

ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA: O ATO RESPONSÁVEL EM “LINDONEIA”

IN-BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS: THE ANSWERABLE ACT IN “LINDONEIA”

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 15/01/2025

Aceito em: 17/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Vinícius Rangel Bertho da Silva  

PUC-SP | vinnieprof@gmail.com

Beth Brait  

PUC-SP-CNPq | bbrait@uol.com.br

Resumo/Abstract

Este artigo se propõe a analisar a canção “Lindoneia” (Caetano Veloso - Gilberto Gil), gravada por Nara Leão para o disco *Tropicália ou Panis et circencis* (1968). A gravação não apenas marca a contribuição fundamental de Nara para a Tropicália, como também é um exemplo de como o movimento tropicalista se caracteriza pela diversidade musical e por sua capacidade crítica. Para alcançarmos os objetivos deste trabalho, faz-se necessário demonstrar como essa canção mobiliza elementos éticos e estéticos, considerando o momento histórico do Brasil na época. Para tanto, foi realizada uma pesquisa de caráter qualitativo e baseada em acervos bibliográfico e iconográfico, além das coleções musicais dos pesquisadores para verificar como a canção dialoga com obras de outros artistas. O conceito de “ato responsável”, de Mikhail Bakhtin, foi crucial para sustentar nossas argumentações. Este artigo está organizado em três partes: a 1.^a) pretende compreender como os tropicalistas empreenderam um ato responsável no contexto de suas produções e de suas inserções no debate público; a 2.^a) investiga como Nara Leão se ocupou de tamanha tarefa; por fim, a 3.^a) tem o intuito de investigar como “Lindoneia” é o resultado de posturas artísticas marcadas pela ética e pela estética.

Palavras-chave: “Lindoneia”. Nara Leão. Tropicália. Mikhail Bakhtin. Ato responsável.

This paper aims to analyse the song “Lindoneia” (Caetano Veloso - Gilberto Gil), recorded by Nara Leão for the album *Tropicália ou Panis et circencis* (1968). That recording not only marks Nara's fundamental contribution to Tropicália, but it is also an example of how the tropicalist movement is characterised by its musical diversity and its critical capacity. In order to meet such aims, it is necessary to show how this song mobilizes ethical and aesthetic elements, considering the Brazilian historical moment at the time. Furthermore, qualitative research was carried out based on bibliographic and iconographic research, in addition to the researchers' own musical collections, so as to verify how the song dialogues with works by other artists. Mikhail Bakhtin's concept of “answerable act” was crucial to support our arguments. This paper is organized in three sections: the 1st) aims to comprehend how tropicalists undertook an answerable act in the context of their productions and their insertions in the public debate, whilst the 2nd) investigates how Nara Leão undertook such a task; finally, the 3rd) aims to investigate how “Lindoneia” is the result of artistic stances marked by ethics and aesthetics. (2013) and Blay (2009)

Keywords: “Lindoneia”, Nara Leão, Tropicália, Mikhail Bakhtin, Answerable act.

1 O ATO RESPONSÁVEL DA TROPICÁLIA

A diversidade musical e a capacidade crítica são duas das principais contribuições que a Tropicália legou para a Cultura Brasileira. *Tropicália ou Panis et circencis*, o álbum-manifesto lançado pelo grupo tropicalista em julho de 1968, não é apenas um documento histórico, mas uma referência fundamental de como a música popular produzida no Brasil tem a capacidade de abarcar diversos estilos e dimensões poéticas de caráter distinto.

Para pensarmos essa característica, retomamos uma análise de Valentin Volóchinov que, ao compreender a influência dos elementos históricos na obra de Ludwig van Beethoven, salienta a importância do meio para o desenvolvimento da música, necessariamente articulada ao tempo histórico que a gerou:

A música, como toda arte, determinou o seu desenvolvimento a partir da intensidade das exigências do meio em relação à expressão criativa das suas vivências artísticas, mediante um tipo específico de pulsão, necessário para a transferência dessas vivências para fora de si, ao realizá-las nas formas do tempo e do espaço sonoro, justamente por meio daquilo que pode ser formulado como “imperativo estético” (Volóchinov, 2019, p. 349).

Inspirando-nos nessa afirmação de Volóchinov, é possível constatar que a Tropicália herdou diversas inquietações de seu tempo, seja no plano estético, seja em termos éticos e políticos. Graças à popularidade de dois programas de televisão exibidos pela TV Record/São Paulo – *O fino da Bossa* (1965-1968), apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com a direção musical de Walter Silva; e *Jovem Guarda* (que revelou o trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa) – em meados dos anos 1960, a canção popular se tornou um produto rentável para a televisão brasileira na medida em que artistas de tendências estéticas (e políticas) distintas lutavam por prestígio e audiência. Com isso, a chamada Era dos Festivais revelou não apenas a cisão entre duas expressões musicais opostas, como também a limitação política da esquerda musical ao propor o debate “cultura brasileira *versus* imperialismo”, conforme salienta o jornalista e estudioso Pedro Alexandre Sanches: “os sons Iê-Iê-Iê eram, para a MPB participante, mera imitação despolitizada de padrões internacionais, por isso, dignos de desprezo por parte de quem realmente amasse o Brasil” (Sanches, 2004, p. 63).

O debate público em torno da música popular elegeu Elis Regina, Jair Rodrigues e Geraldo Vandré como expoentes de uma expressão musical nacionalista e engajada, enquanto Roberto, Erasmo e Wanderlêa obtiveram o status de *popstars*, mas sem deixar de serem acusados de artistas “alienados” e “descompromissados” com a realidade do país. Levando em conta o legado musical de João Gilberto, além da necessidade de se posicionar de forma alternativa às limitações estéticas de um lado e aos radicalismos políticos do outro, Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam em busca de uma expressão poético-musical que estivesse “além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito” (Veloso, 1997, p. 131). Em suma, o “imperativo estético” da Tropicália consistia em produzir canções que aliavam elementos estéticos díspares, a saber: o rock internacional *versus* a música regional nordestina, a poesia concreta *versus* o Iê-Iê-Iê do programa *Jovem Guarda*, o elemento político das canções de protesto *versus* o furor das vanguardas europeias, os manifestos de Oswald de Andrade *versus* a “cafonice” da música brasileira dos anos 1950, sem deixar de ter como filtro a síntese proposta pela batida do violão de João Gilberto.

Assim sendo, o projeto estético capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil aliava um olhar crítico ora para a música e a cultura brasileiras, ora para as referências musicais e culturais advindas de fora do Brasil. Em relação à valorização do que já fora produzido musicalmente por aqui anos antes da consagração dos tropicalistas nos festivais da canção, a Bossa Nova era a principal manifestação artística que Caetano e Gil tinham como parâmetro para o projeto estético coletivo que faria o álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, o manifesto dos tropicalistas.

É preciso acrescentar que, além de Volóchinov, também Mikhail Bakhtin sustenta as reflexões propostas neste artigo. Em “Arte e responsabilidade” (1919), por exemplo, ele expressa um dos pilares de sua filosofia, sinalizando que os três campos da cultura humana são a ciência, a arte e a vida, e arrematando com a ideia de que a “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (2003, p. xxxiv). Sem dúvida, essa perspectiva ilumina tanto os objetos

visados pelo artigo, artistas que devem ser vislumbrados como sujeitos culturais, artísticos, levando em consideração o lugar valorado, axiologicamente delineado dos pesquisadores contempladores.

2 O ato responsável de Nara Leão

Conforme explicitado anteriormente, a decisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil de convidarem Nara Leão para cantar em *Tropicália ou Panis et circencis* está em plena consonância com um desejo coletivo de que a Tropicália pudesse aglutinar um grupo significativo de músicos de sua geração, já que a artista “representava a bossa nova em sua origem e liderara a virada para a música participante – era, portanto, a música brasileira moderna em pessoa” (Veloso, 1997, p. 275). Ademais, as escolhas artísticas de Nara fizeram dela uma artista

ávida por descobrir coisas novas, pegá-las, experimentá-las, como fizera com o samba “de morro” no primeiro disco – aberta ao novo e simulando até menos conhecimento do que de fato tinha para chegar com o espírito livre de quem descobre. Tanto que abraçaria a Tropicália lançando algumas das canções mais contundentes de Caetano e Gil (Sukman, 2022, p. 212).

Nara Leão conhecia os artistas baianos desde meados dos anos 1960 e sempre endossou as propostas da Tropicália, tal qual podemos perceber em depoimento concedido pela artista ao jornal *O Globo* em fevereiro de 1973:

Conheci Caetano, Gil, Gal e Bethânia na mesma época. É preciso que apareçam pessoas novas para continuar a evolução [da música brasileira]. O fato de ter trazido Bethânia para o Rio contribuiu para tudo o que aconteceu depois. Dei meu endosso ao movimento tropicalista porque achei fantástico o que fizeram. Dei meu apoio a um dos marcos da música popular brasileira assim como a Bossa Nova e *Opinião* (Leão, 2014, p. 101).

A declaração da artista refere-se não apenas à importância da Tropicália para o ambiente cultural de sua época, como também menciona a importância da Bossa Nova e da canção de protesto como marcos históricos da música brasileira. Nara era vista como uma artista que destoava de outras cantoras daquele tempo: recusava o rótulo de superestrela, tinha um posicionamento político contundente e escolhia ativamente o repertório que cantava em discos e shows. Diante do exposto, há evidências de que o nome de Nara Leão sempre esteve ligado às novidades musicais de seu tempo, o que explica várias de suas escolhas musicais em seus discos e espetáculos da década de 1960 (Cartola, Nelson Cavaquinho, Edu Lobo, Carlos Lyra, Sidney Miller, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Martinho da Vila dentre tantos outros talentos que ela revelou ou redescobriu).

O fato de Nara Leão sempre ter sido uma artista libertária, livre de julgamentos e preconceitos e plenamente disposta a pesquisar as novidades e as tradições da música brasileira foi determinante para que ela não só se identificasse com as propostas estéticas da Tropicália, como também apoiasse publicamente o movimento capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Entretanto, a artista foi acusada de ter sido incoerente por conta de suas escolhas, segundo o depoimento de sua colega Elis Regina, no final dos anos 1960:

Eu não tinha nada contra a moça Nara Leão. Hoje eu tenho, porque me irrita a sua falta de posição, dentro e fora da música popular brasileira. Ela foi a musa, durante muito tempo, mas começou gradativamente a trair cada movimento do qual participava. Iniciou na Bossa Nova, depois passou a cantar samba de morro, posteriormente enveredou pelas músicas de protesto e (...) aderiu ao Iê-Iê-Iê. Negou todos. (...) A verdade é que Nara Leão canta muito mal, mas fala muito bem (*apud* Cabral, 2001, p. 138).

A Tropicália ambicionava com exatidão o que Nara Leão sempre desejou em matéria de música popular: diversidade e liberdade criativa, desafiando o “bom gosto” *versus* dogmas estéticos radi-

cais ditados pela esquerda e pela direita. Consciente da necessidade de estar livre de amarras ou limitações, a artista rebatia os radicalismos e primava pelo livre arbítrio para a escolha de repertório, segundo declaração dada por ela naquele período:

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

Levando em consideração o que foi exposto até aqui, este artigo se propõe a analisar uma das faixas mais populares da discografia de Nara Leão: “Lindoneia” (Caetano Veloso & Gilberto Gil), faixa que também faz parte do disco lançado pela artista em 1968. Breves comentários sobre os discos nos quais essas gravações foram lançadas serão realizados de forma que se possa compreender melhor o contexto histórico e estético do qual elas fazem parte, como também fazer dialogar com as análises com o que está proposto por Mikhail Bakhtin em mais uma de suas potentes obras: *Para uma filosofia do ato responsável* (2010 [1920-1924]). Destacamos aqui apenas um trecho, embora a abordagem teórica esteja fortemente ancorada na filosofia bakhtiniana:

Na medida em que crio esteticamente, ao mesmo tempo, reconheço de maneira responsável o valor do que é estético (...). É por essa via que uma consciência viva se torna consciência cultural, que uma consciência cultural se encarna na consciência viva¹ (Bakhtin, 2003, p. 61).

3. Um bolero responsável?

A voz de Nara Leão pode ser ouvida na quarta faixa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, lançado pela gravadora Philips no início do segundo semestre de 1968. A razão para o convite feito à artista se deve ao desejo dos tropicalistas de reunir artistas de gerações distintas no primeiro projeto coletivo do grupo. Segundo Caetano Veloso, “Lindoneia” foi uma canção encomendada pela própria Nara a ele e a Gilberto Gil e deveria ser baseada em:

um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado *Lindoneia* (ou a *Gioconda do subúrbio*), o qual representava em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três-por-quatro de uma moça pobre que – dizia o texto-título – fora dada por perdida, emoldurada à maneira *kitsch* dos retratos de sala de visita suburbanas, por vidro espelhado com decoração floral. Gil fez a música (...) e eu fiz a letra da canção (...). O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima fala com tom pop e metalinguístico, tinha parentesco direto com o Tropicalismo (...). Nós tampouco conhecíamos o quadro antes de Nara nos chamar a atenção para ele (Veloso, 1997, p. 274).

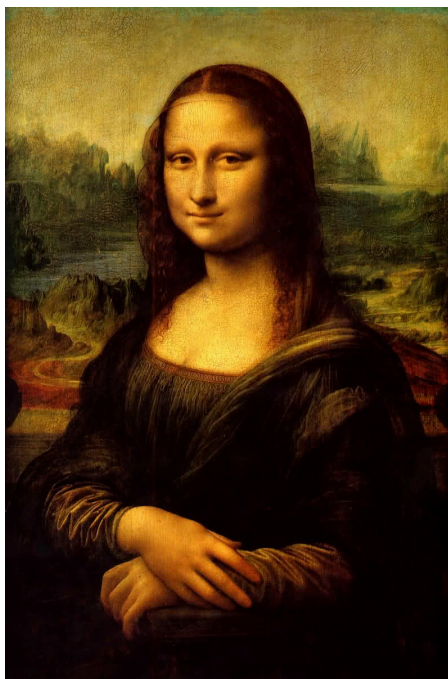
Ao estabelecermos uma comparação entre as obras de Gerchman e Leonardo da Vinci, fica patente que a *Gioconda do subúrbio* é uma paródia da *Mona Lisa* que nos fita com o seu olhar enigmático e um sorriso levemente provocador. Vale ressaltar que o sorriso da moça suburbana está longe de ser um sorriso espontâneo, tampouco demonstra alguma espécie de alegria. O conceito de paródia aqui mobilizado diz respeito ao confronto entre duas vozes, dois pontos de vista sobre o mundo, sem que um esconda o outro. Trata-se da palavra bivocal, da bivocalidade, conceitos que Bakhtin desenvolve em sua teoria do

¹ No original francês: “Dans la mesure où je crée esthétiquement, je reconnais par là même façon responsable la valeur de ce qui est esthétique (...). C’est par cette voie qu’une conscience vivante devient conscience culturelle, et qu’une conscience culturelle s’incarne dans une conscience vivante”.

romance, mas que afirma serem característicos de toda palavra, de todo discurso. A terceira “Gioconda”, nesse sentido, é a Lindoneia encarnada na voz e na imagem de Nara Leão, que, mesmo com a fatalidade de seu desaparecimento, ainda consegue deixar a marca de sua existência registrada na memória de seus ouvintes, seja pela beleza de seu drama, seja pela aspereza de sua condição.

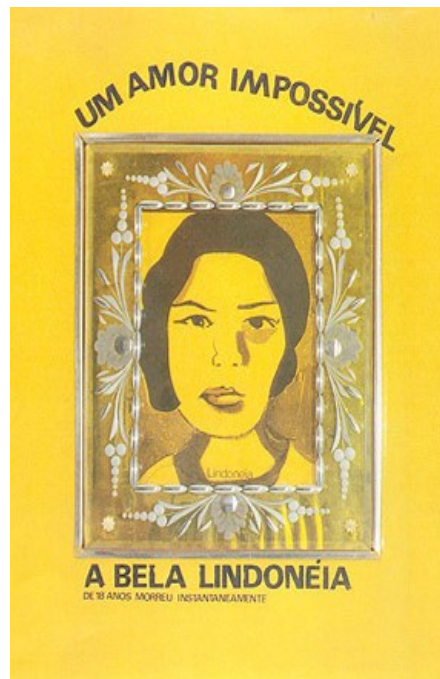
O ato de retratar uma personagem oriunda das classes populares por meio de elementos característicos revela não apenas a singularidade da parceria feita entre Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat, como também é um forte indicativo do posicionamento ético, estético e

Figura 1—Monalisa e Lindonéia



La Gioconda – Mona Lisa, 1503-1506,
de Leonardo da Vinci.
Pintura a óleo sobre madeira de álamo
77,00 cm x 53,00 cm
Museu do Louvre

FONTE: Museu do Louvre. Disponível em: < <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana>>. Acesso em: 10 jan. 2025.



A Bela Lindoneia – A Gioconda do Subúrbio, 1966, de Rubens Gerchman.
Acrílica, vidro bisotê e colagem sobre madeira
90,00 cm x 90,00 cm

FONTE: Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4798/a-bela-lindoneia>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

moral diante do ambiente cultural no qual atuavam e, sutilmente, da repressão causada por um regime duramente autoritário. Além disso, “Lindoneia” revela uma metrópole envolta em sombras de violência – seja no plano individual, seja no plano coletivo – por meio de uma figura feminina

reprimida pelas convenções de uma sociedade precariamente instalada, lamuriando por independência, mas alegóricas, também, a impotência do sujeito que perdeu seus referenciais na agonia do processo, no acúmulo de informações. Sua esquizofrenia se localiza na solidão banal de dias de vida (...) quase sempre iguais, cotados de presente perpétuo. Tropicália se torna triste, parda em vez de verde-amarela, em “Lindoneia” (Sanches, 2000, p. 62-63).

O discurso poético da canção é similar às montagens cubistas: caoticamente, signos essencialmente opostos entre si são justapostos, causando um efeito de choque no ouvinte – os animais dilacerados ao lado de autoridades oficiais em plena atividade e o desaparecimento da moça perante o reflexo de sua imagem diante do espelho realçam a feiura do quadro delineado pelos ver-

sos de Caetano Veloso. A música de Gilberto Gil se encontra em plena consonância com um dos princípios norteadores da Tropicália: a conciliação do arcaico (bolero) com o moderno (*rock*) em termos de concepção musical. A orquestração de Rogério Duprat acrescenta, por fim, o tom de cafonice e dramaticidade à canção em contraste com o canto *cool* de Nara Leão, sobrepondo o arcaico ao moderno, evidenciando uma espécie de “inversão, aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe” (Favaretto, 2000, p. 106).

A personagem da canção se projeta em imagens de beleza para não ser obrigada a vislumbrar a feiura de sua aparência e do contexto que a rodeia. Ruas sem vida, a vigilância do Estado e a igreja são claros exemplos de espaços públicos contagiados pela solteirice, pobreza e ignorância da personagem-título, uma alegoria de um Brasil dividido de forma congênita entre a modernidade e o atraso:

Na sua ambiguidade, a música alcança maior precisão poética. Seu jogo move-dição traçou um retrato daquela sociedade brasileira: lírica, violenta, complexa e inconclusa. Lindoneia fricciona a repressão com amores anônimos, gente invisível com classe média alienada... e a cidade pulsando, a feira, as frutas, o sangue, a igreja (Goudet, 2017, p. 177).

Tal qual o quadro de Rubens Gerchman, o universo de “Lindoneia” é caracterizado pelo universo particular de uma jovem que é considerada desaparecida. Eis os versos da canção imortalizada por Nara Leão e composta pela dupla Caetano e Gil:

1. Na frente do espelho
2. Sem que ninguém a visse
3. *Miss*
4. Linda, feia
5. Lindoneia desaparecia

6. Despedaçados
7. Atropelados
8. Cachorros mortos nas ruas
9. Policiais vigiando
10. O sol batendo nas frutas
11. Sangrando
12. Ai, meu amor
13. A solidão vai me matar de dor

14. Lindoneia, cor parda
15. Frutas na feira
16. Lindoneia solteira
17. Lindoneia, domingo
18. Segunda-feira

19. Lindoneia desaparecida
20. Na igreja, no andor
21. Lindoneia desaparecida
22. Na preguiça, no progresso
23. Lindoneia desaparecida
24. Nas paradas de sucesso
25. Ai, meu amor
26. A solidão vai me matar de dor

27. No avesso do espelho
28. Mas desaparecida

29. Ela aparece na fotografia

30. Do outro lado da vida² (Gil, 2003, p. 103).

Apesar de ter rejeitado o título de “Musa da Bossa Nova” e de ter rompido relações com vários bossanovistas na ocasião do lançamento de seu primeiro disco, Nara Leão sempre foi associada ao movimento surgido nos apartamentos do Rio de Janeiro e que se popularizou pelo Brasil e pelo mundo afora. Ao emprestar a sua voz suave para a interpretação de um bolero, gênero musical marcado por gravações românticas e timbres potentes, Nara e os tropicalistas não apenas satirizam o chamado “bom gosto”, como também fazem alusão ao desaparecimento de brasileiros que militavam contra a Ditadura Militar (Cardoso, 2021, p. 117). Além disso, percebe-se uma atmosfera de terror permanente no decorrer da canção (cachorros mortos e o sol que bate nas frutas, por exemplo) sob a vigilância de agentes da lei³.

A segunda estrofe descreve o espaço público no qual a canção se inscreve: Despedaçados / Atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O sol batendo nas ruas / Sangrando” (Gil, 2003, p. 103). Os versos de n.º 6 e 7 apresentam rimas que descrevem a violência pela qual os cães foram mortos, evidenciando a violência presente no espaço público, com a devida convivência do Estado Brasileiro – vide a presença dos agentes de polícia em meio à aridez provocada pela luz do sol. Os versos de n.º 12 e 13 consistem no estribilho “Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor” (Gil, 2003, p. 103), que pressupõem um canto passional típico das grandes vozes que se tornaram célebres por meio das ondas da Rádio Nacional. Entretanto, Nara Leão canta os mesmos versos no decorrer da canção sem arroubos emocionais, com o mesmo fraseado vocal *cool* da Bossa Nova.

A respeito do bolero enquanto gênero musical, vale ressaltar que esse ritmo se consagrou por meio de vozes marcantes como as de Altemar Dutra, Ângela Maria e Dalva de Oliveira, que embalarão corações apaixonados por meio de interpretações passionais e tons agudos. Sobre a música feita por Gilberto Gil, é preciso salientar que o músico,

ao criar a melodia para a canção, incorpora habilmente elementos rítmicos do bolero, gênero musical assimilado por todas as classes sociais do Brasil, geralmente associado às histórias de amores melancólicos, dolorosos e mal correspondidos. Ao apropriar-se de sua carga subjetiva e emocional, a canção amplificou seus significados e, por consequência, se tornou mais complexa (Goudet, 2017, p. 176).

Nara Leão interpreta a canção a partir de sua dicção característica: sem arroubos passionais, mais próximo da racionalidade do que da emoção do sofrimento que os versos descrevem. O arranjo para orquestra feito pelo maestro Rogério Duprat, típico de produções musicais consideradas como “cafonas”, insere o ouvinte em uma atmosfera de plena melancolia. Vale ressaltar que “Lindoneia” se tornou uma das canções mais significativas do repertório da artista, portanto foi escolhida como a faixa de abertura do álbum que a artista lançou em 1968, que contou com a produção de Manoel Barrebin e direção musical de Duprat. Além disso, a capa do disco revela uma pose da cantora com um olhar distante, melancólico, semblante aparentemente sério e surpreendentemente e enigmático (tal qual a *Gioconda* de Leonardo da Vinci) tornando a própria artista uma personagem inspirada na canção e na letra que foi encomendada a Caetano Veloso.

“Lindoneia” apresenta outros elementos que merecem atenção. Em primeiro lugar, há a presença marcante do **espelho**, que reflete, metonimicamente, a beleza sonhada e secretamente ambicionada pela jovem na 1.ª parte da canção (“Na frente do espelho / sem que ninguém a visse / Miss / Linda, feia...” – versos de n.º 1 a 4) e que denuncia o seu desaparecimento na 2.ª metade da gravação

2 Para a transcrição da letra da canção, foi tomada como referência a segunda edição do livro *Todas as letras*, de Gilberto Gil. Todavia, foram feitas algumas correções em relação à gravação original de Nara Leão, visto que na página 103 do livro os versos de números cinco e quinze constam o seguinte: “Lindoneia **desaparecida**” (verso n.º 5) e “**Fruta** na feira” (verso n.º 15). As partes grifadas foram readequadas de acordo com o fonograma original, de 1968.

3 Em seu estudo sobre a obra de Gilberto Gil, Patrícia A. S. Gonçalves (2023, p. 155) observou que Maria Bethânia teve sua versão de “Lindoneia” vetada pelos censores por conta do verso n.º 9: “Policiais vigiando”. A gravação de Bethânia deveria constar em seu álbum *Drama – 3.º Ato: Luz da Noite*, de 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILbnTXSM61s>>. Acesso em: 28 out. 2024.

Figura 2 — Capa do álbum Nara Leão (1968).



A imagem da capa, em fotografia de Pedro de Moraes, mostra a artista com o seu olhar distante e melancólico, tal qual a Lindoneia da canção.

FONTE: Site oficial de Nara Leão. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

(“No avesso do espelho / mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / do outro lado da vida...” – versos de n.º 27 a 30). Se levarmos em conta a impossibilidade de enxergarmos algo do outro lado dos espelhos e que o oposto da vida é a morte, não nos resta outra conclusão a não ser de que a figura feminina da canção está morta.

O segundo elemento a ser destacado é o **arranjo** para orquestra, de Rogério Duprat, uma influência importante para os tropicalistas. As cordas e os metais que ficaram a cargo do maestro nos apresentam a *cafoni* típica dos grandes boleros, que se alternam com os cenários de pleno horror. Trata-se de uma concepção musical que dialoga com o discurso poético da canção, que se assemelha às montagens cubistas, pois signos essencialmente opostos entre si são justapostos caoticamente, causando um efeito de choque no ouvinte: os versos nº 19 a 24 (“Lindoneia desaparecida / Na igreja, no andar / Lindoneia desaparecida / Na preguiça, no progresso / Lindoneia desaparecida / Nas paradas de sucesso”) nos apresentam o espaço público, a indolência ao lado do desenvolvimento e o elemento metalinguístico – o arranjo de Duprat modificou o andamento da orquestra entre os versos 22 e 24, o bolero dá lugar a um *Iê-Iê-Iê* por cerca de oito segundos.

Em “Lindoneia”, arcaico e moderno se encontram, denunciando, de acordo com Celso Favaretto, uma espécie de “inversão, aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe” (Favaretto, 2000, p. 106). Segundo Patrícia A. G. Gonçalves, a música de Gilberto Gil (um bolero com breves tintas de *Iê-Iê-Iê*) e a orquestração de Rogério Duprat aliam a sisudez típica dos boleros com uma espécie de “arquétipo bu-fão”, isto é, uma manifestação exagerada de irreverência. A pesquisadora evidencia que ao

acompanhamos as frases das cordas no bolero, encontramos certos comentários às letras. (...) Quando Nara canta “despedaçados” na segunda estrofe (que se parece a uma ponte para o refrão), as cordas criam um ponto de giro de suspense que anuncia o terror das ruas. Um elemento percussivo desencadeia, ao final da estrofe, outra ambientação, resolutive da tensão anterior e introdutória ao refrão romântico. Na conclusão do refrão, contudo, as cordas em *staccato* produzem um comentário conclusivo e um tanto humorístico à queixa. Salvo engano, esse acompanhamento instrumental ao cabo de cada um dos lamentos não sugere a melancolia de um herói/uma heroína em uma solidão, mas um

comentário musical resolutivo, cômico e antitrágico ao verso “A solidão vai me matar de dor” (Gonçalves, 2023, p. 160).

O terceiro e último elemento digno de destaque é a da **solidão** alardeada pelo sujeito cancionai no estribilho/lamento de “Lindoneia”: “Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor” (versos n.º 12 e 13 / 25 e 26). O que seria, aparentemente, uma hipérbole pode se revelar, diante do desaparecimento irreversível da personagem, como um dado concreto e não como um mero exagero. Alguns dos epítetos associados à jovem Lindoneia (feia, solteira, parda) apresentam um ser humano relegado à margem da sociedade, visto que a feiura atrai a solteirice e as estruturas que fazem do Brasil um país racista não enquadram a figura feminina da canção dentro dos padrões de beleza impostos a milhões de mulheres suburbanas. Os versos da primeira estrofe apresentam a personagem principal da canção que se tornou uma das gravações mais conhecidas de Nara Leão: o olhar que se projeta na frente do espelho revela uma jovem que se imagina a partir de um ideal estético padronizado – no caso, de uma *miss*, que se consagra perante o espaço público após a sua participação e vitória em um concurso de beleza. Além disso, os adjetivos “linda” e “feia”, elencados em sequência, sugerem que a feiura da moça é a característica que a define. Se formarmos uma oração a partir da justaposição dos versos de n.º 5 e 1, respectivamente – “*Lindoneia desaparecia na frente do espelho*” –, fica evidente que o “sumiço” da moça diante do espelho pode ser interpretado como uma metonímia de como ela gostaria de ver a si própria em relação ao olhar do público.

Os versos da quinta estrofe trazem o prognóstico do destino trágico da personagem Lindoneia: seu desaparecimento no plano físico que se materializa na fotografia, não indicando a travessia para o outro lado do espelho, mas a caminhada para o fim inexorável e de caráter inesperado, a morte: “No avesso do espelho / Mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / Do outro lado da vida” (Gil, 2003, p. 103). A violência é um dos eixos centrais da obra de Rubens Gerchman que inspirou a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil: ao vislumbrarmos a imagem da moça, é possível observar um ferimento logo abaixo do olho direito de quem observa o quadro; além disso, podemos perceber outros ferimentos em seu rosto e abaixo do lábio inferior. Ao lermos a inscrição que se encontra abaixo da face da mulher (“A bela Lindoneia de 18 anos morreu instantaneamente”), conclui-se que estamos diante de uma pessoa já morta, mas que tem o poder de observar seu espectador de modo permanente.

De acordo com Mikhail Bakhtin, o ato responsável de um sujeito é “o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade” (2010, p. 99). “Lindoneia” não deixa de ser um exemplo da não indiferença da Tropicália ao se empenhar em uma criação que instiga os ouvintes e a crítica especializada não só por conta de sua complexidade, mas também pelo que há de mais incisivo em matéria de canção popular.

REFERÊNCIAS

A Bela Lindoneia. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85282-a-bela-lindoneia>>. Acesso em: 10 jan. 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Organização de Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGE/UFSCar). Tradução de Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010 [1920-1924].

BAKHTINE, Mikhaïl. **Pour une philosophie de l'acte**. Tradução de Ghislaine Capogna Bardet. Lausanne, Suisse: L'Âge d'Homme, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. xxxiii-xxxiv.

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

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- CARDOSO, Tom. **Ninguém pode com Nara Leão**: uma biografia. São Paulo: Planeta, 2021.
- DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et circencis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. [Série *O Livro do Disco*].
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- GIL, Gilberto. **Todas as letras**. Organização: Carlos Rennó. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOUDET, Mylène. Lindoneia, Clandestinas e a prosa anônima das ruas: conversações entre arte, jornal e paisagem urbano-cultural. **Galáxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 36, set-dez., 2017, p. 172-185. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-255423168>>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/31685/24125> . Acesso em 10 jan. 2025.
- GOMES, Anita Ayres. **Encontros Nara Leão**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. **No avesso do espelho**: Gilberto Gil e a metacanção tropicalista. 2023. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Doi: 10.11606/T.8.2023.tde-27022024-181555. Acesso em: 2 jan. 2025.
- LEÃO, Nara. **Nara Leão**. Philips/Universal Music, 1968.
- LEÃO, Nara. *O Globo* em fevereiro de 1973, “Resolvi assumir o medo para voltar a cantar”. *Jornal O Globo*. RJ. 22 de fevereiro de 1973. In: GOMES, Anita Ayres. (Org.). **Encontros – Nara Leão**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Como dois e dois são cinco** - Roberto Carlos & Erasmo & Wanderléa. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SUKMAN, Hugo. **Nara Leão: Nara – 1964**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022. [Série *O Livro do Disco*].
- VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et circencis**. Philips/Universal Music, 1968.
- VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália** [Box com 4 LPs]. Philips/Universal Music, 1985.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.