

# Entre imagem e história – Lindonéia

## *Between image and history – Lindonéia*

Mara Rúbia Sant’Anna-Muller<sup>1</sup>  
Monike Meurer<sup>2</sup>

**Resumo:** Estudo da canção “Lindonéia” a partir da *performance* de Nara Leão e da composição de Caetano Veloso, considerando sua intertextualidade com obra de Rubens Gerchman (*Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*) e o diálogo com a sociedade brasileira do fim dos anos 60 e o projeto de nação em pauta. A análise centra-se no tratamento da imagem sonora e textual e contracena com a imagem de Brasil projetada durante este período.

**Palavras-chave:** Lindonéia, música, artes visuais, nação.

**Abstract:** This is a study of the song “Lindonéia”, as performed by Nara Leão and composed by Caetano Veloso, considering its intertextuality with *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio* by Rubens Gerchman, its dialogue with Brazilian society by the end of the 1960s and the project of nation at stake. The analysis focuses the treatment of textual and sonorous image in relation to Brazil’s image as devised during this period.

**Keywords:** Lindonéia, music, visual arts, nation.

O presente texto resultou de pesquisa realizada para o projeto “Brasil por suas Aparências - República das Imagens”,<sup>3</sup> desenvolvido junto ao Laboratório “Moda e Sociedade”, pertencente à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e ao Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. A delimitação temporal desse grande projeto estava firmada no século XX e tinha como objeto as diferentes linguagens artísticas produzidas no período, sendo que o objetivo geral da análise era a

---

<sup>1</sup> Professora doutora em História pela UFRGS/EHESS e professora efetiva do Departamento de Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. E-mail: sant.anna.udesc@gmail.com

<sup>2</sup> Bacharel em Moda pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. E-mail: monikemeurer@gmail.com

<sup>3</sup> Este projeto foi financiado pelo Fundo de Apoio à Pesquisa da Universidade do Estado de Santa Catarina em 2009 e 2010.

discussão de como os diferentes discursos de nacionalidade brasileira transitaram e se manifestaram em uma série de artefatos artísticos, previamente selecionados e que de alguma forma se colocavam em diálogo e permitiam diferentes abordagens da questão da identidade nacional.

Inicialmente a metodologia adotada buscou identificar diferentes movimentos artísticos ao longo do século XX, produzidos no Brasil. Dentre estes, a produção musical, agrupada em tendências ao longo das décadas, foi contemplada. No caso deste texto, uma seleção precisa foi realizada para não propor uma visão panorâmica e simples da relação entre música e identidade brasileira.

O período do Regime Militar Brasileiro, especialmente os dez anos entre 1968 e 1978, destacou-se, nas análises desenvolvidas, pelos contrastes apresentados no campo da produção musical. Dentre os movimentos musicais daquela época, optou-se para a discussão, neste trabalho, por um movimento eminentemente de vanguarda e transgressão, constituindo-o como *locus* de discussão de como este regime e seu projeto de nação foram colocados em pauta, realizando a leitura de seus projetos pelo avesso ou pela contramão. Dentre diferentes canções trabalhadas, “Lindonéia” foi uma das selecionadas para discutir os projetos de nação presentes nos anos “de chumbo”.<sup>4</sup>

O objeto foi investigado a partir de diversas referências bibliográficas e imagéticas do momento, cotejando a composição e sua letra a partir de metodologias apropriadas a este tipo de objeto histórico, como Tatit<sup>5</sup> e Napolitano<sup>6</sup> propõem. Ambos os autores, em suas diversas obras, oferecem ferramentas teóricas e metodológicas para discutir a canção brasileira, inserindo-a ao universo cultural e às mais diferentes políticas e possibilidades de manifestação dos anseios de seus compositores e ouvintes. De Luiz Tatit, destacam-se as recomendações metodológicas relativas à leitura semiológica da letra da canção, visando identificar o percurso

---

<sup>4</sup> Expressão proposta *a posteriori* para indicar os anos do governo Medici e a dura repressão militar instituída a partir do AI 5, no contexto brasileiro. Originalmente o termo foi proposto pela cineasta alemã Margarethe von Trotta, que, em 1981, lançou filme homônimo, cujo enredo trata da repressão na Alemanha dos anos 1970. Ver <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Anos\\_de\\_chumbo#cite\\_note-1](http://pt.wikipedia.org/wiki/Anos_de_chumbo#cite_note-1)> e, no campo historiográfico brasileiro, um livro de 1994, entre outras produções, difunde a denominação. D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio A. D.; CASTRO, Celso. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Tumará/FGV, 1994.

<sup>5</sup> TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

<sup>6</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

gerativo de sentido, como nomeia Greimas,<sup>7</sup> e que nos levou à discussão da tensividade, ou seja, das instabilidades passionais e das oscilações dos valores fóricos, o que permite que a canção seja recepcionada entre emoção e racionalidade. Em outros termos, inspiradas pelos trabalhos de Tatit, as autoras procuraram, na análise apresentada, o nível “profundo ou fundamental”, isto é, o plano semiótico no qual os valores se encontram para compor as matrizes das funções narrativas, das modalidades, da espacialidade e temporalidade que chegam ao ouvinte/leitor já consolidadas nos estratos de superfície do percurso gerativo.

O estudo, portanto, atentou para o plano narrativo onde os enunciados estão apresentados como um ato finalizado, mas que permite o encontro do nível discursivo, no qual os sentidos adquirem suas nuances e oferecem diferentes possibilidades de argumentação, atrelando o artefato artístico a sua condição de objeto histórico. Dado esse interesse primordial, o estudo semiológico presente nas diversas análises de canções publicadas por Tatit, apesar de ter sido minimamente realizado, nesse texto, não será apresentado em favor da discussão direta das interpretações alcançadas.

Marcos Napolitano é autor de diversos textos sobre a Tropicália e a produção musical realizada durante o regime militar.<sup>8</sup> Estas obras serviram como base para a interpretação do movimento tropicalista, no qual a canção estudada se situa. Outros autores também colaboraram, porém os textos de Napolitano abordando as nuances do mercado cultural brasileiro e as tensões presentes na definição do cenário musical foram pontos de apoio às conclusões desenvolvidas. Além disso, Tatit como Napolitano foram fontes de compreensão da especificidade do artefato musical como objeto de investigação, fazendo com que questões próprias das composições musicais fossem observadas.

Neste texto será analisada a poética da canção “Lindonéia”, tanto pela *performance* de Nara Leão quanto pela composição de Caetano Veloso. Pontualmente, apresenta-se o diálogo implícito do objeto artístico com a nação brasileira, levando em conta que se está sempre tratando de imagens, esses “seres” impalpáveis, todavia tão reais e agenciadores de nossas subjetividades. Pois, como afirma Alencar, citando Pesavento:

Enquanto linguagem, a música é também um texto, constituído de uma parte literária e de uma parte

---

<sup>7</sup> GREIMAS, A.J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973. Adotado por Tatit como fundamental em suas teorias.

<sup>8</sup> Ver títulos citados ao longo do artigo.

musical propriamente dita, ambas produtoras de imagens e de sentidos. Letra e música constroem imagens — literárias e musicais — que, para serem lidas/decifradas, exigem o conhecimento dos códigos da época estudada: “A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador”.<sup>9</sup>

A Tropicália, movimento musical inaugurado por Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros grandes músicos brasileiros, tinha como proposta romper os padrões sociais estabelecidos por meio da contracultura, produzindo uma nova imagem identitária e comportamental.<sup>10</sup> O Movimento Tropicalista ou Tropicália surgiu em 1967, a partir do Festival de Música Popular realizado pela emissora Rede Record de Televisão. Segundo Napolitano,

Apesar de a maioria dos tropicalistas ser baiana e do movimento ter sido batizado no Rio de Janeiro, a Tropicália pode ser considerada um movimento cultural ancorado em São Paulo, pois foi a partir desta cidade que ele explodiu para o mundo, constituindo-se num dos capítulos mais importantes de sua história cultural.<sup>11</sup>

Apesar dessa transversalidade geográfica, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram sempre considerados líderes do grupo, e o movimento associado à origem baiana deles. A Tropicália, cunhada *a posteriori* por Hélio Oiticica e Augusto de Campos,<sup>12</sup> contou com a participação de outros cantores e compositores como Torquato Neto, José Carlos Capinam, Gal

---

<sup>9</sup> ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil. **Territórios e Fronteiras**, Cuiabá, v.2, n. 2, 2001. p.13- 14.

<sup>10</sup> CALADO, Carlos. **Tropicália – a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>11</sup> NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. **Varia História**. Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p.504-520, jul. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752005000200014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752005000200014&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 14 jul.2010.

<sup>12</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos, VILLACA, Mariana. Tropicalismo, as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.18, n. 35, p.53-75, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 14 jul.2010.

Costa, além de ter encontrado nas artes visuais, no teatro e no cinema importantes manifestações de sua poética. A vanguarda paulista, desde 1963, proposta por músicos eruditos que se voltavam para uma música experimental e inovadora, agrupa-se à Tropicália a partir de 1968, fazendo com que o grupo Os Mutantes, Rogério Duprat e Júlio Medaglia integrem-se ao movimento e tenham papel importante nele.

As composições e interpretações realizadas sob o rótulo da Tropicália manifestavam um descontentamento social geral, que criticava não somente o regime militar, mas a hipocrisia e o conservadorismo da sociedade do momento. Este movimento artístico foi extremamente produtivo e centenas de seus trabalhos poderiam servir de objeto de pesquisa; no entanto, a escolha da canção “Lindonéia” justifica-se por suas extensões no campo artístico e cultural da época.

Essa canção foi composta em 1968 por Caetano Veloso e Gilberto Gil, para ser interpretada por Nara Leão, cujas proximidades com os baianos não é muito lembrada nos livros comemorativos da Bossa Nova, que exaltam a cantora Nara Leão como exclusiva do movimento musical de Copacabana.<sup>13</sup>

Nara Leão nasceu em 1942 no Espírito Santo e, com apenas um ano de idade, passou a viver com sua família no Rio de Janeiro. Seus pais lhe proporcionaram uma educação peculiar para o período, composta de maior liberdade e ousadia. Entretanto, sua personalidade sempre foi de uma garota introvertida, tímida, discreta e sem muita exuberância.<sup>14</sup> Aos 16 anos começou seus primeiros passos no ambiente musical. A garota discreta se tornaria anos depois a musa da Bossa Nova, compartilhando seu talento com diversos outros grandes nomes da música brasileira, como Chico Buarque e Edu Lobo, entre outros.

“A menina de Copacabana”, primeiro capítulo da obra de Sérgio Cabral, *Nara Leão: uma biografia*, de 2008, dá o tom da biografia que o autor quis compor sobre a intérprete. Nessa é sublinhado o espírito ingênuo e delicado, como de uma menina, sendo ele enaltecido, especialmente, por não deixar nada a dever ao ambiente quente, criativo, envolvente e

---

<sup>13</sup> Ver CASTRO, Ruy. **Chega de saudade:** a história e as histórias da Bossa Nova. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>14</sup> SILVA, Vinicius Rangel Bertho. Nara Leão: o Tropicalismo no avesso do espelho. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, USP. 2008. São Paulo. **Anais Eletrônicos.** Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/VINICIUS\\_SILVA.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/VINICIUS_SILVA.pdf)> Acesso em 14 jul.2010.

destemido da Copacabana dos anos 1960 aos 1980. A obra de Cabral descreve a trajetória da cantora, falecida em 1989 com um tumor cerebral, e que iniciou sua carreira na Bossa Nova, para depois passar pelo samba do morro, antes de enveredar pelas músicas de protesto.<sup>15</sup>

O álbum *Nara Leão*, de 1968, marca oficialmente o seu envolvimento com o movimento tropicalista. Segundo Silva, a aproximação de Nara ao grupo foi “instantânea. Encontrou no grupo baiano o que sempre ambicionou desde o início da década de 1960: liberdade de criação sem ter medo de experimentar a diversidade musical brasileira”.<sup>16</sup> O álbum *Nara*, orquestrado e dirigido por Rogério Duprat,<sup>17</sup> foi muito criticado em seu surgimento. Mesmo contendo um vasto repertório, os críticos diziam que a voz de Nara ficou ligeiramente apagada, causando muito estranhamento do público.<sup>18</sup>

A partir desse momento, para Sérgio Cabral, uma nova etapa na carreira de Nara Leão teve início, passando a ser conhecida como *cantora de protesto* e estabelecendo relações pessoais com os artistas filiados com o movimento, como Ruy Guerra, seu namorado à época.<sup>19</sup> “Muita gente diz que este álbum está encharcado da influência tropicalista, mas, na verdade, ele pouco diferenciava, com a sua variedade musical, da estética da obra de Nara Leão”, nas palavras de seu biógrafo Carneiro<sup>20</sup>.

Não apenas a voz da intérprete havia adquirido outros contornos no álbum de 1968, mas também suas fontes de inspiração. “Lindonéia” foi desenvolvida a partir da obra de Gerchman – *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*, de 1966.<sup>21</sup> Esta tela expressa o rosto de uma jovem garota morta abruptamente, como indiciado pela legenda que acompanha o desenho e cuja imagem forte e chocante foi transcrita por Caetano de maneira metafórica na letra da canção. A música foi composta por Gilberto Gil e os arranjos foram feitos por Rogério Duprat. A interpretação de Nara, ao cantar

---

<sup>15</sup> CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**: uma biografia. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editorial Nacional, 2008. p. 124.

<sup>16</sup> SILVA, Nara Leão: o Tropicalismo no avesso do espelho, op.cit.

<sup>17</sup> Considerado o “maestro da Tropicália”, Duprat produziu diversos álbuns *tropicalistas*, tendo trabalhado também para Gal Costa, Gil, Caetano, Tom Zé e Os Mutantes.

<sup>18</sup> CARNEIRO, Luiz Felipe. A cesta básica de Nara Leão [2008]. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/22299+a+cesta+basica+de+nara+leao>>. Acesso em 14 jul. 2010.

<sup>19</sup> CABRAL, **Nara Leão**, op. cit., p. 51.

<sup>20</sup> CARNEIRO, A cesta básica de Nara Leão, op.cit.

<sup>21</sup> NAPOLITANO, Marcos. A janela de Carolina e o espelho de Lindonéia – duas (anti) musas de um mundo que se desagra. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 4, n. 5, p. 9-16, 2002.

“Lindonéia”, deu voz ao retrato e ao sofrimento das mulheres envolvidas nas lutas e desencontros de um Brasil sob o regime militar.

Nara sentiu que a obra daria música, porque, sob inspiração do autor, o quadro ia além da moldura, começando pelo título “Um amor impossível” e a frase “A bela Lindonéia, de 18 anos, morreu instantaneamente”.<sup>22</sup>

Gerchman expôs a sua obra pela primeira vez na exposição Opinião 1966. Um “quadro objeto”, com a adaptação de um porta-retrato que utilizava vidros *biseautés*. Mais tarde, a mesma concepção artística foi apresentada como serigrafia na I Feira de Arte de Guanabara, no Museu de Arte Moderna, contendo em torno de 200 exemplares, vendidos por 400 cruzeiros cada um.<sup>23</sup>

Gerchman trabalhou como pintor, desenhista e escultor e, especialmente, fez parte de uma geração de artistas brasileiros que desafiou os limites clássicos das artes plásticas. Foi considerado um artista de vanguarda, com grande destaque para as suas obras criadas em 1960, vinculadas a manifestações críticas da arte. Explorava a simplicidade do povo e seus sofrimentos a partir de uma estética pitoresca e sem traço definido, ou seja, distante das regras eruditas da pintura pictural. A produção de extensas representações de um subúrbio excluído, onde os “desaparecidos” tentavam continuar a sua luta social, foi a maneira de Gerchman dar voz àqueles que não mais podiam lutar.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> CABRAL, Nara Leão, op. cit., p.134.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup>VICTORINO, Paulo. Rubens Gerchman. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/brasil/gerchman.htm>>. Acesso em 14 jul.2010.



**Figura 1:** “Lindoneia, a Gioconda do Subúrbio”, obra de Rubens Gerchman. Espelho escothlite sobre madeira, 1966. Fonte: <gramatologia.blogspot.com>

Nesta mesma produção marcada pelo protesto, está a obra *Lindoneia, a Gioconda do Subúrbio*. Trata-se de uma enigmática obra, na qual a imagem de uma jovem mulher domina o centro do desenho, tendo a região do olho esquerdo, do nariz e do lábio inferior sombreada. Uma composição técnica simples, onde os traços assemelham-se a um esboço rápido e inacabado, realizado num momento irrepetível, onde não há modelo, apenas motivo. A imagem é marcada por um enquadramento de foto 3x4, remetendo a uma leitura que localiza a imagem feminina em algum documento, talvez a ficha de prisão da moça do subúrbio, talvez a lápide funerária não realizável. O registro fisionômico expressa assombro ou irritação com a agressão, o descaso, o abandono, a impunidade, talvez de tudo isso junto, efeito proporcionado pela sombra não advinda da técnica luz e sombra, pois o escuro dos lábios está no lado inverso do dos olhos e nariz. Os pontos escuros da imagem exploram o discurso de agressão e violação. É um desenho serigráfico e caricatural com cores alaranjadas e pretas, lembrando um estilo de vanguarda que desdenha do realismo academicista que, contudo, se mostra envolto em uma moldura de motivos



florais,<sup>25</sup> dialogando evidentemente com as correntes políticas conservadoras e da elite vigentes, e explorando a estética que movimentos como a *pop art* já havia consagrado. Um espelho serve de suporte para o cartão de 60x60cm, no mesmo tom alaranjado, o que pode estabelecer interconicidade com uma imagem divulgada em um jornal sensacionalista da época. No alto e embaixo da figura central, uma frase serve de legenda e dirige a leitura: “UM AMOR IMPOSSÍVEL” ( ) “A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE”. A mensagem impele o leitor a colocar-se como testemunha do ultraje desta jovem e penalizar-se com sua condição. A falta de maiores indícios desta morte enunciada, de elementos que compusessem uma narrativa linear, alarga a capacidade de empatia entre espectador e quadro, na medida em que, deixando em aberto os “detalhes”, permite a cada um colar a história, a morte e a dor que conhece.

Esta é uma leitura possível desta obra que impulsionou Nara, Caetano e Gil a criarem a canção, entendendo aqui que a interpretação vocal é também uma dimensão criativa de sentidos e de autoria de uma peça musical. Outras possibilidades de interpretação são e foram acionadas, como a que nos apresenta Rocha:

Tanto a representação pictórica quanto o título justificam a hipótese de se tratar de um assassinato, de um acerto de contas amoroso; e são referências de um caso policial, da crua crônica policial brasileira. Por outro lado, o nome Gioconda é um claro contraponto caricato e irônico ao “sorriso” enigmático de *Mona Lisa* de Da Vinci. Mas, se ao invés de vítima, Lindonéia fosse ré? Certamente encimariam a obra os dizeres “Procurada”. [...] Vale lembrar, pouco tempo depois de *Lindonéia* vir a público, cartazes “Procurase” começaram a “decorar” as paredes das cidades, em aeroportos, estações de trem, estações ferroviárias e *halls* de edifícios públicos. Esses cartazes produzidos pelo milionário aparato repressor da ditadura militar também fez uso de técnicas de reprodução da era pré-industrial, tal como os conhecidos “lambe-lambes”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Modelo bastante comum, nos anos 1960, de porta-retratos feito de vidro com jateados de flores e arabescos.

<sup>26</sup> ROCHA, Antônio do Amaral. O enigma de Lindonéia. **Digestivo Cultural**, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/codigo=241>>. Acesso em 08 abr.2010.

Ainda em 1968, a canção “Lindonéia”, interpretada por Nara, foi adicionada ao álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, na quarta faixa do disco. Trata-se de um disco-manifesto,<sup>27</sup> no qual foram reunidos todos os integrantes do Movimento Tropicalista, como Caetano, Gil, Os Mutantes e Tom Zé. Todo o álbum é composto por canções fortes e foi seriamente criticado no período, pois manifestava a revolta contra a repressão e toda a modernização que o país vinha passando.<sup>28</sup> Lançado pela gravadora Philips, o disco trazia os cantores mais polêmicos do momento e foi considerado um marco musical no Brasil, superando a produção de “músicas de festivais”.<sup>29</sup> Segundo Celso Favaretto,<sup>30</sup> o álbum faz parte da suma tropicalista, um disco que integra e atualiza o projeto estético do movimento ao exercício da linguagem tropicalista. Uma mistura de carnavalização, festas e alegorias brasileiras, além da crítica da musicalidade nacional, uma crítica social atrelada à cafonice.



**Figura 2:** Capa do disco-manifesto do Tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circensis*. LP, Philips, 1968. Fonte: <revolucionno.wordpress.com>

<sup>27</sup> “O evento foi o lançamento oficial do LP ‘Panis et Circensis’, disco-manifesto do Tropicalismo musical.” NAPOLITANO, O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo, op.cit. p.510.

<sup>28</sup> RIOS, Sebastião; BRUZADELLI, Victor Creti. Na frente do espelho: a construção de imagens na Tropicália. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Goiânia, n. 38, p.135-146, 1º.sem. 2008.

<sup>29</sup> NAPOLITANO, **História e Música**, op. cit.

<sup>30</sup> FAVARETTO, Celso. **Tropicália – alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

Coroando o conteúdo musical de irreverência e crítica social, a capa do LP foi feita com o mesmo compromisso artístico e político. Inspirada no álbum dos Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*,<sup>31</sup> o álbum brasileiro passou por uma adaptação ao ambiente tropicalista e teve a sua produção efetuada pelo mesmo artista do quadro *Lindonéia*, Rubens Gerchman, com fotografia de Oliver Perroy. Se a composição gráfica em sua totalidade permitia antever e preparar a ambiência das músicas que seriam ouvidas na sequência, especialmente, a canção “Lindonéia” era referenciada. No meio dos diversos intérpretes fotografados está Nara Leão, não em pessoa, mas como imagem dentro da imagem. Ela está na foto que Caetano Veloso segura. Uma foto em preto e branco, na qual o rosto não está em grande evidência; todavia, ela aparece descontraída, com um chapéu que esconde parte de sua face, proporcionando um ar misterioso ou dúvidas sobre sua identidade.

Tal como na obra *Lindonéia*, a expressão de Nara está marcada pela sombra, onde não se evidencia um rosto particular, apenas a presença de uma ausente. Similitude que pode remeter os consumidores da obra ao protesto de mães e familiares em busca de seus entes queridos aprisionados, cujas mãos sempre carregavam uma imagem de felicidade desaparecida. Afinal, como considera Celso Favaretto: “As imagens tropicalistas são construções oníricas; podem ser interpretadas como faz o analista com o sonho, isto é, operado em sentido oposto ao de seu processo de formação”.<sup>32</sup>

Como considera Marcos Napolitano, o ano de 1968 marcaria profundamente o cenário musical brasileiro: a indústria cultural passa a acelerar sua produção diante do cenário político, ocorrendo nesse ano um verdadeiro “furacão” de acontecimentos políticos e culturais.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Segundo RIOS; BRUZADELLI: “O manifesto é fortemente influenciado pelo disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*, que havia sido lançado no ano anterior. Essa influência vai desde não haver fronteiras entre as canções até a composição *pop* da capa, passando pelas experimentações psicodélicas. Além disso, o álbum é recheado pela *carnavalização*, o que leva à ambiguidade e à ambivalência tanto das canções como do projeto gráfico”. RIOS; BRUZADELLI, Na frente do espelho, op.cit, p. 140.

<sup>32</sup> FAVARETTO, *Tropicália – alegoria, alegria*, op.cit., p.119.

<sup>33</sup> NAPOLITANO, *História e Música*, op. cit.

## Lindonéia cantada<sup>34</sup>

Lindonéia é uma canção dramática, construída no ritmo do bolero, o que fugia ao estilo musical de Nara. De origem cubana, o bolero possui por característica frequente um ritmo marcado e lento, constituído por um compasso<sup>35</sup> 4x4. No bolero, letras de teor romântico e dramático flutuam construindo a narrativa musical, que se transforma numa paisagem cheia de sensações e emoções. A vanguarda criativa de “Lindonéia” encontra-se na combinação esdrúxula de lançar ao meio do ritmo equilibrado e suave do bolero uma letra com termos de denúncia social.

A voz de Nara, por sua vez, reequilibra, ao gosto da exceção, a canção. A *performance* sonora mistura narração e canto como se estivesse revivendo uma lembrança, como se fosse recontado mais um fato da vida diária. Desde a introdução é apresentada variedade de instrumentos, destacados pelo som do timbre forte com flauta transversa, clarinete e violino. A orquestra se une à pronúncia marcada de Nara, criando um efeito semântico vibrante e dramático, ao estilo do bolero. O nome Lindonéia, pronunciado lentamente se faz o termo mais remarcado na canção, ao lado de “despedaçados”, “atropelados”, “sangrando” e da repetição final: “vai me matar”. O refrão melódico: doce, sonoro e quase convencional deste tipo rítmico, estabelecendo intermusicalidade com outros boleros conhecidos.

A *performance* na sua totalidade reforça a dicotomia entre conteúdo e forma do enredo que a letra compõe. E, segundo Rios e Bruzadelli:

A contraposição de ideias também ocorrerá na música. Ao mesmo tempo em que a canção apresenta um bolero romântico, que ressalta a sentimentalidade da personagem, a violência é exposta pela marcação de marcha militar que irrompe na canção. O iê-iê-iê, símbolo da música moderna e comercial, disputa espaço na canção com o antiquado bolero.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Para escutar a interpretação enquanto faz a leitura, ou antes de fazê-la, acesse a: <[http://www.youtube.com/watch?v=I7Klh\\_LrXzs](http://www.youtube.com/watch?v=I7Klh_LrXzs)>.

<sup>35</sup> Na notação musical o compasso serve para dividir quantitativamente em grupos os sons da composição musical, com base em pulsos e repousos, definindo assim a unidade de tempo, o pulso e o ritmo da composição ou parte dela.

<sup>36</sup> RIOS; BRUZADELLI, Na frente do espelho, op.cit, p. 143.

## **A Lindonéia escrita e inscrita na sociedade brasileira**

Lindonéia é um nome atípico, originário do latim; significa bela e bonita. Pouco comum como primeiro nome em grupos sociais mais abastados, o sufixo “eia” é recorrente, ao inverso, em nomes femininos de grupos sociais populares. O próprio prenome escolhido por Gerchman e reforçado por Caetano Veloso (na letra) e Nara Leão (na interpretação) propõe um vínculo do rosto desenhado ao universo popular e brasileiro, pois em outras línguas, mesmo derivadas do latim, este prenome não constara originalmente.

Por outro viés, a Lindonéia produzida por Gerchman não é propriamente uma musa da beleza renascentista; ao contrário, os traços fortes representam uma mulher humilde, popular, talvez mestiça, talvez negra, marcando a fisionomia desenhada. Uma proposta de antítese entre nome e rosto, já que ele não evidencia o modelo do lindo consagrado ao feminino no Ocidente? Ou se trataria mesmo de uma crítica aos padrões de beleza referenciados, nos quais o maxilar pronunciado, os olhos escuros, os lábios grossos, a testa larga são considerados pouco meritórios do título de beleza? Poder-se-ia pensar num jogo semântico em que beleza e elite rivalizam-se com popular e feio ou que o belo do popular é constituído de outros padrões? O subtítulo atribuído por Gerchman a sua obra, “Gioconda do Subúrbio”, indica um caminho à questão, evidenciando uma paródia à realidade brasileira.

Logo, pode-se propor a interpretação desta combinação como o manifesto de uma dicotomia vivida e sentida na sociedade brasileira, na qual o moderno, com todo o seu fascínio, convivia e dialogava com o arcaísmo permanente, com os traços de uma mestiçagem nem sempre aplaudida.<sup>37</sup> Dicotomia que se apresenta na própria origem deste nome formado da erudição do latim “Lind” com o simplório “eia” tão popular. Segundo Rocha, trata-se de um nome que “remete a uma pessoa bonita, mas o registro cafona e popularesco do nome sugere também que ela seja um retrato da miscigenação brasileira”.<sup>38</sup> E, numa possibilidade ou outra, o que se constata é a impertinência de uma bipolaridade que, segundo Favaretto,

---

<sup>37</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994; RIOS; BRUZADELLI. Na frente do espelho, op.cit.

<sup>38</sup> ROCHA, O enigma de Lindonéia, op. cit.

aproxima essa peça ao conjunto da obra tropicalista, sendo Lindonéia “[...] constituída por imagens violentas, como nas montagens cubistas”.<sup>39</sup>

Esta primeira questão proposta pelo nome escolhido por Gerchman para nomear a personagem de seu quadro, também é a da letra de Caetano Veloso em sua primeira estrofe:

*Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida*

Espelho, miss, linda; ninguém, feia, desaparecida, esses dois grupos de palavras constroem o sentido de oposição e discussão da estrofe. Se não soubessemos em que ano e contexto a canção foi composta e, mais ainda, desconhecêssemos o seu autor, talvez poderia ser interpretado que o “desaparecimento”, enfatizado na estrofe, porque a finaliza, se dava pela invasão deste modelo externo e idealizado de beleza que persegue e domina o imaginário juvenil feminino, não apenas o brasileiro, especialmente nos anos da explosão da cultura jovem e do *star system*.<sup>40</sup>

Todavia, localizados o tempo e o contexto desta composição, sua inspiração na obra do artista engajado Rubens Gerchman, a interpretação do “desaparecimento” se canaliza em direção ao regime militar e sua repressão vividos no Brasil. A partir de abril de 1964 até 1979, o comando da ditadura militar tentou conter seus adversários políticos e, principalmente, entre os anos de 1968 e 1974, essa “contenção” foi zelosa. Prisões, torturas, mortes e desaparecimentos foram comuns a muitos homens e mulheres que se opunham ao regime. Entre as mulheres, havia algumas militantes e outras apenas vítimas de brutalidades feitas em nome de uma pseudosseguurança nacional. As ativistas eram constantemente chamadas de prostitutas comunistas, desqualificadas, e sofriam com a indiferença e a exclusão tanto de seus opressores como de seus familiares, amigos e, por vezes, dos próprios companheiros de luta.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> FAVARETTO, **Tropicália – alegoria, alegria**, op. cit. p. 104.

<sup>40</sup> MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: (O Espírito do tempo)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

<sup>41</sup> COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2007. Ver também PEREIRA, Ivonete. Estudo de casos: narrativas sobre a militância e a maternidade nas ditaduras brasileiras e argentina (1964-1989). **História Oral**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 103-128, 2009.

É para essas “companheiras” que Gerchman propôs em sua obra, que a composição de Caetano Veloso revela aos seus ouvintes, uma mulher jovem, na flor da idade como qualquer outra de sua época, que desejava a beleza, que se interessava pelos concursos de miss e que, de uma forma fortuita ou não, entre um domingo, ou uma segunda-feira, talvez entre a igreja e o andor, é desaparecida. Juventude que é metaforizada na letra como “fruta”: fresca, pronta para ser consumida, saborosa, disponível, nova e inocente. A segunda estrofe remarca o contexto e não permite interpretações injustificadas.

*Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Ai, meu amor  
A solidão vai me matar de dor*

Estes “policiais vigiando” deixam apenas as frutas na sua tranquilidade de sempre, pois nem mesmo os animais se salvam destes corpos-cachorros despedaçados, atropelados e sangrando nas ruas. Ou será que nem as frutas, na sua ingenuidade, podem escapar de um sol inclemente, que batendo nelas com força as fazem estragar e apodrecer com mais rapidez? Afinal, no linguajar do autoritarismo, os opositores jovens são apenas bandos desordeiros, sem rumo e sem dono que, farejando encrenca, querem virar as lixeiras e deixar a podridão em pleno ar.

O amor, a solidão e a dor que mata, repetidas ao longo da canção, são termos que irão indicar o lugar do sujeito e intensificar o impacto emocional desejado.

A terceira estrofe e a seguinte retornam à personagem que se via no espelho, dentro daquela moldura clássica que Gerchman escolheu para revelá-la.

*Lindonéia, cor parda  
Fruta na feira  
Lindonéia solteira  
Lindonéia, domingo, segunda-feira  
  
Lindonéia desaparecida  
Na igreja, no andor  
Lindonéia desaparecida*

*Na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
Nas paradas de sucesso  
Ah meu amor  
A solidão vai me matar de dor.*

Mesmo que muitas “companheiras” não fossem mulatas, a Lindonéia de todas elas, que Nara exaltou com seu canto, dialogava com o universo ambíguo e moderno da sociedade brasileira daquele tempo. Desde a euforia do desenvolvimentismo de JK<sup>42</sup> até o “milagre econômico”<sup>43</sup> do regime militar, o Brasil tensionava as linhas de um discurso de nação que o propunha moreno – por que não, já que os modernistas expuseram em Paris?<sup>44</sup> –, com uma face grande, forte e de cabelos escuros – já que escultores como Brecheret a eternizaram na pedra<sup>45</sup> –, na qual uma hibridização étnica ou “caldeirão das raças”, ao gosto de Gilberto Freyre,<sup>46</sup> permitia o contato de diferentes identidades, que de maneira forçada pela intelectualidade e pelos meios de comunicação, transformavam-se numa identidade dita original.

Como elucidado por Tomaz T. Silva,<sup>47</sup> identidade e diferença fazem parte do resultado de um mesmo processo, no qual distintos símbolos são construídos através de narrativas, cuja pretensão é criar uma filiação única e indissociável de toda a Nação.<sup>48</sup> Neste discurso, as relações de poder impostas definem e impõem a identidade a adotar e permitem ou não que experiências sociais marginais façam parte dessa narrativa.

Marginal como Lindonéia e as possíveis experiências sociais de uma mulher de 18 anos que é parda, solteira, religiosa e, como tantas outras

---

<sup>42</sup> Ver GOMES, Ângela Maria de Castro; FARO, Clóvis de. **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2002.

<sup>43</sup> Ver REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade, 1964-1984**. Londrina: Ed. da UEL, 2001.

<sup>44</sup> Ver HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.

<sup>45</sup> FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó (SC): ARGOS, 2007.

<sup>46</sup> FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

<sup>47</sup> SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_ (org) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

<sup>48</sup> BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG 1998. Estas últimas bibliografias indicam as concepções que são discutidas nas entrelinhas dos parágrafos acima. As autoras consideram que argumentá-las, detalhadamente, levaria a questões já bem conhecidas do público da revista e alongaria o texto sem necessidade.



jovens, vive a sucessão dos dias como fruta na feira: cheirosa, vistosa, bonita, à espera de um guloso comprador, de um marido trabalhador. Como tantas outras jovens, vive sob a pecha de ser mais uma parda preguiçosa, provavelmente migrante, que não estuda, não trabalha e nem faz prendas domésticas como a filha de grupo urbano de médio poder aquisitivo é perfilada. Lindonéia é também acusada de ser mais uma seduzida pelo progresso, vivendo a sonhar com as paradas de sucesso, tanto quanto com sua beleza no espelho e o concurso de miss. Todavia, entre os estereótipos que poderiam ser associados à “Gioconda do subúrbio”, o que aguardava essa moça brasileira era o desaparecimento abrupto e violento, tal como indicia o verso “Lindonéia desaparecida”, que fragmenta a narração melódica da estrofe e, insistentemente, o faz na canção. Como descreveu Rocha: “é um retrato do alto e do baixo, do sublime e do cruel”.<sup>49</sup>

Na última parte da estrofe, mais uma vez, o bolero se justifica, como se tratasse de mais uma simples canção de amor: “Ah meu amor/ A solidão vai me matar de dor”.

A letra é finalizada por uma derradeira estrofe, antes que o estribilho seja repetido.

*No avesso do espelho  
Mas desaparecida  
Ela aparece na fotografia  
Do outro lado da vida.*

*Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
Vai me matar  
Vai me matar de dor*

Espelho e fotografia podem ser entendidos, de forma metafórica, como sinônimos, pois ambos fazem da imagem neles estampada um outro daquele que lhe serviu de referente. Todavia, no caso da fotografia, como

---

<sup>49</sup> ROCHA, O enigma de Lindonéia, op. cit.

nos diz Barthes,<sup>50</sup> o referente se torna um morto e a ele, como a Lindonéia, resta apenas o outro lado da vida, uma vida que continua existindo no *punctum* que toca o espectador – porém, mesmo assim, sendo outra vida.

As quatro linhas finais, termos que marcam a apoteose sonora da *performance* de Nara, podem ser traduzidas, num primeiro plano, como expressão melancólica que justifica a escolha do ritmo de bolero para o arranjo musical. Entretanto, num enquadramento mais preciso ao olhar, ao ler e ao ouvir, as linhas derradeiras não deixam de ter a função de solicitar a cumplicidade de tantas outras jovens que também suspiram por um amor. Essas mulheres, se desatentas e alienadas, podem ser estragadas pelo sol – dos holofotes das salas de interrogatório, dos *outdoors* brilhantes dos astros, estrelas e sociedade de consumo –, que as sufocam sem pedir licença. Convocadas por esse enredo romântico do bolero e de suas esperanças de moças, elas também poderiam resistir ao apelo do progresso ou da preguiça, escolhendo um caminho crítico que lhes permitisse compreender a duplicidade de um espelho, a ambiguidade das imagens e, mesmo, duvidar da vida como realidade palpável e contínua.

Repetidos ao final, como refrão na canção, esses termos que unem amor, solidão, dor e morte funcionam “[...] com a mesma função do coro na tragédia, como se fosse uma voz coletiva [que] permite ao poeta o desfrute de assumir aquele sofrimento”<sup>51</sup> e, desta forma, a voz de Nara pode ser vista como um grito coletivo ao sofrimento dos familiares dos jovens desaparecidos ou uma voz irônica do próprio movimento tropicalista que desconfiava de tudo que fosse “normal”.<sup>52</sup>

As imagens sonora, visual e sensorial que a obra de Gerchman, que a canção de Caetano Veloso e que a *performance* de Nara constituíram, articulando-se como um discurso uníssono, são o consolo do sofredor e de amor a Lindonéia, esse sujeito oculto e presente ao mesmo tempo. Afinal, existir numa outra vida, a vida da imagem esgotada na sua ausência, é algo mais do que o simples e perpétuo desaparecimento. No rosto, com suas marcas, com suas cores e sua rigidez, a denúncia e a vida permanecem presentes, vivos, e por mais que se morra de saudade, Lindonéia e sua dor vivem e viverão.

---

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>51</sup> ROCHA, O enigma de Lindonéia, op. cit.

<sup>52</sup> CALADO, **Tropicália – a história de uma revolução musical**, op. cit.

Tristes notícias aos torturadores: eles podiam matar os corpos, mas não as lembranças nem as lutas e amores vividos. Podiam tomar as frutas, apodrecê-las em suas masmorras ou no ardor de suas pancadas, mas não faziam daquela sociedade um espelho dos seus desejos sem que também cedessem às possibilidades de diálogo e poder. E, enquanto figuravam no planalto as estrelas do autoritarismo, tropicalistas e outros tantos, no avesso do espelho, faziam o Brasil ser reconhecido no cenário internacional por sua criatividade, irreverência e contestação, colaborando também para que a imagem desta Nação passasse pelas Lindonéias em sua condição de mulher mulata, brejeira, popular, sempre prontas para serem consumidas em sua juventude e sabor. O que mais, senão um ato antropofágico de dizer o que é o Brasil!<sup>53</sup>

*Artigo enviado em abril de 2011; aprovado em outubro de 2011.*

---

<sup>53</sup> Texto revisado gramaticalmente e adequado às novas normas ortográficas por Lea Indrusiak Weiss. Nota da revisora: pela nova ortografia, as palavras com “eia” não mais são acentuadas. Todavia, foi considerado adequado manter o acento agudo do nome Lindonéia, por ser tratar de um nome próprio já registrado.