Nara Leão: Profissionalismo e amadorismo (música e política)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Ismael de Oliveira Gerolamo
ismaelsamuel@hotmail.com

Resumo: Nara Leão foi uma das principais intérpretes da canção brasileira. Sua singular trajetória artística teve início nos turbulentos anos 60, quando atuou como intérprete de diferentes repertórios – da bossa nova à tropicália – e, em espetáculos cênicos. Não obstante sua conhecida timidez, desde os primeiros anos de sua carreira, inúmeros foram os momentos em que evidenciou seus posicionamentos em relação a seu tempo, inserindo-se conscientemente na esfera pública através de sua produção artística e de suas declarações e entrevistas. Pretende-se nesse trabalho discutir uma espécie de primazia da política na atuação de Nara Leão durante essa década, bem como, o modo pelo qual a intérprete articulou suas motivações políticas às demandas da engrenagem produtiva da esfera musical.

Palavras-chave: Nara Leão. Canção popular. Música popular brasileira. Arte engajada. Anos 60.

Nara Leão: Professionalism and Amateurism (Aesthetics and Politics)

Abstract: Nara Leão was one of the main singers of Brazilian popular music. Her trajectory began in the 60's, when she worked with different repertoires - from Bossa Nova to Tropicália - and in theater. Despite her shyness, she often revealed her political positions in relation to the context, consciously entering in the public sphere through her artistic production and her interviews. The aim of the paper is to discuss the primacy of politics in Nara Leão's work in the 60's, as well as the way in which the performer articulated her political motivations to the demands of the musical industry.

Keywords: Nara Leão. Popular song. Brazilian popular music. Protest song. 60's.

1. Nara Leão – bossa, samba e outras bossas

Ainda que o nome de Nara Leão evoque uma associação imediata com a bossa nova, e isso desde os primórdios do "movimento", fosse pelos encontros musicais em seu apartamento, fosse pela presença da cantora nas aparições públicas da "turma" da bossa nova (em apresentações, reportagens, entrevistas etc.), ou mesmo pelo rótulo de "musa" a ela endereçado, sua atuação profissional nesse âmbito parece ter sido todavia pequena, por assim dizer. Além de não ter realizado nenhuma gravação de canções associadas a esse repertório, Nara parecia não contar com o apoio de seus pares. Para o jornalista e produtor Ronaldo Bôscoli (1994, p. 170-171), um dos líderes da "turma", os atributos da cantora realmente não agradavam: "[Eu] não gostava do jeito dela cantar, não dava a menor força. Nos festivais que eu promovia, ela nunca era

a estrela. Ficava sempre num segundo plano (...)". Também segundo Boscoli, o próprio João Gilberto, principal intérprete do "movimento", teria dito que a cantora possuía sérias limitações técnicas: "É, a Nara canta, mas ela semitona um pouco". A própria intérprete afirmava, anos mais tarde, que nessa época não contava realmente com o reconhecimento da maioria de seus colegas: "eles não me davam muita colher de chá não, eles me maltratavam muito, achavam que eu cantava mal, que eu desafinava" (LEÃO, 2014, p. 25).

Mesmo atuando em um segundo plano, certamente o convívio com outros músicos e as eventuais apresentações das quais participava contribuíram para o desenvolvimento da intérprete. Em certo sentido, assim como Nara, boa parte dos músicos que posteriormente aderiu à perspectiva do "engajamento" e de certo modo rompeu com a Bossa Nova – formando aquilo que se nomeia como "canção de protesto" – teve uma "formação" bossanovista. Tomando como exemplo o primeiro disco da cantora, gravado nos últimos meses de 1963 e lançado em 1964, é possível apontar, em linhas gerais, um repertório que combina procedimentos identificados com o estilo bossa nova com alguns aspectos de outros repertórios.

Já para a perspectiva engajada estava na ordem do dia a busca pelas raízes da cultura brasileira e a libertação da nação pelo combate ao imperialismo cultural (e político), entre outros preceitos nacionalistas "deslocados à esquerda". Nesse sentido, não raro, quaisquer elementos artísticos identificados com certo "internacionalismo" ou "cosmopolitismo", por assim dizer, eram rechaçados por representarem o imperialismo e a dominação (SCHWARZ, 2009, p. 113-114). Donde a repulsa ao rock, por exemplo, em favor da valorização de elementos que poderiam representar o popular "autêntico" e, consequentemente, o nacional.

Nesse âmbito mais politizado, por assim dizer, duas produções do ano de 1964, ambas protagonizadas por Nara leão, simbolizam bem certas diretrizes dessa corrente artística: o espetáculo cênico-musical *Opinião*, e o segundo disco da cantora, *Opinião de Nara*. Lançado pela Philips, o disco manteve uma linha de repertório semelhante à de seu trabalho anterior, com canções de temáticas sociais compostas por autores da corrente "pós-bossa nova", a exemplo de Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Baden Powell, e músicas que representariam as "raízes populares" e o "samba autêntico", como "Opinião" e "Acender as Velas", de Zé Ketti, e "Sina de Caboclo", do maranhense João do Vale. Foi justamente tal disco que inspirou Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, que teve acesso aos fonogramas antes do lançamento oficial, em efetuar a montagem

de *Opinião*, primeira peça montada pelo grupo teatral composto por ex-integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) e do Teatro de Arena de São Paulo (posteriormente batizado de Grupo Opinião) (CABRAL, 2001, p. 85). O espetáculo estreou em dezembro de 1964 e teve como protagonistas, no papel de "atores-cantores", os mesmos João do Vale e Zé Keti, além de Nara. A apresentação contou com a colaboração de outros nomes importantes do teatro e da música do período, como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Armando Costa e Paulo Pontes, e, além de servir como polo aglutinador de estudantes, artistas e intelectuais no contexto do pós-golpe (sobretudo com o fechamento forçado do CPC pelo governo militar), funcionou como uma espécie de guia dos novos rumos da canção engajada do período (NAPOLITANO, 2007; RIDENTI, 2010).

Dando continuidade a essa breve contextualização, vale ressaltar, na produção discográfica de Nara, sua proficuidade durante os anos 1965 e 1967, período em que foram produzidos cinco discos – *O canto livre de Nara*, *Nara pede passagem*, *Manhã de Liberdade*, *Vento de maio* e *Nara*, todos pela gravadora Philips – além da sua participação em projetos "coletivos" em parceria com outros intérpretes, como o LP com as canções do espetáculo *Opinião* (Polygram, 1965) e o disco *5 na bossa* (Philips, 1965), em que dividiu o protagonismo com Edu Lobo e com o Tamba Trio. Desses trabalhos, os três primeiros apresentam, em linhas bastante gerais, características estéticas semelhantes aos dois primeiros discos, com um repertório formado por obras de compositores contemporâneos identificados com a canção engajada, por canções de autores oriundos dos morros e subúrbios urbanos e por canções de gêneros nordestinos. Os dois últimos discos desse período, contudo, em muito diferem dos três primeiros, principalmente quanto a temática, mas também em relação à sonoridade. Essa mudança de repertório e de abordagem musical estão conectados a mais uma "guinada" efetuada pela cantora.

Ao longo dos anos, o meio musical foi apresentando maiores segmentações em termos de repertório, nesse movimento, novas querelas surgiram no âmbito da canção popular. O cenário polarizado que opunha bossanovistas e engajados ganhou mais um componente com a ascensão da Jovem Guarda, estilo musical batizado de "iê-iê-iê". Este se apoiava no pop rock internacional – principalmente nos estilos *rockabilly* e *highschool*, mas também em grupos europeus como os Beatles –, nas imagens do universo de consumo norte-americano (carros, roupas da moda), em certa sonoridade da guitarra elétrica e do órgão eletrônico, além de contar

com um forte aparato comercial e publicitário (ZAN, 1997). O tema de combate ao imperialismo no plano cultural tornava-se também central, uma vez que a Jovem Guarda, na visão dos artistas "participantes", seria a legítima representante, no campo musical, da alienação e da dominação estrangeira.

Embate semelhante ocorreu quando do surgimento do tropicalismo entre os anos de 1967 e 1968. As produções contundentes e provocadoras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam e Rogério Duprat mantiveram o cenário musical em ebulição. Nesse momento, a Jovem Guarda apresentava sinais de declínio e a produção engajada buscava meios para tornar-se hegemônica no âmbito da canção popular (ZAN, 1997). Contudo, a atuação dos tropicalistas foi responsável por reacender as disputas e instaurar nova oposição frente à produção "politizada". Num tom semelhante de crítica ideológica endereçado aos representantes do "iê-iê-iê", os cancionistas envolvidos com o engajamento passaram a acusar os tropicalistas de se submeterem a parâmetros culturais "imperialistas", como a incorporação de elementos da música pop e do rock em suas produções, e de não valorizarem as tradições populares (NAPOLITANO, 2007).

Nesse cenário cultural efervescente, em torno a tais querelas do campo musical, Nara Leão – reconhecidamente uma das figuras centrais da canção engajada – adotou postura surpreendente. Isto porque na medida em que tais conflitos foram assumindo protagonismo no campo musical, a cantora não adotou posturas intransigentes, como a recusa das outras perspectivas musicais em nome do "nacionalismo de esquerda", e manteve certo distanciamento crítico e notória flexibilidade ante a polarização ideológica do período. Exemplar de seu posicionamento foi sua reação diante da famigerada "passeata contra a guitarra elétrica", evento organizado por músicos identificados com o engajamento que não viam com bons olhos a ascensão da Jovem Guarda. Na ocasião, Nara Leão, acompanhada de Caetano Veloso, assistiu à movimentação de uma janela de um hotel da capital paulista, de onde proferiu as seguintes frases: "Isso mete até medo. Parece passeata do Partido Integralista" (CABRAL, 2001, p. 137). Distanciamento esse que tem relação com a própria produção discográfica da intérprete: dois de seus discos anteriormente citados, *Vento de Maio* e *Nara*, ambos de 1967 – anteriores pois ao seu disco mais "tropicalista", *Nara*, de 1968 – já evidenciavam o afastamento em relação à perspectiva do engajamento, ora apresentando repertório formado por canções "não modernas",

anteriores à Bossa Nova, em sua maioria compostas nas décadas de 30 e 40, ora optando por uma poética mais lírica, notavelmente divergente daquela perspectiva engajada.

2. Nara e o *mainstream*

O alcance da produção de Nara nesse período, de amplitude considerável, deve-se em boa medida à sua participação no II Festival de Música Popular, realizado pela TV Record, em 1966, quando interpretou a canção "A Banda" ao lado de seu autor, Chico Buarque de Holanda. A canção se sagrou campeã do certame – dividindo o título com "Disparada", de Geraldo Vandré e Theo de Barros – e foi lançada em disco pela cantora. O compacto simples que continha a referida canção (do outro lado do disco podia-se ouvir "Ladainha", de Gilberto Gil e Capinam) foi lançado pela Philips um dia após o encerramento do festival e, três dias depois, já estava esgotado na maioria das lojas do país, de modo que a gravadora intensificou a fabricação do disco para suprir tamanha demanda (CABRAL, 2001, p. 125-128).

Como aponta o biógrafo da cantora, Sérgio Cabral (2001, p. 127-130), o incrível êxito de "A banda" ocasionou uma mudança brusca na vida de Nara Leão e Chico Buarque. Além das inúmeras apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo, passaram a percorrer todo o território nacional, fazendo muitas apresentações e participando de programas televisivos e radiofônicos em Recife, João Pessoa, Natal, Manaus, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, entre outras localidades. Contudo, o "sucesso", o amplo reconhecimento junto ao público, não parecia ter um significado positivo para Nara, que, não obstante, parecia sentir-se pouco confortável com o "palco". Apresentar-se em público e assumir o papel de "cantora profissional" não parecia ser definitivamente algo que a motivasse.

Em muitas ocasiões, Nara expressou abertamente seu descontentamento em relação à boa parte das atribuições referentes à sua profissão. Não que simplesmente o ato de cantar lhe causasse descontentamento, porém, as apresentações em público, as muitas viagens, as excursões, as constantes hospedagens em hotéis, os camarins, a perda do anonimato etc., pareciam resultar em grande desprazer. Em entrevista a Sérgio Cabral (2001, p. 130), Cacá Diegues, cineasta e ex-marido de Nara, afirmou que a vida de cantora profissional era, para ela, sinônimo de sofrimento, "quanto maior o sucesso, maior o sofrimento", de modo que grandes excursões e apresentações resultavam em sérias crises. De maneira oposta, a intérprete dedicava-se com afinco às várias etapas que envolviam suas produções fonográficas – gravações, ensaios, pesquisa e seleção de

repertório, contatos com instrumentistas e compositores etc. –, trabalho que parecia exercer com desenvoltura.

Anos mais tarde, Nara chegou a manter-se afastada dos palcos durante um longo período e afirmou inúmeras vezes que não via a si mesma como uma verdadeira cantora. Para ela, tornar-se uma intérprete de destaque não consistia, de fato, em um objetivo pessoal. Não via a si mesma como uma profissional da música, uma vez que "os profissionais eram pessoas tão esquisitas que botavam o cabelo de todo o tamanho, o cabelo pintado de azul, uma roupa brilhante (...) como eu poderia ser profissional se era tão diferente daquelas pessoas?" (LEÃO, 2014, p. 32). Em outra ocasião, afirmou que sempre achara "vergonhoso ser cantora", que só fazia sentido sê-lo quando se poderia dizer "frases transcendentais ou que iam revirar o mundo" (LEÃO, 2014, p. 94), isto é, dentro de uma atuação com sentidos políticos mais explícitos. Complementarmente, a própria intérprete, em mais de uma ocasião, definiu-se como uma "jornalista que canta", como uma pessoa que fazia um tipo de "reportagem musical" para "mostrar ao pessoal de Copacabana o que o morro faz, uma coisa de reportagem mesmo" (LEÃO, 2014, p. 37).

De maneira semelhante, suas eventuais atuações em âmbito teatral, a exemplo dos espetáculos *Opinião* e *Liberdade, Liberdade*, foram pautadas muito mais pelo desejo de interferir no debate público, de posicionar-se política e culturalmente, do que em objetivos profissionais mais convencionais, por assim dizer. Como afirmava a própria cantora, "eu achava a proposta do *Opinião* muito importante, eu estava cumprindo um papel social e aquilo me agradava. Achar que eu tinha alguma importância além de mim mesma". Contudo, "depois eu vi que era um sucesso e todo mundo gostava, me deu certa frustração, porque eu achei que ia acontecer alguma coisa e foi um sucesso, um consumo" (LEÃO, 2014 p. 39-40).

3. **Profissionalismo e amadorismo**

Tomados como dois lados da mesma moeda (i) os objetivos em boa medida políticos de sua produção e (ii) esse "distanciamento" – essa relativa autonomia – de sua atuação, pode-se apontar que um dos aspectos centrais de sua personalidade artística consiste justamente em uma espécie de resistência àquilo que podemos nomear como "paradigma da produtividade". Resistência que se manifesta tanto nos inúmeros momentos de sua trajetória em que opta por refugir diante do grande êxito mercadológico de suas produções, como em seu trânsito por distintos repertórios e segmentos musicais. Em suma, uma resistência à profissionalização. Com

isso não se pretende sugerir que Nara Leão não esteve à altura da importância que sempre lhe foi conferida por seus pares e por alguns (poucos) estudiosos. Como já ressaltado, a intérprete trabalhava seriamente de modo a instituir em suas produções fonográficas aquilo que Mammì definiria como "declarações de poéticas" (2014). Não obstante, a figura pública de Nara ficou marcada – além do envolvimento nas usuais polêmicas políticas e artísticas – pela constante recusa a uma exposição midiática mais excessiva, por um excesso de timidez e, em certa medida, por uma dificuldade em assumir de fato a condição de intérprete profissional de canções. Características evidenciadas quer seja pelas negativas da cantora a inúmeras propostas de trabalho, por eventuais abandonos de projetos artísticos inacabados, ou mesmo pelos longos períodos de afastamento dos palcos e estúdios. Donde se poderia dizer que a intérprete manteve uma postura contraditória em relação à engrenagem produtiva do campo musical, por vezes atuando como genuína profissional no interior do sistema, mas daí refugindo reiteradamente, afastando-se da cena pública por períodos consideráveis. Pode-se daí argumentar que dadas suas motivações de cantar mais para interferir no debate público que pelo desejo em tornar-se uma "cantora de sucesso", sempre que sua atuação adquiria caráter somente mercadológico, transformando-se em "um sucesso, um consumo" – nas palavras da própria intérprete (LEÃO, 2014, p. 40) – sem um viés político mais contundente e ultrapassando certos parâmetros pessoais, a cantora refugava e afastava-se da cena pública.

Dessas considerações, pode-se apontar para uma espécie de primazia da política em sua atuação nos anos de 1960, bem como, salientar um *habitus*[1] contraditório que se revela no modo pelo qual buscou articular suas motivações políticas às demandas da engrenagem produtiva da esfera musical. Partindo desse arranjo conflituoso, resta saber em que medida a produção da cancionista acabou expressando as contradições e tensões que daí resultaram.

Optamos aqui por considerar essa dificuldade em profissionalizar-se completamente como um "traço amadorístico" próprio à trajetória da intérprete. Donde parece razoável associar tal relutância a um *ethos* "amador" tipicamente bossanovista[2] (talvez esse um dos traços mais evidentes da herança bossa nova de Nara), que se manifesta em grande medida na personalidade artística da cantora. Amadorismo que se remete tanto a tal herança, mas que também diz respeito a uma "timidez formal" que marca de um modo geral a produção artística brasileira moderna

(NAVES, 2011) – e aqui se está incluindo, *mutatis mutandis*, a dita moderna canção popular. A postura relutante da intérprete, a ambivalência de sua atuação, se traduziria, em certo sentido, em uma espécie de "timidez performancial", isto é, em um recorrente titubear, em uma timidez no modo pelo qual se dá o acabamento formal de suas performances vocais[3]. Tais elementos de timidez formal da arte brasileira, que parecem ser em alguma medida identificáveis na produção de Nara Leão, ora tendem a reiterar uma complicada indiferenciação, um travo político e social, ora parecem se apresentar como resistência à lógica dominante da indústria cultural.

Referências

BÔSCOLI, Ronaldo. *Eles e eu:* memórias de Ronaldo Boscoli. Depoimentos a Maciel, L. C. e Chaves, A. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BOURDIEU, Pierre. "Algumas propriedades dos campos". In: *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

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

LEÃO, Nara. *Depoimento*, Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 6 de julho de 1977. (Depoimento de Nara Leão a João Vicente Salgueiro, Roberto Menescal e Sérgio Cabral) In: GOMES, A. A. de A. (Org.). *Nara Leão – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. "João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova". *Revista Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, Nº34, (págs. 63-70) nov., 1992.

_____. "A era do disco" – Questões da música. *Revista Piauí*. São Paulo, núm. 89, fev., 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Cia. das letras, 2011.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

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

---

[1] A noção de *habitus* se constitui em referência a um campo como um âmbito em que agentes com "interesses específicos" interagem visando cada qual seu interesse e os "objetos em disputa" nesse mesmo âmbito, de modo que as "pessoas prontas para disputar o jogo", formadas "para entrar neste campo", sejam reconhecedoras das "leis imanentes" de seu âmbito de atuação específico, isto é, sejam dotadas de *habitus* (BOURDIEU, 1983, p. 89)

[2] Esse "amadorismo bossa nova" se refere às considerações de Lorenzo Mammì (1992) a respeito de uma certa resistência à profissionalização exibida pela geração bossanovista.

[3] Estamos aqui aludindo a essa "timidez performancial" em termos ainda não definitivos, mais bem, como um apontamento parcial, hipotético, a ser aprofundado em etapas posteriores de nossa investigação. Assim, nos limitamos aqui a descrever o quadro mais amplo em que se insere a personalidade artística de Nara Leão e apontar certas ambivalências presentes em sua trajetória.