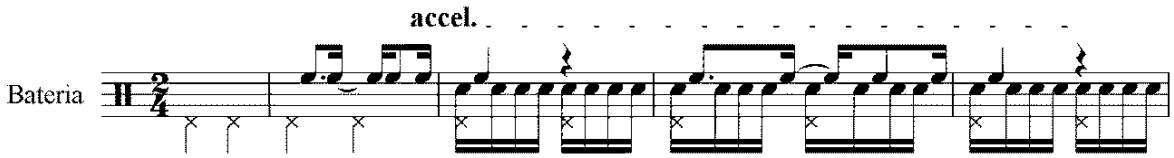


Fig. 1: Trecho da introdução de *Opinião* (solo de bateria)[15]

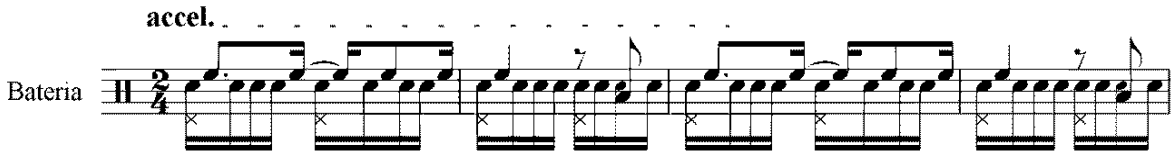


Fig. 2: Trecho da introdução de *Opinião* (solo de bateria)

Tais padrões executados por Machado sofrem alterações no decorrer da introdução e, à medida que o andamento atinge algo em torno de 160 BPM, tendem a tornar-se cada vez menos regulares: as figuras rítmicas são então transformadas e deslocadas, percutidas com ataques e acentuações distintas. Decorrida a metade do trecho, no momento em que o andamento começa a elevar-se de maneira mais intensa, o surdo também começa a ser percutido, elemento que parece funcionar como uma espécie de encerramento das frases do tom (o que acrescenta à textura musical timbre e altura novos). Importante salientar que os padrões executados na caixa parecem ocupar uma posição central na introdução, funcionando, em princípio, como uma espécie de ostinato, composto por quatro semicolcheias por tempo, padrão ao qual são acrescidos, ao final do solo, alguns ataques mais agressivos, executados com apogiaturas, chamadas de *flams* – um dos rudimentos típicos do instrumento –, bem como alternâncias em que o padrão de semicolcheias soa algo muito próximo de um *rulo*[16] – outro rudimento típico da bateria. Enfim, uma abordagem extremamente "solta" e improvisada, com ataques e acentuações "agressivas". Vale destacar também a presença de alguns gritos, emitidos pelo próprio baterista, durante os ataques de caixa ao final do solo – gritos que se situam ao "fundo" do registro, mas que lá estão –;

[15] Transcrição própria, assim como os exemplos seguintes.

[16] Para mais informações a respeito de rudimentos, ver, por exemplo, o trabalho de Guilherme Dias (2013).

igualmente chamam a atenção alguns efeitos de áudio, além do *fade in* já destacado, o uso de *panning*[17] do início ao fim da introdução.

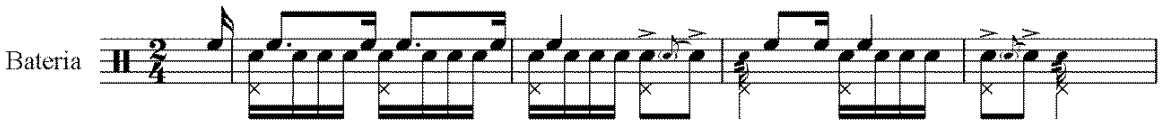


Fig. 3: Trecho da introdução de *Opinião* (solo de bateria)

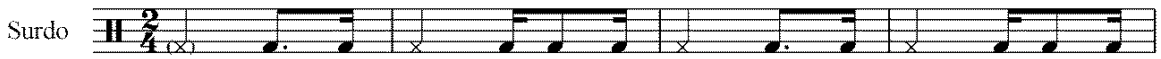


Fig. 4: Exemplo simples de execução de surdo de corte (surdo de terceira)

A partir dos aspectos acima elencados – a repetição de padrões nos tambores, a centralidade ocupada pelas frases da caixa, os diálogos estabelecidos entre as frases das distintas peças da bateria, em suma, toda a *sonoridade* da introdução –, podemos sublinhar questões mais gerais dessa introdução. Se, por um lado, certamente tal intervenção musical se refere a uma abordagem moderna de execução do instrumento bateria, seja pelo aspecto solista, improvisado, dado ao próprio instrumento (algo que em si já o diferencia de abordagens somente percussivas, por assim dizer), seja por outras características específicas, como o *accelerando*, os efeitos de gravação, o tipo execução com ataques mais "soltos", por outro lado, não parece exagerado aproximar o solo introdutório de *Opinião de Nara* a determinadas sonoridades relativas a outros padrões de execução instrumental. E tal relação pode ser vislumbrada pela estrutura sonora do trecho, que põe em evidência os tambores, com destaque para certa função de "condução" da caixa, bem como por uma alusão a certos motivos rítmicos que guardam alguma proximidade com certos padrões do instrumental "típico" das escolas de samba – tal qual a frase de tom em relação ao surdo de corte acima destacada. Ademais, estão ausentes os pratos, que não são acionados, exceção feita ao "ostinato" do chimbal com o pé. Em termos muito gerais, seria possível traçar um paralelo entre o estilo específico aqui empregado por Edison Machado e aquilo que Barsalini (2014) nomeia "samba cruzado", uma espécie de variante do "samba batucado". A sonoridade ainda estaria calcada no uso dos tambores, como na matriz "batucada", tanto para as funções de "condução" como de "fraseado", mas a centralidade da caixa cede espaço a uma espécie de diálogo entre esta, os tons e o surdo, o que permitiria uma gama maior de diversidade tímbrica, de fraseado e variações de funções. Em termos mais técnicos, o pesquisador aponta que "o **samba cruzado** se caracteriza pela execução constante de semicolcheias na caixa na função de condução com a mão direita, enquanto a mão esquerda realiza o cruzamento dos braços ao tocar em tons e surdos a função de fraseado" (BARSALINI, 2014: 114-115, grifos do autor)[18].

[17] O *panning* ou "panorama" ocorre da seguinte maneira: o som principia com o volume totalmente aberto na saída/caixa esquerda e vai se "deslocando" para a saída/caixa direita; isto é, o volume é aberto, primeiro, somente na caixa esquerda, depois, em ambas as caixas e, por fim, vai sendo gradativamente diminuído na caixa esquerda enquanto se eleva na caixa direita; o resultado consiste em uma espécie de informação sonora espacial, como se a bateria de Edison Machado se deslocasse, no espaço, da esquerda para a direita.

[18] Para um exemplo didático de "samba cruzado", conferir, em áudio, o trabalho de Luciano Perrone (SAMBA cruzado. Intérprete: Luciano Perrone. *In*: BATUCADA Fantástica. Vol. 3. Musidisc, 1972. 1 disco vinil, faixa 13. [Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UPq_zcyikfY. Acesso em: 28 ago. 2017]).

É evidente que o próprio padrão estilístico da referida introdução parece se distanciar de um tipo de abordagem instrumental "não moderna". A proximidade em relação a abordagens de improvisação jazzística para o instrumento, seu alto número de variações, sua alternância de ataques, de acentuações e sua estruturação crescente em termos de andamento e dinâmica não parecem deixar dúvidas quanto à filiação moderna do solista em questão. Ainda assim, como buscamos destacar, certos aspectos dessa introdução parecem aludir a elementos e formas de execução que buscavam uma espécie de adaptação para a bateria dos fraseados e funções do "naipe" de percussão "típicos" do samba. Em alguma medida, tal evento musical parece sugerir uma convergência com a valorização do "samba de morro" efetuada por importantes musicistas do período. Valorização que, como se sabe, se tornou um dos traços definidores de parte da produção de Nara Leão. Importante frisar que, se aqui já se sobressaem alguns aspectos modernos de execução do samba, ao longo do disco estes se estabelecem de maneira inequívoca. E, se a introdução de tambores de Edison Machado parece se diferenciar em alguma medida do "samba moderno" (isto é, do "samba de prato"), retomando ou aludindo a uma sonoridade anterior aos sons das boates de Copacabana, berço do "samba novo"[19], mais evidente é seu afastamento em relação à bossa nova, cuja atmosfera não comportaria em nenhuma hipótese um solo de bateria nesses moldes.

A voz e a opinião

Passados os primeiros 27 segundos de audição do *Opinião de Nara* – que causara no ouvinte uma estranha impressão, seja pela ausência de melodia, de harmonia e de letra (de canção, enfim), seja pela sensação de que aquela batucada parecia mover-se da esquerda para a direita –, após um silêncio ínfimo, irrompe, numa espécie de recitativo e à capela, a voz de Nara. Os versos que ela entoa marcaram época na cultura brasileira (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...).

Não era da maior importância o sentido primeiro destes versos, se se queria dizer a respeito da arbitrariedade de governantes que almejavam a erradicação de favelas, forçando o deslocamento de comunidades inteiras (LOPES, 2000: 112), ou se se tratava de uma espécie de romantização de uma vida simples, porém digna, embora marcada por inúmeras dificuldades. A opinião soava como metáfora. À derrota experienciada no mês de abril se contrapunha uma espécie de resistência cultural sólida representada por uma opinião inabalável ante o novo normal repressivo. E, ainda que pudesse haver aqui algum romantismo, este seria da ordem de um "romantismo revolucionário" (RIDENTI, 2010), um retorno ao "povo", às raízes da cultura, como forma de nutrir um sentimento (e um projeto) mais amplo de resistência.

A entoação de Nara, em alguma medida, parecia evocar tais elementos. A região da voz explorada por Nara, predominantemente média dentro do âmbito de sua tessitura vocal, indica uma proximidade, em termos de altura, com a voz falada. Afinal, a efetiva materialização daquela representação de resistência dos versos ocorre somente na (e através da) performance da cantora. É a maneira com a qual o texto é dito, melhor dizendo, cantado, somado a seu conteúdo linguístico, que confere (ou explicita) o sentido político latente nos versos de *Opinião*. Apesar da evidente dramaticidade posta na entoação de Nara, ela não advém necessariamente de recursos

[19] O que estamos chamando aqui de "samba novo" seria posteriormente conhecido como jazz-samba ou samba-jazz.

como o vibrato, que são bastante atenuados, aparecendo somente em algumas terminações de frase e alongamentos vocálicos. O canto é cantado, não falado (o que se aproxima da fala é mais explicitamente a altura da voz cantada), de modo que, um pouco consequentemente, as durações vocálicas ganham realce ante os ataques consonantais. Aspectos que resultam em um estilo mais contínuo ritmicamente, que não apresenta recortes ou secções reiteradas e destacadas. Essa significação política presente no texto cantado parece se concretizar através da clareza e simplicidade com que Nara entoa os versos de Zé Keti. Há ainda um outro atributo presente na gestualidade da cantora que parece responder pelo corpo e pela cor adquirida por sua voz e que, em alguma medida, contribui para a sustentação de sua entonação médio-grave: uma certa anteriorização em sua emissão vocal.

Nara Leão não possuía um aparelho fonador tal qual cantoras como Maria Bethânia (1946), de maior potência e gravidade vocais, mas seu canto em *Opinião*, ainda assim, soa contundente. De algum modo, intuitivamente ou não, a intérprete confere um alto grau de veracidade ao seu gesto. Igualmente, um grau de tensão também é notável[20]. Se o próprio texto, dito clara e objetivamente, já poderia apresentar alguma conotação política, é o modo de "elucidar no canto a significação do texto linguístico" que confere sua devida contundência, como diz Regina Machado (2012: 48). Talvez, ao perscrutar essa própria significação latente no texto, a cantora tenha sido levada, de fato, a "manipular aspectos da voz para conferir credibilidade ao canto, produzindo no ouvinte a crença na veracidade do discurso" (MACHADO, 2012: 48-49). Uma gestualidade que resulta também da atuação sobre os próprios "aspectos físicos, como o timbre e a tessitura, desenvolvendo uma técnica específica que colocasse a voz a serviço de um componente estético" (MACHADO, 2012: 49). O saldo, inegavelmente, deveria ser "uma interpretação singular que ressoasse no ouvinte" (MACHADO, 2012: 49). Tanto foi assim que a opinião de Nara de fato ressoou em muitos ouvintes, dentre estes, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha.

Quando da gravação de *Opinião de Nara*, além da presença de instrumentistas e outros agente ligados à música, a cantora manteve contato estreito com artistas de outros segmentos – a bem da verdade, tal proximidade remete mesmo à maior aproximação de Nara com Carlos Lyra, também ao seu namoro com Ruy Guerra, entre outras amizades próximas ao CPC e outras entidades culturais e políticas. O cineasta Glauber Rocha (1939-1981) chegou a contribuir diretamente para a produção do disco. Também o jornalista Jânio de Freitas (1953), autor da fotografia do encarte e de seu *layout*. Muito provavelmente, foi a partir dessa proximidade e intercâmbio com artistas e profissionais de outros campos que o referido LP chegou aos ouvidos de Vianinha antes mesmo de chegar ao mercado. Segundo Sérgio Cabral (2001: 85), o dramaturgo "entusiasmou-se tanto que viu nele a fonte para um show que marcaria a estreia do teatro em Copacabana, que ele e sete companheiros do tempo do Centro Popular de Cultura queriam inaugurar ainda em 1964". Foi a partir do segundo disco de Nara, de seu repertório e sonoridade, que o dramaturgo, ator e diretor concebeu aquele que seria um dos principais acontecimentos da arte brasileira no período,

[20] Uma crítica bastante negativa à performance da cantora, autoria de Sílvio Túlio Cardoso, é citada por Sérgio Cabral (2001: 86): "Positivamente, não conseguimos afinar com Nara Leão. Embora reconheçamos ter ela feito visíveis progressos no que se refere a desembaraço, achamos ainda sua voz muito instável, ondulante e sua maneira de cantar acentuadamente tristonha, desagradavelmente depressiva, para não falarmos no assunto tonalidade". É importante ressaltar o caráter "ondulante" que o articulista assinala: de fato, os alongamentos vocálicos e algumas terminações de frases da cantora denotam certa oscilação na emissão, foi tal aspecto que nomeamos como "vibratos atenuados", mas a interpretação do crítico também parece válida: não se trataria de vibratos no sentido estrito da técnica, mas de oscilações de emissão advindas de certa instabilidade vocal, de carências técnicas provavelmente em termos de sustentação e respiração; sobre o "assunto tonalidade", não fica claro se se quer apontar para supostas "desafinações" cometidas pela cantora ou se o jornalista percebe uma incompatibilidade nas tonalidades escolhidas para as canções em relação à tessitura vocal de Nara.

o espetáculo *Opinião*. O musical estreou em dezembro de 1964 e teve como protagonistas, no papel de atores-cantores, a própria Nara e dois dos compositores que figuravam em seu disco 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.

Samba de prato e "samba *comping*"

Retornemos ao conteúdo sonoro presente em *Opinião de Nara*. Na primeira faixa do disco predomina um padrão de instrumentação que marca boa parte da sonoridade do LP: um trio composto por bateria, contrabaixo e violão, executados por Edison Machado, Tião Neto (Sebastião Costa Carvalho Neto, 1931-2001) e Edgard Gianullo (1938)[21], respectivamente. Os trios do jazz moderno, isto é, da "era" bebop em diante, são em sua maioria formados por bateria, contrabaixo e piano (ou guitarra). O violão, apesar de substituto natural da guitarra elétrica, possui timbre distinto e também técnicas de execução próprias, seja o violão "clássico", seja o violão de sete cordas tocado nos conjuntos chamados regionais, seja o violão bossa nova, entre outras linguagens e estilos. O curioso aqui é que a presença do violão não parece contradizer a sonoridade moderna que caracterizou os trios musicais do Beco das Garrafas[22]. Ou seja, ao mesmo tempo em que o instrumento parece agregar algo de rústico, um signo de "brasilidade", por assim dizer, na sonoridade final do conjunto (talvez uma certa alusão ao samba de quadra e aos regionais, mas não menos importante, uma conexão direta com a bossa nova), a maneira com que ele é executado, os tipos de acordes, as estruturas rítmicas dos ataques e das conduções ou "levadas"[23], os contracantos e intervenções melódicas etc. parecem profundamente conectados ao estilo formatado no beco, distanciando-se tanto de padrões tradicionais (regionais, samba-canção, samba de quadra) quanto do padrão de João Gilberto. Em suma, guardadas as devidas diferenças de timbre, o violão parece mesmo funcionar como substituto funcional da guitarra elétrica no contexto musical em questão.

[21] A presença do violonista (cujo nome por vezes encontra-se grafado como Edgard Gianolo) foi identificada por Maria Luiza Kfouri, de acordo com as indicações constantes em seu sítio na web *Discos do Brasil* (DISCOS DO BRASIL. Produzido por Mariza Luiza Kfouri. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com. br/. Acesso em: 10 out. 2017).

[22] Importante ressaltar que não raro as apresentações no Beco, bem como gravações de conjuntos aí constituídos, eram efetuadas em formações um pouco maiores, acrescidos um ou mais instrumentos de sopro (principalmente metais e saxofone). De todo modo, o número de trios atuantes na época é bastante relevante: Sambalanço Trio, Sambrasa Trio, Bossa Três, Sambossa, Milton Banana Trio, Trio 3D, Tamba Trio, Zimbo Trio, Manfredo Fest Trio, Sansa Trio, Rio 65 Trio, entre outros (SARAIVA, 2007: 9-23).

[23] No jargão da música popular, o termo "levada" é bastante utilizado para denominar a complexidade de acentuações e encaixes rítmicos que conformam a condução rítmica. Vale dizer, não se restringe à atuação de instrumentos de percussão, uma vez que igualmente envolve a atuação rítmica de instrumentos ditos harmônicos ou mesmo melódicos.

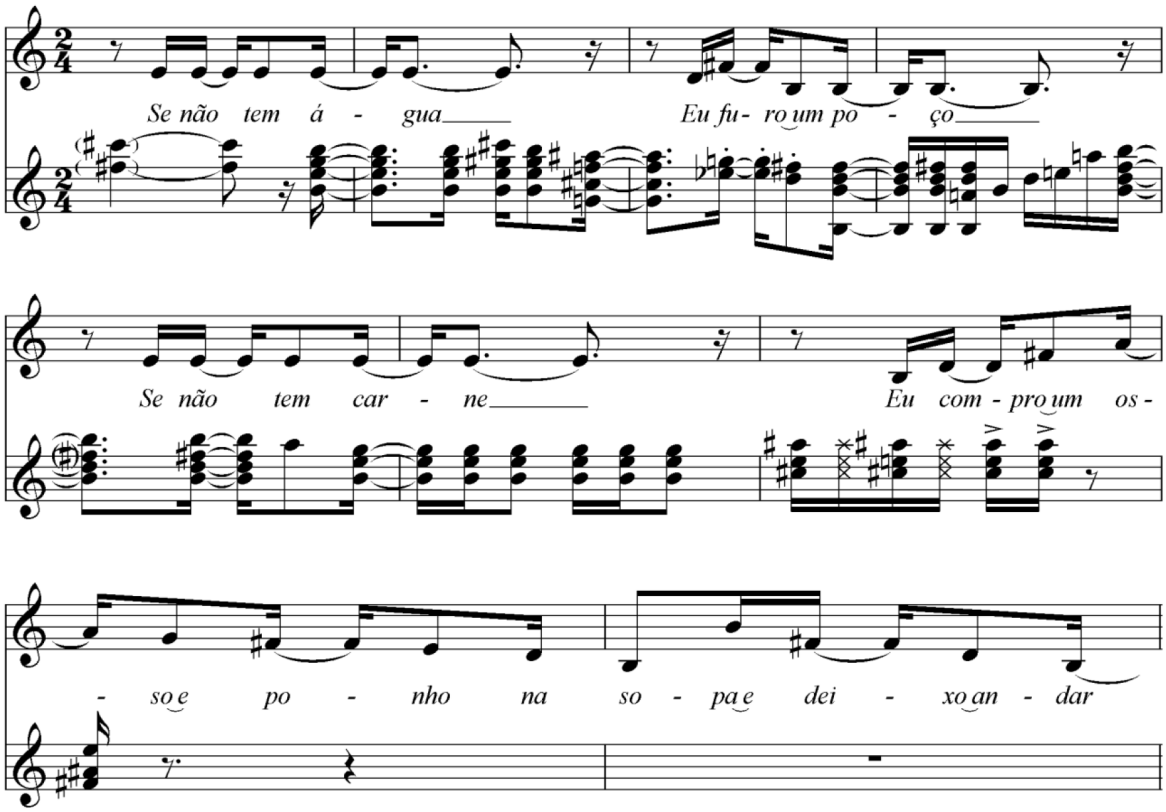


Fig. 5: Trecho da transcrição da melodia (canto) e do violão em *Opinião*

Tanto as estruturas rítmicas executadas pelo violão como as formações de acordes utilizadas parecem se distanciar muito significativamente de certos padrões de execução mais tradicionais do instrumento no samba: há poucas execuções de "levadas", poucas figuras constantes calcadas em repetições de padrões rítmicos similares, tampouco o violonista executa "baixarias" em contraponto com a melodia/voz (ao contrário, pode-se observar frases melódicas executadas no agudo do instrumento), até mesmo a região predominante do "acompanhamento" é relativamente mais aguda se comparada a acompanhamentos tradicionais de violão (Fig. 5). Igualmente, não parece haver aqui um parentesco maior com o violão bossa nova, tal qual executado por João Gilberto a partir de *Chega de Saudade*[24]. A prática do músico baiano, centrada justamente em sua "levada" ou "batida", pode ser traduzida, em termos gerais, pela integração de aspectos regulares do samba-canção (a regularidade dos bordões do violão no samba-canção), não regulares do "samba de quadra" (certos padrões rítmicos do tamborim) e irregulares do acompanhamento jazzístico (ataques que guardam certa semelhança com a prática de pianistas do jazz moderno) (GARCIA, 1999). Os parâmetros que parecem aqui guiar a execução do violonista de fato tendem a se relacionar muito mais com esse último aspecto, a irregularidade do acompanhamento no jazz, que com os anteriores. Daí se pode dizer que o instrumentista opera uma espécie de *comping*, técnica característica de acompanhamento musical jazzístico (executada principalmente por instrumentos ditos harmônicos, como a guitarra e o piano) que corresponde justamente a uma forma ritmicamente "irregular" de execução instrumental. Dito de outro modo, por Johnny Alf (1929-2010):

[24] CHEGA de saudade. Intérprete: João Gilberto. [S. l.]:Odeon, 1959. 1 disco sonoro.

> No jazz, o pianista, quando faz o acompanhamento, nunca toca os acordes marcando os tempos: o pianista de jazz fica cercando o solista naquele prisma harmônico da música, apenas nas passagens necessárias. A música é que orienta ele, e ele, por sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia [...] Esse balanço não havia na música [brasileira] tradicional, que era muito mais pesada (ALF *apud* MELLO, 1976: 80-81).

Portanto, trata-se de uma prática que prima pela irregularidade e espontaneidade rítmica do instrumentista acompanhante, prática comum ao âmbito jazzístico e que foi sendo incorporada pelos músicos responsáveis pela formatação do "samba moderno" – desde seus precursores, como Alf, até os instrumentistas do Beco das Garrafas. Aqui, portanto, aplicada a outro contexto musical, resulta em uma espécie de "samba *comping*". E isso implica que, dada a distinção sonora, tal prática apresenta evidentes adaptações rítmicas em função de articulações com os padrões de condução próprios do samba, ao passo que mantém certa ligação como jazz moderno, tanto pelas estruturas harmônicas similares como pela própria concepção prática de acompanhamento musical irregular (espontaneidade rítmica, não marcação de tempos, acompanhamento "improvisado"). Em linhas gerais, o "samba novo" parecia incorporar inúmeros aspectos da música norte-americana: as formações instrumentais, uma certa maneira de tocar (seja nos acompanhamentos, seja nos solos), os espaços para improvisações melódicas, as convenções musicais etc. Em suma, aquilo que era percebido como "moderno" em termos de sonoridade, arranjos e práticas instrumentais.

Como se verá a seguir, Nara apontaria, um decênio depois, para a importância de Edison Machado na conformação sonora do disco, muito provavelmente se referindo à sonoridade moderna, de "samba novo", que suas execuções imprimiram ao LP. Este, muito mais próximo do "despojamento" e da "estridência" do samba moderno de Machado que da coesão entre a "batida" de violão e aro de caixa da bossa de um Jobim e um Gilberto (Milton Banana [1935-1999] foi um dos bateristas que muito contribuiu para gravações do estilo), ou do pandeiro, cavaquinho e caixa de fósforo de um Elton Medeiros ou de um Zé Keti. Uma escuta atenta de fato revela o quão "à vontade" parece atuar o baterista, e isso não se deve somente à abertura "solo" anteriormente comentada, mas à própria gramática musical empregada por Machado. De modo semelhante, tais considerações podem ser estendidas às atuações de Neto e Gianullo. Importante ressaltar que esse tipo de sonoridade não consistia em algo inédito para Nara, afinal, ela atuou diversas vezes sendo acompanhada por músicos do Beco das Garrafas, bem como chegou a cumprir temporada de apresentações na boate Bottle's: no final de 1963, algumas aparições ao lado do sexteto Bossa Rio[25], de Sérgio Mendes, e no início de 1964[26], uma temporada na qual se apresentou ao lado do violão de Rosinha de Valença (1941-2004), da bateria de Dom Um (1925-2005), do contrabaixo de Gusmão (1934-2006) e do piano de Carlinhos (1940-2001)[27].

[25] A referência aqui, como em boa parte dos apontamentos do presente trabalho, vem de pesquisa em fontes primárias da época; nesse caso específico, a coluna de Flávio Macedo Soares (1963b).

[26] Igualmente, coluna de Flávio Macedo Soares (1964a).

[27] Em janeiro de 1964, o jornalista Sérgio Porto (1964) destacava a presença de Nara e a performance de dois instrumentistas que a acompanhavam, Dom Um e Rosinha Valença: "Nara encanta mais que canta e – na bossa nova – quem mais encanta mais canta. Rosinha de Valença, vou te contar, está almoçando e jantando violão com apetite devorador".

Assim, ao "samba de prato" da bateria de Edison Machado se pode acrescer o "samba *comping*" do violão de Edgar Gianullo[28] – estes como responsáveis por estabelecer a base sonora da condução musical registrada em boa parte de *Opinião de Nara*. Combinação de procedimentos modernos que, ao fim e ao cabo, compõe, com inegável coesão entre si, boa parte da **sonoridade** que marca o LP. Vale lembrar que a cantora foi saudada na Gafieira Estudantina por tornar-se a mais nova representante do "samba de morro", não do "samba-jazz". Não seria um exagero dizer que até então o lastro com a tradição, a busca pela "autenticidade", espécie de premissa da guinada rumo ao engajamento, quase se restringia aos versos de Zé Keti.

Política e samba novo

O autor daqueles primeiros 27 segundos do disco teve sua participação no disco destacada pela própria Nara em alguns depoimentos posteriores:

> O disco abria com um solo de bateria, do Edison, o que era uma coisa inédita, mas eu fiquei muito chateada porque o nome dele não apareceu na capa. Ele merecia, ele teve um papel importante no disco. Eu pedi tanto para botarem o nome dele, mas não botaram e eu fiquei muito chateada (LEÃO *apud* GOMES, 2014: 39).

A chateação de Nara em relação à falta de créditos dada aos músicos partícipes da gravação não é infundada – tal falta era recorrente na grande maioria das gravadoras[29]. O ineditismo da empreitada de Machado, essa diferença sonora em relação à bossa nova, efetivada justamente em um momento em que a própria Nara se afastava do estilo, também diz respeito a aspectos mais gerais da própria produção e trajetória de Edison Machado. Ainda que ambos os artistas tenham delineado trajetórias artísticas substancialmente distintas, tiveram seu nome ligado à bossa nova e dela se distanciaram ao longo dos anos 1960. No caso de Machado, suas aspirações guardam forte relação com a própria produção musical efetuada em torno das boates que compunham o Beco das Garrafas, os músicos que lá se apresentavam, apesar de bastante requisitados nas gravações de intérpretes e compositores bossa-novistas – o que faz com que sua contribuição para a discografia desse estilo musical seja relevante –, não partilhavam exatamente as mesmas referências sonoras e concepções musicais com estes. Muito provavelmente, até mesmo a sempre referida "influência do jazz" exercida sobre estes seja distinta em relação àqueles.

[28] Gianullo, guitarrista, violonista, arranjador e ator paulista, iniciou a carreira no conjunto vocal Os Uirapurus e atuou em programas televisivos e comerciais desde a década de 1960; participou de gravações representativas do "samba moderno", a exemplo do LP de Hector Costita, lançado pela RGE em 1962, *Sambas - Don Junior, seu conjunto e seu sax maravilhoso*, que contou com a participação de outros instrumentistas de destaque, como Walter Wanderley, Milton Banana e Olmir Stocker; ademais, chegou a gravar um disco com seu nome, pela Farroupilha Discos, em 1964, *O assunto é Edgard*. Vale salientar que muitos dos músicos que atuavam na noite paulistana eram profundos admiradores do jazz moderno, o ambiente boêmio do final dos anos de 1950 e início da década seguinte teve no jazz uma de suas trilhas sonoras principais. Foram muitos os bares e boates que pautavam sua programação musical em sintonia com o estilo norte-americano e, posteriormente, com o nascente "samba novo". Baiúca, Moacyr's, Farney's, Boate Djalma, Stardust, Cave, Cambridge, Juão Sebastião Bar, entre outros, eram os nomes de algum dos locais por onde circularam Manfredo Fest, Hermeto Pascoal, Johnny Alf, Baden Powell, Leny Andrade, Dick Farney, Walter Wanderley, Pedrinho Mattar, Luiz Chaves, Rubinho, César Camargo Mariano, Zimbo Trio, além do trompetista Dizzy Gillespie e do baterista Buddy Rich, entre muitos outros.

[29] Curiosamente, um dos primeiros produtores a dar maior atenção a tal tipo de negligência foi Aloysio de Oliveira, com quem Nara rompera naquele ano migrando para a Philips. O proprietário da Elenco certamente daria o devido crédito ao autor de tal ineditismo, contudo, muito dificilmente concordaria com as diretrizes musicais que nortearam o referido LP. Cabe indagar se mesmo uma tal introdução teria lugar em uma produção que levasse o selo da Elenco.

E isto quer dizer que não só teriam reprocessado tal referencial de uma maneira particular, mas que o próprio jazz a que suas práticas se referiam poderia ser outro. Em termos simplificados: o samba novo estaria para o hard bop e para o bebop como a bossa nova estaria para o cool jazz[30]. Para além dessa aproximação generalizante – afinal, as referências de cada musicista certamente variavam muito –, o importante é salientar a distinção estilística notável entre tais práticas. Como salienta Barsalini (2014: 168), embora "operem a partir de muitos elementos comuns, essencialmente se diferem na concepção do fazer musical. A bossa nova é econômica, enxuta, sussurro, obra acabada no todo e em seus detalhes; o samba jazz é estridente, ruidoso, obra aberta que se configura a partir da imprevisibilidade".

A incursão pela bossa nova efetuada por Edison Machado foi de fato momentânea, dizendo respeito justamente ao período auge desse fenômeno musical. Sua contribuição mais determinante, e que corresponde à maior parte de sua produção, mesmo a discográfica, diz respeito ao estilo então denominado "samba novo". O interessante é notar que na ocasião em que contribuiu musicalmente com Nara Leão, o referido contexto sonoro também não remetia à bossa nova, daí certa convergência com as próprias práticas musicais cultivadas no Beco das Garrafas. Nara, então "musa da bossa", desde sua aparição em disco buscava um afastamento efetivo de tal rótulo, aproximando-se de outros repertórios e aderindo à perspectiva do engajamento artístico. Do mesmo modo, Edison Machado, cuja "formação" não bossa-novista falava musicalmente mais alto, ainda que tenha se aproximado desse estilo, manteve-se sempre conectado a uma prática musical da qual foi um dos formuladores. Com efeito, a convergência entre a execução de Machado e as novas diretrizes musicais de Nara não foi mera coincidência.

Vale ressaltar que, além do disco aqui abordado, ambos tiveram outras contribuições musicais conjuntas, atuando em apresentações e temporadas de shows[31]. Provavelmente a mais relevante dessas ocorreu por meio da empresa Rhodia, companhia franco-brasileira que promoveu memoráveis campanhas publicitárias de sua área têxtil, não raro contratando muitos músicos, artistas e atores de destaque no período (BONADIO, 2005). Foi nesse contexto, atuando em shows promocionais e mesmo em editoriais de moda em torno da coleção *Brazilian Style*, que Nara Leão, Edison Machado, Tião Neto e Sérgio Mendes excursionaram pelo Japão, pela Europa e por várias cidades brasileiras. Sérgio Cabral e Ruy Castro apontam que o repertório do grupo era formatado em torno da bossa nova – e isso tem ligação com a própria campanha da empresa, que pretendia conjugar certos aspectos gerais associados à "brasilidade" e à modernidade tanto em seus desfiles (quando os músicos atuavam) como em seus editoriais, unindo moda, "tradição" e música brasileira com status de "vanguarda" (BONADIO, 2005: 232-235) –,

[30] Esse tipo de relação é discutido há algum tempo por críticos e jornalistas. Robert Celerier, ainda nos anos 1960, traçava esses mesmos paralelos musicais; mais recentemente, Luiz Orlando Carneiro, na ocasião do *revival* do estilo promovido por algumas gravadoras, também apontou para os mesmo paralelismos; alguns dos próprios músicos atuantes no período também foram ouvidos, a exemplo de J. T. Meirelles, que indicou uma influência dupla, tanto bebop como west coast, para as práticas musicais em torno do Beco das Garrafas. Ademais, evidente que tais apontamentos estão aqui postos em termos bastante gerais. Uma discussão mais aprofundada a respeito das semelhanças e diferenças entre o "samba novo" (ou "sambop" ou "samba-jazz", entre outras nomeações) e a bossa nova, com suas respectivas "influências" jazzísticas, certamente tenderia a revelar outras nuances e particularidades. Para mais informações, ver Saraiva (2007) e Barsalini (2014).

[31] No final de 1963, o jornalista e crítico musical Flávio Macedo Soares (1963b) registrou em sua coluna a aproximação de Nara Leão com o sexteto Bossa Rio (Sérgio Mendes, Edison Machado, Tião Neto, Raul de Souza, Edson Maciel e Hector Costita), ocorrida no âmbito do Beco das Garrafas. Para o jornalista, o grupo "chegou ao ponto de cada um de seus membros ser o melhor absoluto no seu instrumento, no Brasil. Senão, vejamos: Costita no sax tenor, Edson Maciel, no trombone de vara, Raulzinho no trombone de pistons (os dois trombones juntos dão uma sonoridade personalíssima ao conjunto), Tião Neto, recém vindo da Europa e do conjunto de João Gilberto ao contrabaixo, e Edson Machado, o melhor baterista de samba. E uma surpresa na linha de frente: a vocalista Nara Leão, que vem adicionar uma voz nova ao sexteto. [...] Se há uma formação, portanto, que possa receber o nome de 'all star combo', é o Bossa Rio".

entretanto, por iniciativa de Nara, alguns sambas de Zé Keti passaram a ser incluídos nas apresentações, a exemplo de *Diz que fui por aí*, que integrara seu primeiro disco, e de *Opinião*. Os jornalistas, porém, ressaltam que tal iniciativa foi totalmente rechaçada por Sérgio Mendes, que se negava a acompanhar a intérprete na execução dos referidos sambas, atitude que não era reproduzida por Tião Neto e Edison Machado, que escoltavam Nara e seu violão (já que o piano de Mendes mantinha-se mudo) (CABRAL, 2001: 79; CASTRO, 1990: 347-348). Por mais contraditório que possa parecer, tudo indica que a cantora buscou em alguma medida articular "samba de morro" – e, nas entrelinhas, mensagens políticas – a campanhas publicitárias e desfiles de moda. Talvez caiba indagar também até que ponto os dois outros instrumentistas simpatizavam com a "causa" de Nara ou em que medida se sentiam "atraídos" musicalmente diante da possibilidade de executar um samba à sua maneira (tal qual faziam no Beco), o que lhes permitiria abandonar momentaneamente a contenção bossa-novista que pautava sua longa temporada na Rhodia e efetuar uma espécie de *samba session* mais despojada e improvisada[32].

O progressivo afastamento em relação à bossa nova vinha acompanhado de uma preocupação política explícita. O diagnóstico era de que pela via bossa-novista não seria possível uma verdadeira comunicação com o público, o que não permitiria à cantora "dizer do nosso momento, das coisas do nosso país". Daí a aproximação com o "samba de morro", que, nas palavras de Nara Leão (1964), teria "muito mais a dizer" e permitiria que tal projeto se concretizasse pela via dos "realmente bons compositores"[33]. Cabe então questionar em que medida e por meio de quais elementos a cantora pôs em prática tal "subida ao morro" – aproximação aos "bons" (cancionistas populares, sambistas) e afastamento dos não tão bons assim (bossa-novistas?). Em outras palavras, sua adesão ao "samba de morro" estaria expressa de que maneira, em termos musicais, em seu trabalho fonográfico? Vimos que a introdução do disco parece se afastar de maneira contundente de uma **sonoridade** bossa-novista, ainda assim, trata-se de um solo executado no instrumento bateria, algo que por si já remete a musicalidades ditas modernas – o próprio surgimento do instrumento está relacionado ao contexto do jazz americano (BARSALINI 2014) –, e, mesmo que tal solo faça algumas possíveis alusões a padrões sonoros do "samba batucado" (modo de acompanhamento de samba na bateria anterior ao "samba de prato"), há também enorme distância sonora em relação àquilo que se nomeava "samba de morro". Por mais que tal termo tenha certa conotação generalizante, aludindo a local de origem, gênero musical, autenticidade, classe social etc., a produção musical efetuada por agentes ligados às escolas de samba – aquilo que normalmente se nomeia "samba de quadra" ou "samba de terreiro" – se caracteriza pelo uso de outros instrumentos de percussão, a exemplo do tamborim, do pandeiro, do surdo, do ganzá, da cuíca, entre outros. Tal aparato percussivo certamente aproximaria muito mais a sonoridade do disco ao "samba de morro" – instrumentação que Nara

[32] É importante frisar que tanto no LP de Jobim anteriormente citado como no disco *Você ainda não ouviu nada* (Philips, 1964), assinado por Sérgio Mendes e Bossa Rio (disco que contou com arranjos de Moacyr Santos e Tom Jobim para um contexto instrumental situado entre a bossa nova e samba novo, tanto em sonoridade como em repertório), a performance de Edison Machado é mais "controlada", "integrada à atmosfera sonora do disco", de modo que "sua performance registrada junto ao Bossa Rio não transparece toda intensidade e naturalidade de seu potencial. Embora tivesse atuado em várias situações nessas circunstâncias, o músico não era essencialmente um baterista de bossa nova, já que sua identidade se revelava muito mais na estridência e num certo 'despojamento'" (BARSALINI, 2009: 104-106).

[33] As críticas de Nara à bossa nova possuíam um tom mais cauteloso até o início de 1964. No final do mesmo ano, e com mais contundência após o golpe militar, o tom mudou significativamente: "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. [...] Se estou agora 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. Entenda quem ainda não pôde ou quis fazê-lo: a bossa nova me dá sono, não me empolga" (LEÃO, 1964).

de fato chegou a adotar em disco, a exemplo de *Nara pede passagem*, lançado em 1966. Assim, de saída, o disco já nos indica que essa adesão ao samba de morro se fez de maneira um tanto singular: se são os versos de Zé Keti que soam logo na primeira faixa, isso ocorre após um solo de bateria. Daí um indício forte daquele duplo movimento, um retorno à "tradição" que não abre mão de certos parâmetros "sofisticados", que se inscreve como uma marca de origem da clivagem musical engajada. Como visto nas afirmações de Nara, Edison Machado de fato parece ter tido papel relevante na conformação da sonoridade do disco.

"A forma do samba mudou"

Em agosto de 1963, a revista *O Cruzeiro* publicou um texto da própria cantora, uma espécie de balanço da trajetória da canção popular que punha a bossa nova no centro do palco. O texto chama a atenção pela clareza argumentativa e pelo destaque dado para aquilo que ela dizia ser "a nossa verdadeira música", além de uma valorização e necessidade de se produzir "arte brasileira". Ou seja, tanto sublinhando a "tradição" como enfatizando um certo caráter nacionalista para as produções modernas, para as "novas formas de arte". Vale dizer que esse artigo possui uma conotação tanto "panorâmica" quanto de "intervenção". Nara inicia sua "primeira feira de balanço" dando a sua própria versão do surgimento da bossa nova (falando inclusive de seu apartamento), fazendo convergir o desenvolvimentismo da era JK, certo nacionalismo no plano da cultura e o surgimento de uma nova sensibilidade musical.

> Não é verdade que a Bossa Nova nasceu na minha casa. Não nasceu e nem poderia nascer na casa de ninguém. Minha casa era somente um dos pontos de reunião de pessoas que gostavam da mesma música e tinham o mesmo problema em relação à música brasileira, calcada em boleros e músicas americanas. As gravadoras não davam acesso à nossa verdadeira música: o samba de morro, maxixe, maculelê e outros ritmos nacionais. Com o desenvolvimento econômico do país, o Brasil foi sacudido por um forte sentimento de nacionalismo. Até então, qualquer coisa brasileira, ou feita por brasileiros, era considerada feia, indecente e de mau gosto. Paralelamente a esse desenvolvimento econômico, houve o desenvolvimento cultural. Começou a haver maior solicitação para se fazer uma arte brasileira. A nacionalização de nossa arte. Dessa necessidade, resultaram Bossa Nova, Cinema Novo e a afirmação de novas formas de arte. A essa altura, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra se reuniam para fazer uma música nova, embora muito influenciada pelo jazz, muito ouvido por eles. Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes já faziam um samba que nada tinha a ver com o samba tradicional. João Gilberto aparecia com um novo ritmo, influenciando toda uma geração de cantores. Era samba de branco, dizia-se. O samba começava a ser feito por pessoas que tinham acesso à cultura (LEÃO, 1963).

Em seguida, Nara destaca a caducidade do fenômeno bossa-novista, que, apesar de seu caráter renovador, teria se esgotado em termos de conteúdo. Daí a necessidade de uma "guinada" popular da bossa nova, uma aproximação às fontes populares como possibilidade de superação de sua própria esterilidade, bem como de ampliação de seu alcance junto ao público,

fazendo da bossa nova (ou da canção popular) "veículo de informação". Ademais, uma crítica ao próprio mercado musical parece bastante evidente:

> A forma do samba mudou, modernizando-se. O problema do intérprete era: conseguir o melhor som que ele pudesse. Elevou-se à enésima potência a preocupação da forma. O resultado disso, depois de esgotados os esquemas, foram música bonitas, mas sem sentido. Em favor de uma constante abusiva das palavras flor e passarinho, eram cortadas as que, consideradas fora de moda, correspondiam ao exato sentido da letra que se pretendia. A Bossa Nova, que se apresentava como movimento renovador – e foi até determinado momento –, tornava-se caduca, acadêmica. Esse problema foi superado por alguns autores que atualmente têm a preocupação de ouvir e se deixar influenciar por compositores populares. Carlos Lyra busca em Zé Keti, Nelson Cavaquinho e Cartola ideias para suas composições. Estes, por sua vez, se inspiram em Carlos Lyra. Baden Powell busca seus temas nos sambas de roda e capoeira do litoral da Bahia. Moacir Santos revê, em suas composições, sua infância no Maranhão. Outros ouvem João do Vale. Mas essa pesquisa teve que ser feita diretamente nas fontes, porque as gravadoras ignoram esse tipo de música, preferindo registrar o que já está estabelecido como comercial (LEÃO, 1963).

Continua a cantora:

> Também da parte de alguns letristas já há a preocupação de fazer letras que atinjam público maior, e dizer coisas importantes a esse público. Há a consciência de que a nossa música pode servir como veículo de informação. É o que acontece com a música de Zé Keti e João do Vale. Retratam uma época, uma região, seus problemas e seus costume. A Bossa Nova começa a perder seu caráter intimista para, com esses autores, sofrer uma renovação. Homens de teatro e cinema, como Gianfrancesco Guarnieri e Ruy Guerra, já agora também letristas, e Eduardo Lobo, como músico, participam desse novo processo. Procuram fazer letras com conteúdo, e na música procuram as raízes verdadeiras (LEÃO, 1963).

Ampliação de público por meio de "letras com conteúdo", canção como veículo de informação, valorização das "raízes verdadeiras" e dos autores populares; daí, a renovação da música popular enquanto tradição e, em específico, da bossa nova.

No mesmo período, pouco mais de um mês depois da publicação do texto de Nara, o jornalista e crítico musical Flávio Macedo Soares (1963a) trazia em sua coluna de *O Jornal* um pequeno texto sobre aquilo que identificava como "um movimento mais recente da Bossa", também nomeado de "Samba Participante", Destacando aquelas que seriam as duas "vertentes" da bossa, uma ligada ao "lirismo" e outra "participante". O jornalista explica que "os compositores propriamente ditos estão fugindo às harmonias complexas e sutis da 'primeira' Bossa e voltando para as bases, para a origem: o samba de morro e a música do Nordeste. Quanto aos letristas, abordam diretamente o problema e deixam o sentimentalismo de lado". Seguindo as palavras do articulista, "Nara Leão coloca o problema nos seguintes termos: 'trata-se principalmente de um problema de vocabulário. A língua portuguesa é muito rica; e, no entanto, o pessoal da

bossa só consegue falar praticamente em flor, dor e amor. É preciso que alguém faça um samba sobre o arame farpado"' (LEÃO *apud* SOARES, 1963a)[34].

Considerações finais: conquistas estéticas, estridências poéticas (e políticas)

No ano seguinte, outro balanço crítico de ampla envergadura coube ao mesmo Flávio Macedo Soares, que comentou os principais aspectos que cercaram o lançamento do segundo disco de Nara Leão, inserindo a discussão sobre a originalidade de repertório do trabalho de Nara em um debate mais amplo sobre os novos rumos da canção popular.

> Acaba de ser lançado pela Philips um novo LP de Nara Leão – *Opinião de Nara* –, que, juntamente com uma entrevista que a cantora deu para uma revista, em que declara seu desejo de romper com a antiga bossa nova, está causando uma das maiores controvérsias da música popular brasileira desde que Tom e João Gilberto lançaram as letras de Vinicius de Moraes. [...] Como toda ideia original, a bossa nova, que no princípio era pura criação, adquiriu com o passar do tempo certo número de clichês. Nas letras, principalmente, o vocabulário ficou restrito a um número ínfimo de ideias e palavras. Surgiram as letras pré-fabricadas, os Peri Ribeiros e os Paulo César Valle, a forma esvaziada de conteúdo: 'Se você não me entender / eu vou morrer...', 'A rosa que flutua / nua / no ar', a redução dos temas a um mundo pitoresco cuja capital era o Castelinho, 'onde quebrou, nasceu você', a um Rio de Janeiro que é sempre, que é 'sal, é sol, é sol, é sul', que 'mora no mar'. Os temas da faixa mar-flor-amor-areia: 'vamos descer nesta onda' é o máximo da especulação sobre os destinos do homem. O que esta bossa nova decadente conseguiu foi o primarismo sem simplicidade, o primarismo subliterato, pernóstico. A par disso, até o recente sucesso de Zé Keti, alguns dos maiores compositores de samba permaneciam na mais perfeita obscuridade. No 'Zicartola' a barreira musical entre a ZN e a ZS já está desaparecendo. Mas tudo isso é novo: pouca gente sabia quem é Elton Medeiros, por exemplo, e se Cartola e Nelson Cavaquinho já estão conquistando o lugar que merecem nas nossas discotecas, muitos são os valores a descobrir no morro.
>
> Alguma coisa precisava ser feita. E embora já contemos com discos excelentes de Sérgio Ricardo e Carlos Lyra com letras tratando de temas sérios, coube a Nara Leão, baseada em seu primeiro sucesso cantando sambas de Zé Keti

[34] Em outra ocasião, ao se referir às letras bossa-novistas, Nara foi um pouco menos polida para descrever, em específico, a atividade composicional de Ronaldo Bôscoli. Em diálogo publicado entre a cantora e o diretor de teatro Augusto Boal, ela assim exemplificou a atividade do compositor de "Lobo bobo": "Você pode não acreditar, mas tem muita gente que escreve uma canção inteirinha na base de uma frase que vai puxando outra, que vai se encaixando na música. Ele pensa, por exemplo, numa frase como esta: 'Lá se vai mais um dia assim'. Precisa continuar, mas não consegue imaginar nada que preste. Escreve: 'E a vontade que não tenha fim'. Como não pode acabar aí, escreve tudo que vem à cabeça: 'Vou chegar ao fim / Essa onda cresceu / Morreu a seus pés / E olhar pro céu, que é tão bonito/ E olhar pra esse olhar perdido / Nesse mar azul'. Então, o compositor descobre que já esgotou todos os temas marinhos e que ainda não disse nada. Mesmo assim, não se perturba e vai em frente: 'Outra onda nasceu / Calma, desceu sorrindo / Lá vem vindo'. E fica nisso. Pra variar um pouquinho, tem uma ideia luminosa: 'Vai subindo uma lua assim / É a camélia que flutua, nua, no céu'. E lá vem mais luas, camélias nuas, quartos crescentes e quartos minguantes, tristezas e sofrimentos, mas tudo da boca pra fora. Não é mole não, Boal, letra de Ronaldo Bôscoli é fogo!" (LEÃO *apud* CABRAL: 2001, 62).

> ('Diz que fui por aí'), levar às últimas consequências a ideia da fusão bossa-velha/bossa-nova e a procura do enriquecimento de nossa música através da volta às suas raízes folclóricas. Nisso lhe valeram muito, no seu primeiro disco, os conselhos de Carlos Lyra, e, neste de agora, os do nosso companheiro, o cineasta Glauber Rocha. (SOARES, 1964b).

A defesa de Nara pelo articulista se assentava no modo pelo qual a intérprete (e alguns de seus pares, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo) lidava com a "herança" bossa-novista, "retendo o que ela trouxe de bom" e ao mesmo tempo efetuando sua "superação lógica"[35] através da incorporação de temas e elementos que estariam na "fonte da música popular", tanto a música folclórica quanto "os excelentes temas de nossos verdadeiros compositores populares". E isso parece querer dizer que as conquistas poéticas da produção bossa nova deveriam servir como fundamento ou procedimento para um trabalho que partiria de novos (ou velhos, posto que tradicionais) materiais, permitindo uma produção que, a um só tempo, trataria de "temas sérios", abandonaria o "primarismo subliterato" da bossa caduca, expressaria valores genuinamente nacionais e efetuaria definitivamente a "fusão bossa-velha/bossa-nova", articulando a "riqueza musical" a valores "autenticamente brasileiros" (SOARES, 1964b)[36].

Em boa medida, o texto que ocupa a contracapa do segundo disco de Nara, escrito pela mesma, explicita essa guinada rumo a outros conteúdos cancionais, conteúdos realmente populares, "que o próprio povo criou". Mas o fim aqui, apesar de convergir com as explicações de Flávio Macedo Soares, diz respeito menos ao estabelecimento de uma música a um só tempo "semierudita", "sofisticada" e "de raiz" e muito mais à possibilidade de "tornar mais vivos na alma do povo ideias e sentimentos que o ajudem a encontrar, na dura vida, o seu melhor caminho".

> 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. A música popular é um dos mais amplos modos de comunicação que o próprio povo criou, para que as pessoas contassem umas às outras, cantando suas experiências, suas alegrias e tristezas. É fato que, na maioria dos casos, esses sentimentos se referem a situações individuais, a que os compositores conseguem dar amplitude. Mas existem outros problemas, outras tristezas e outras alegrias, não menos

[35] Não deixa de ser curioso notar a inspiração dialética, em sua vertente hegeliana, nessa referência ao suposto momento de superação da bossa nova que se daria através de um movimento de supressão ou de negação (determinada?) daquilo que ela teria de "inconsequente", ao mesmo tempo conservando aquilo que de avançado ela trouxe para a canção popular, resultando em uma nova síntese. Síntese superior, pois reuniria aquilo que foi negado pela própria bossa (o "samba de morro", a tradição etc.) e a própria negação (da negação) da bossa nova; em ambos os momentos, os fenômenos (formas) musicais são "suspensos" (não são negados abstratamente), como que em parte "conservados", para assumir nova feição numa síntese. Aí, talvez, um bom mote para uma determinada história (do progresso?) da canção. De qualquer modo, o papel exercido pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) não parece ter sido desprezível.

[36] Uma certa crítica a uma suposta falta de conteúdo bossa-novista serviu como pedra de toque para a guinada engajada de alguns agentes da música popular do período. Pode-se dizer que a crítica era mais endereçada aos "letristas" da bossa. Entretanto, como esta parecia incidir de maneira um pouco generalizante a todos aqueles que haviam contribuído para tal estilo, muitas vezes foi nítido o esforço em não incluir Vinicius de Moraes nesse rol. De modo análogo, Jobim, apesar de bossa-novista, era sempre reverenciado como compositor, assim como João Gilberto, o intérprete bossa-nova. Difícil determinar se tais exceções se davam pelo próprio capital cultural adquirido pelo trio, ou se, uma vez considerados os verdadeiros operadores da "revolução" musical que a bossa representou, sua importância artística se sobrepunha aos conflitos ideológicos. Talvez um pouco das duas coisas. Importante também lembrar que Vinicius já vinha produzindo em consonância com uma perspectiva mais "nacionalista", sua parceria com Baden Powell não deixa dúvidas quanto a isto.

> profundas e não menos ligadas à vida de todo dia. E os compositores, como Zé Keti, João do Vale ou Sérgio Ricardo, entre outros, falam dessas coisas. Eles revelam que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade. E quem sabe se, cantando essas canções, talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo ideias e sentimentos que o ajudem a encontrar, na dura vida, o seu melhor caminho (LEÃO, Nara. Texto do encarte [contracapa]. *In:* OPINIÃO de Nara. Intérprete: Nara Leão. [S. l.]: Philips, 1964. 1 disco sonoro).

Apesar de sua atuação como intérprete (e não como compositora) de canções, a "composição" do disco deve-se em grande medida à própria Nara Leão[37]. Mais que isso, "a criação de melodia/harmonia/letra/levada não deve ser considerada ainda como a composição em si, pois tais componentes podem se comportar, muitas vezes, como pressupostos para uma operação compositiva" posterior, como aponta Sérgio Molina (2014: 19). Ademais, é a própria performance (musical e vocal, no caso da canção) quem efetivamente realiza e atualiza a obra como um todo – e um grau não desprezível de improvisação é intrínseco à música popular ("seja na divisão rítmica do canto ou na linha de baixo que está sendo executada no ato da performance" (MOLINA, 2014: 19), seja na "levada" executada pelos demais instrumentos participantes de um mesmo arranjo etc.)[38]. Como aponta Ruth Finnegan (2008: 26, grifo da autora), é importante ainda "contrabalançar essa discussão lembrando-nos de que quaisquer que sejam as **origens** das composições, a substância de uma canção – sua realização – também deriva do modo como esses elementos são atualizados e experienciados na prática, no tempo real da performance". Daí a centralidade tanto em termos de "composição" quanto de performance na atuação da cantora – seu disco como uma efetiva "declaração de poética" (MAMMÌ, 2014).

Sobre esse papel de "compositora", melhor dizendo, de produtora ou diretora artística, assumido por Nara, o testemunho de Armando Pittigliani (1934), produtor da Philips, é esclarecedor. Como aponta Sérgio Cabral (2001: 85):

> [...] a contracapa do disco dava Armando Pittigliani como produtor, mas, entrevistado para este livro [*Nara Leão: uma biografia*], Armando informou que recebera o disco praticamente pronto, não se lembrando de qualquer detalhe sobre ele. Foi um disco que justificava o que Roberto Menescal disse tantas vezes: Nara era a maior vocação para a produção de discos entre todos os cantores e cantoras que conheceu.

Evidente que, nessa função de produtora do disco, Nara foi aconselhada e auxiliada por outras pessoas mais ou menos envolvidas em seu projeto, a exemplo dos possíveis

[37] Compositora não pode ser dito de Nara, por ela não ser a autora da melodia, da harmonia e da letra das canções que gravou. Porém, o termo compositora pode se aplicar à sua atuação na medida em que era ela que por vezes fazia o papel de diretora artística e/ou produtora de seus discos. Para além disso, na música popular, cada "versão", *i.e.*, cada **fonograma** pode ser efetivamente compreendido como um "original único" que organiza a seu modo alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas e formas. Cada fonograma, mesmo que partindo de uma mesma "composição" (melodia/letra), pode ser tomado como uma "composição inédita na medida em que foi composto por diferentes processos, a partir de uma seleção de diferentes materiais musicais que por sua vez foram inter-relacionados de maneira distinta, resultando cada qual em um trabalho único e exclusivo" (MOLINA, 2014: 19). Sobre a discussão a respeito de "original" em música (e não só para a música popular), ver, por exemplo, o trabalho de Nicholas Cook (2006).

[38] A respeito da implicação da noção de performance para a própria prática musical (não restrita somente à música popular), é importante também conferir o trabalho de Nicholas Cook (2007).

comentários de Glauber Rocha sobre aspectos gerais de sonoridade ou de temáticas ("conteúdos"), que poderia ter contribuído, inclusive, para a delimitação do repertório ao apresentar algumas cantigas folclóricas à cantora[39]. Igualmente, Edison Machado, Tião Neto e Edgard Gianullo deram contribuições primordiais para a conformação musical de boa parte do LP.

Importante ressaltar que a sonoridade em *Opinião de Nara*, assim como em quase todas as suas produções da década, não se constitui por meio da repetição de padrões sonoros observáveis em todos os fonogramas, uma vez que há certa gama de variações nesse quesito. Assim, quando a temática é a capoeira, a instrumentação muda consideravelmente e passa a contar com a presença do berimbau e de instrumentos de percussão (pandeiro e caxixi); do mesmo modo, nas canções mais líricas, em que o andamento é reduzido, não se ouve a bateria ou outro instrumento de percussão, e o violão e a voz são acompanhados por piano e flauta (em *Derradeira primavera* também se ouve um ostinato de violoncelo, que também é utilizado para finalizar o arranjo)[40]. Em certo sentido, o padrão de sonoridade predominante nas canções em que Nara é acompanhada pelo trio pode ser bem definido por aquilo que se nomeava na época "moderna música popular" (a famosa sigla MPM); do mesmo modo, a variedade de repertório e de sonoridade já parecem apontar para outra sigla: MPB – certamente que há ainda certas carências sonoras e de repertório em relação àquilo que se entende por MPB, a exemplo de elementos da música pop, do rock e outros gêneros internacionais que somente serão incorporados ao "cânone" de nossa música popular após a tropicália.



Fig. 6: Capa do disco *Opinião de Nara*

Com *Opinião de Nara*, a intérprete consolidava de modo contundente sua primeira guinada na carreira, aderindo à perspectiva do engajamento, pautando sua produção em

[39] Em 1977, relembrando a produção do disco, Nara comentou o seguinte: "Eu fiz o disco em julho de 1964 e o Glauber também estava em São Paulo, aí chamei ele para o disco, ele e o Geraldo Rei [o ator Geraldo del Rey]. Era uma bagunça, o pessoal da Philips não entendia nada. O Glauber, naquele tempo, não era nem muito conhecido, todo mundo achava muito estranho (LEÃO *apud* GOMES, 2014: 39).

[40] O repertório do disco é composto por quatro "canções modernas" de cunho "popular", por assim dizer, voltadas a determinadas tradições: *Esse mundo é meu*, de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra; *Chegança*, de Edu Lobo e Oduvaldo Vianna Filho; *Labareda* e *Deixa*, ambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes; duas canções representativas do "samba de morro": *Opinião* e *Acender as velas*, ambas de Zé Keti; três canções cuja temática se refere ao meio rural, mas não menos "tradicionais": a primeira delas, sertaneja, *Sina de Caboclo*, de João do Vale e Jocastro Bezerra de Aquino; as outras duas, *Berimbau (Capoeira)*, de Clodoaldo Brito e João Mello, e *Na roda de capoeira* (cantiga de capoeira de autoria indefinida); duas "canções modernas" em que predomina uma espécie lamento lírico, de cunho mais passional: *Derradeira primavera*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Em tempo de adeus*, de Edu Lobo e Ruy Guerra. Encerrando o disco, *Mal-me-quer*, uma marcha carnavalesca lançada no ano de 1941, autoria de Newton Teixeira e Cristóvão Alencar (OPINIÃO de Nara. Intérprete: Nara Leão. [S.l.]: Philips, 1964. 1 disco sonoro).

certas tradições populares, gravando compositores representativos do "morro" e do "sertão" e, com isso, distanciando-se da estética bossa-novista. Assim mesmo, como se viu, isso não significou um abandono de características e elementos considerados "modernos". Elementos que, ao menos desde os anos de 1950, alguns musicistas – sejam "sambistas modernos" (ou "jazzistas-sambistas"), sejam bossa-novistas – vinham lançando mão em suas produções. Uma "sofisticação" que se consolida, assumindo uma conformação mais bem-acabada, com a bossa nova, que parece unificar e sintetizar, numa totalidade concisa e orgânica, os inúmeros processos "modernizantes" da música popular. Abordando o mesmo tema, ainda que com objetivos distintos, Caetano Veloso (1942) aponta:

> O que veio depois, na verdade estava antes: acho que musicalmente o Zimbo Trio, Elis Regina, o Quarteto, o Tamba Trio, o Simonal daquela época, todos eram culturalmente anteriores ao João Gilberto, pré-Bossa Nova. Isso não é absurdo porque a gente vê isso em filosofia, vê essa possibilidade na história de todas as artes; às vezes um determinado ramo da cultura se desenvolve até certo ponto, mas depois ainda aparecem pensamentos e criações que culturalmente são anteriores, ainda não assumiram esse momento (VELOSO *apud* MELLO, 1976: 120).

A citação é oportuna porque ilustra a coexistência, mesmo a anterioridade, do "samba moderno", do "samba novo", em relação à bossa. De fato, as diferenças estéticas entre o estilo forjado por João Gilberto (harmonizado e orquestrado por Jobim e "letrado" por Vinicius) e aquele praticado no Beco das Garrafas são contundentes. Ainda assim, consiste em verdadeiro lugar comum apontar que aquele movimento cujo objetivo era uma produção engajada de cunho nacionalista buscou articular conteúdos populares e temas sociais a elementos musicais propriamente bossa-novistas[41]. Este seria mesmo um traço definidor de tal clivagem da canção. Cabe, no entanto, questionar se aqui tal articulação envolveu primordialmente elementos sonoros bossa-novistas – tendo em mente a bossa nova como estilo musical definido por parâmetros em conformidade com trabalhos de referência sobre o tema[42] e com uma escuta atenta de discos[43] representativos deste. Com efeito, por meio das discussões postas, resulta evidente que em *Opinião de Nara* se efetuou inegável diferenciação em relação à bossa, um rompimento com seus conteúdos, isto é, com "as letras" e temáticas em torno da tão referida trinca, "amor-sorriso-flor"; e, em termos de sonoridade e de performance, os ditos parâmetros modernos, que inegavelmente conformam a sonoridade da produção de Nara Leão, parecem também se distanciar da estética bossa-novista para se aproximar daquilo que então se nomeava "samba novo". À estridência sonora desse novo estilo aliava-se a dissonância política de Nara Leão.

[41] Um historiador como Marcos Napolitano (2007: 111-113) aponta que Nara, ainda que dotada de evidente despojamento, mantinha, em seu segundo LP, certas referências bossa-novistas, não abrindo mão de gravar compositores bossa-nova, tais quais Tom Jobim, Baden Powell, Edu Lobo, Sérgio Ricardo. Do mesmo modo, um jornalista como Ruy Castro (1990: 348) diz o seguinte: "O curioso é que quem ouvir *Opinião de Nara* hoje, pela primeira vez, o achará um disco tão 'de bossa nova' como qualquer outro. A explicação para isto pode estar nos músicos que a acompanham". Ademais, também um musicista (MERHY, 2001: 223) faz apontamentos semelhantes: "No exame dos dois primeiros LPs lançados por Nara, o estilo musical é suave e não lembra em nada o ritmo dançante dos sambas tradicionais. Os arranjos estão muito distantes dos limites dos regionais com base no cavaquinho e pandeiro. [...] Os temas sociais só podiam transparecer nas letras, sem articulação alguma com os timbres do que se chama 'samba autêntico'. O que Nara se negou a continuar foi a interpretação de letras com temas 'amor-flor-mar' como a de 'Garota de Ipanema' e outras".

[42] Exemplarmente, Mammì (1992), Garcia (1999), Campos (1986), Tatit (2002).

[43] A exemplo dos três primeiros discos de João Gilberto (lançados em 1959, 1960 e 1961), o disco de Tom Jobim lançado pela Verve em 1963 (*The composer of Desafinado Plays*) e o primeiro LP de Carlos Lyra.

Referências

BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado*: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BONADIO, Maria Claudia. *O fio sintético é um show!* Moda política e publicidade; Rhodia S.A. 1960-1970. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão*: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*, v. 35, 1998.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi,* Belo Horizonte*,* n. 14, 2006.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, 2007.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira*: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, C.; TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F. (org.). *Palavra cantada:* ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz Terra, 1999.

GOMES, Anita (org.). *Nara Leão*: encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GRIDLEY, Mark. *Jazz styles*: history and analysis. 7. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade:* a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEÃO, Nara. Nara fala (bem) de Nara. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 35, n. 43, p. 78, 3 ago. 1963.

LEÃO, Nara. Duelo (coluna): Bossa Nara e Tom Maior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1964. Revista de Domingo, p. 1.

LEÃO, Nara. Nara de uma bossa só. [Entrevista concedida a] Juvenal Portella. *Fatos e Fotos*, ano 4, n. 194, p. 12-13, 17 out. 1964.

LEÃO, Nara. Nara: não há tempo para cantar o amor. (Depoimento). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1965. Primeira seção, p. 6-14.

LEÃO, Nara. Nara é de Opinião: esse exército não vale nada. (Depoimento). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 maio 1966. Primeira seção, p. 3-15.

LOPES, Nei. *Zé Keti*: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, 1992.

MAMMÌ, Lorenzo. Os sonhos dos outros. *In*: NESTROVSKI, A. (org.). *Lendo música*: dez ensaios sobre dez canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. *Revista Piauí*, ed. 89, fev. 2014.

MELLO, José Eduardo [Zuza] Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Edusp, Melhoramentos, 1976.

MELLO, José Eduardo [Zuza] Homem de. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MERHY, Silvio Augusto. *Bossa nova*: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada*: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

NARA deixa a bossa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1964. Quarta Seção, p. 1.

NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PORTO, Sérgio. Stanislaw Ponte Preta (Coluna). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1964. Caderno 2, p. 2.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SOARES, Flavio Macedo. Jazz – Bossa Nova (coluna). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 set. 1963a. Caderno 3, p. 4.

SOARES, Flavio Macedo. Jazz – Bossa Nova (coluna). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1963b. Caderno 3, p. 4.

SOARES, Flavio Macedo. Jazz – Bossa Nova (coluna). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1964. Caderno 3, p. 4.

SOARES, Flavio Macedo. LP de Nara Leão é programa para a anti-bossa-nova. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 out. 1964b. Quinto caderno, p. 4.

TATIT, Luiz. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone,* Recife, v. 10, n. 2, dez. 2008.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

Ismael de Oliveira Gerolamo possui Graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2011), Mestrado (2014) e Doutorado em Música pela mesma instituição (2018). Atualmente é professor de Música e Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense. É pesquisador na área de música popular e graduando em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Realizou estágio doutoral no Departamento de Filosofia na Universidade Autônoma de Barcelona (2015-2016), bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (Capes). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em música popular, crítica cultural e história da arte, e na área de Filosofia, com ênfase em filosofia da arte e estética, atuando principalmente nos seguintes temas: arte e política, canção popular brasileira e música popular instrumental. ismael.gerolamo@gmail.com