



O imaginário e a realidade do morro carioca em *Feio não é bonito*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: MÚSICA POPULAR E INTERDISCIPLINARIDADE

Jonas Bertuol Garcia

Universidade de São Paulo – jonasbgarcia@gmail.com

Resumo. Este trabalho propõe uma análise crítica da canção “Feio não é bonito”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. Nessa composição, o imaginário apologético do morro carioca é mostrado ironicamente, para ser contraposto a uma visão de teor contestatório. Todavia, um exame da maneira como essa perspectiva se constrói esteticamente, pela articulação de diferentes registros culturais, pode indicar qual a relação que os autores de fato estabeleceram com os valores culturais e os problemas concretos do meio que abordaram. Num quadro mais amplo, busca-se identificar os nexos internos que constituíram alguns dos projetos culturais da intelectualidade engajada em meados dos anos 1960, cotejando a análise com pesquisas de outros campos.

Palavras-chave. Carlos Lyra. Gianfrancesco Guarnieri. Música popular brasileira. Morro carioca.

Social Imaginary and Reality of Rio de Janeiro’s Favelas in the Song *Feio não é bonito*, by Carlos Lyra and Gianfrancesco Guarnieri

Abstract. This paper proposes a critical analysis of the song “Feio é não bonito”, by Carlos Lyra and Gianfrancesco Guarnieri. In this composition, the eulogistic social imaginary of Rio de Janeiro’s favelas is presented with irony, to then be opposed to a contestatory point of view. However, an examination of how this perspective is constructed in aesthetic terms, articulating distinct cultural references, can contribute to the understanding of the position adopted by the authors in the face of cultural values and actual hardships of the people they addressed. In a broader setting, we will try to identify the specific articulations that constituted some of the cultural projects of politically engaged intelligentsia in Brazil in the mid-1960s, seeking links with research in other fields.

Keywords. Carlos Lyra. Gianfrancesco Guarnieri. Brazilian Popular Music. Favelas.

1. Introdução

O imaginário criado em torno do morro carioca atravessa o curso da nossa música popular, constituindo-se numa peça-chave na construção de identidades nacionais articuladas com sistemas culturais das camadas populares. A partir dos anos 1950, nota-se um ponto de inflexão nas narrativas a respeito do morro, muitas das quais passam a representá-lo por um viés mais crítico, pondo em foco a injustiça social que o cerca. Ele se tornará, no início da década de 1960, um elemento central em várias obras, não só da música como também de outras artes, povoando o universo simbólico de uma intelectualidade engajada nos projetos de transformação da realidade brasileira. Contudo, a transferência dos significados contidos em experiências sociais concretas para um imaginário voltado a contestações mais amplas traz

novas implicações à matéria cultural de origem – o que talvez nos diga mais a respeito da visão dos enunciadores do que da própria realidade enunciada.

Com essa questão em mente, este trabalho analisará a canção “O morro”, também conhecida como “Feio não é bonito”, parceria de Carlos Lyra com Gianfrancesco Guarnieri, tendo como base a gravação feita por Nara Leão em seu disco de estreia, *Nara*, de 1964. Vale ressaltar que o enfoque crítico adotado aqui procura articular o plano da configuração estética da obra com aspectos de seu fundo histórico e social, não para apontar entre eles uma correlação imediata, e sim no intuito de compreender como os elementos externos se tornam, por meio do trabalho criativo, forças de estruturação artística (CANDIDO, 2000, p.5-16; SCHWARZ, 2012, p.48). Como assinala Roberto Schwarz, ao comentar a crítica literária de Antonio Candido, a forma artística consiste num “princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior” (SCHWARZ, 2012, p. 48). Esperamos, com essa abordagem, contribuir para a compreensão da cultura engajada produzida pela intelectualidade de classe média nos anos 1960, em particular do período que abarca a “bossa nova nacionalista” e a fase de consolidação da MPB.

2. Algumas questões sobre a canção engajada (1962-1964)

Nos anos após o golpe civil-militar, e principalmente nas décadas de 1970 e 1980, muitas das análises sobre a cultura engajada brasileira dos anos 1960 a enxergavam sob o signo do populismo. Para Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki, por exemplo, a música participativa da época se dirigiria ao povo de modo elitista e autoritário, caindo nas mesmas contradições em que incorria uma intelectualidade atrelada à aliança de classes e “seduzida pelos esquemas populistas” (VASCONCELLOS, 1977, p.90-91). De acordo com essa visão, os compositores engajados negligenciavam a dimensão estética e, assim, adotavam uma abordagem instrumentalista da canção, tratando o material poético como “mero veículo de significados políticos” (Ibid., p.42).

Não se pode esquecer os claros méritos dessa corrente interpretativa, que se propôs a enxergar através dos discursos, captando-os em suas contradições. Contudo, em certos aspectos, avaliações como essas transferiam para a totalidade da música engajada as críticas mais recorrentes ao chamado “Manifesto do CPC” – o qual postulava que o artista, no intuito de conscientizar o povo, priorizasse a comunicabilidade acima da liberdade criadora (MARTINS, 1962, p.156-163). Isso fez com que a canção engajada aparentasse ser um movimento uniforme, cuja proposta “conteudística” visaria acima de tudo a disseminação de mensagens políticas. Em razão disso, estudos posteriores, sobretudo do campo historiográfico,

buscaram reconstituir a multiplicidade do debate estético e político que orientou a produção cultural naqueles anos.

Para tais estudos, os músicos e intelectuais ligados à bossa nova não aderiram às restrições estéticas do manifesto, buscando, quando muito, adaptar os termos gerais da proposta de conscientização cepecista às especificidades do seu campo artístico. Como observa Marcos Napolitano (2010a, p.23-38), por volta dos anos de 1962-63 a bossa nova tinha larga aceitação no meio universitário, ao mesmo tempo em que começava a se projetar no mercado internacional. Assim, o músico engajado nas causas nacionalistas, se quisesse aproveitar os recursos formais da bossa nova, bem como seu público estudantil, tinha de rechaçar o que havia de supostamente internacionalizado e alienado nela, sem entretanto negá-la por completo. A vertente chamada de “bossa nova nacionalista” representará uma forma de equacionar tais impasses, incorporando aos procedimentos criativos da bossa elementos associados ao universo das classes populares.

As pesquisas mais recentes, portanto, dão destaque aos dilemas que se impunham a compositores e intérpretes em busca de uma canção participativa que não desprezasse as experiências de “modernização” da música popular. Sem abandonar a tarefa da pedagogia política, o principal objetivo dessa vertente seria, para Napolitano, elevar o nível do gosto musical popular (Ibid., p.30). Esse aspecto é salientado também por Miliandre Garcia de Souza, ao abordar a atuação de Carlos Lyra. Segundo a historiadora, “em contraposição ao ‘manifesto do CPC’, elevar o nível da música popular brasileira constitui-se num dos principais (senão o principal) objetivos buscados por Carlos Lyra” (SOUZA, 2002, p.134).

Carlos Lyra talvez seja o mais representativo compositor desse momento inicial de politização da canção popular da classe média. Sem prescindir da linguagem musical bossanovista, suas composições passariam a tratar de temáticas menos íntimas e mais sociais, além de tentar incorporar elementos musicais de gêneros populares como o samba tradicional. A partir de sua atuação no CPC, Lyra travou contato com a música das escolas de samba por intermédio de compositores como Zé Keti, Cartola e Nelson Cavaquinho. O morro carioca, como veremos, se tornaria um tema de grande interesse seu. Isso tudo representaria, na visão de Miliandre Garcia, um esforço de fusão entre o moderno e o tradicional, a bossa e o samba, propiciada em parte pela aproximação de Lyra àqueles sambistas (Ibid., p.136).

É preciso, contudo, reconhecer os propósitos de cada abordagem. Em termos gerais, essa visão historiográfica visa principalmente matizar o conjunto, diferenciar os vários objetivos, localizar os conflitos e posicioná-los no horizonte dos sujeitos históricos, o que permite também questionar as percepções cristalizadas na memória social (NAPOLITANO,

2010, p. 53; Idem, 2017, p.357). Para a crítica materialista, por sua vez, interessam mais as contradições existentes no interior da obra, cuja realização formal pode ultrapassar ou mesmo contrariar as intenções subjetivas do autor (SCHWARZ, 2012, p. 291), e cuja análise abre portanto novas miradas sobre uma posição histórica subjacente.

Sendo assim, os estudos historiográficos impõem novos desafios à reflexão da crítica. Cabe a esta, agora, perguntar às obras qual o significado específico que elas extraíram da proposta mais ampla de unir modernidade e tradição, intelectualidade e camadas populares, aprimoramento estético e mudança social. Indo mais longe, interessa elucidar qual o projeto cultural subjacente a certa concepção de “modernização”, ou quais os valores implicados na ideia de “sofisticação” difundida. Poderemos indagar, assim, se o encontro entre músicos de diferentes classes sociais teve um mesmo sentido para ambos os lados, ou se a narrativa formulada ao seu redor decorre de um ponto de vista preponderante.

Em suma, a análise crítica deve considerar as tensões presentes na própria configuração estética das obras e investigar seus possíveis significados. Tratando da atuação de Carlos Lyra como artista e como mediador cultural, Miliandre Garcia sugere um diagnóstico: embora ele tivesse obtido êxito como mediador, “no momento de adequar suas idéias à produção musical, fundamentada na Bossa Nova, a proposta não se realizou como fora idealizada” (SOUZA, 2002, p.139-140). Suas influências musicais o teriam impedido de incorporar com naturalidade o material provindo do samba carioca (Ibid., p.148). Em outras palavras, o Lyra mediador vislumbraria um projeto de integração com as classes populares e suas culturas que o Lyra compositor não conseguiria realizar plenamente. Sem ignorar a importância efetiva da atuação do músico em prol da valorização de sambistas marginalizados pela indústria, propomos aqui uma hipótese diferente: os limites da produção artística de Carlos Lyra, assim como de outros músicos engajados, podem ser reveladores de contradições da perspectiva do autor nem sempre ostentadas em seus discursos. E isso se manifestaria não propriamente na polarização entre “forma moderna” e “conteúdo tradicional” (Ibid., p.98), mas na configuração da obra em seus vários níveis.

3. “Feio não é bonito”

A canção “O morro” foi composta por Carlos Lyra em parceria com Gianfrancesco Guarnieri para a trilha musical do filme *Gimba, presidente dos valentes*, de 1963, longa metragem dirigido por Flávio Rangel e baseado na peça teatral de autoria do mesmo Guarnieri. No filme, era interpretada pela voz de Zé Ketí, o violão de Baden Powell e a gaita de Omar Izar. Ela seria gravada ainda no mesmo ano por Jair Rodrigues, já sob o título de “Feio não é

bonito”. Nos anos seguintes, além de Nara Leão, artistas como Pery Ribeiro, Elis Regina e Jair Rodrigues, Sérgio Mendes e Wanda “de Sah” e o próprio Carlos Lyra com o saxofonista Paul Winter registrariam a canção. Contudo, entre todas essas gravações, somente a de Nara Leão, além da trilha musical do filme, executaria a composição em sua íntegra, com uma irônica primeira seção, como veremos a seguir.

A composição de Lyra e Guarnieri apresenta duas seções em evidente contraste. Na primeira, num eufórico tom maior, ouve-se um pastiche de um samba-exaltação nacionalista, a louvar o morro carioca enquanto representante das “belezas desse meu Brasil” e de sua tradição. A nota de ironia é patente na letra que enaltece o “passado” brasileiro e a “glória” do morro.

Salve as belezas desse meu Brasil
Com o seu passado e tradição
E salve o morro, cheio de glória
Com as escolas que falam no samba da sua história

Em contrapartida, a segunda seção transmite um caráter mais sério e uma intenção realista. Apoiada sobre uma tonalidade menor (a relativa da seção anterior), sua letra se contrapõe à apologia ufanista ao contestar tal imagem edificante do morro: pelo contrário, não haveria neste beleza alguma a ser cantada, pois lá “tristeza é só o que se tem pra contar”.

Feio, não é bonito
O morro existe, mas pede pra se acabar
Canta, mas canta triste
Porque tristeza é só o que se tem pra contar
Chora, mas chora rindo
Porque é valente e nunca se deixa quebrar
Ama, o morro ama
O amor aflito, o amor bonito que pede outra história

O contraste é ainda reforçado na gravação de Nara Leão: enquanto um coro feminino canta com timbre agudo e forte emissão a melodia sincopada da primeira seção, a voz de Nara, próxima à fala, entoa baixinho e arrastado a melodia da segunda. Tal arranjo, veremos adiante, adequa-se aos diferentes tratamentos composicionais conferidos a cada parte, remetendo-se primeiro à tradição das pastoras do samba e, depois, à sonoridade da bossa nova.

Mais de um autor já salientou a intenção desmitificadora presente nesta canção (GALVÃO, 1976, p.93; VASCONCELLOS, 1977, p.91; TREECE, 2000, p.144-145). O velho imaginário populista exaltava uma visão romantizada do morro, segundo a qual seus habitantes levariam uma “vida simples mas plena” (GALVÃO, 1976, p.93), supostamente a salvo do ritmo

desenfreado e artificial da vida moderna na grande cidade. Tais imagens idealizadas da pobreza, vestindo de singela a existência precária, povoaram durante décadas as representações do morro na música popular. No bucólico cenário descrito por Herivelto Martins em “Ave Maria no morro”, por exemplo, uma “sinfonia de pardais” anunciava o anoitecer, enquanto todos rezavam uma oração.

A bem da verdade, a desconstrução dessa mitologia se iniciara muito antes da canção em questão. Desde os anos 1950, o referencial simbólico do samba-exaltação era apropriado de modo crítico por sambistas ligados aos morros cariocas (NAPOLITANO, 2010b, p.67). No cinema, os filmes de Nelson Pereira dos Santos punham em evidência a injustiça social urbana e as mazelas do cotidiano nos morros, e no teatro o próprio Gianfrancesco Guarnieri dramatizava uma greve de operários favelados em *Eles não usam black-tie*. Na década de 1960, inúmeras obras darão continuidade à revisão desse imaginário, que se cristalizará, ao lado do sertão, como uma espécie de emblema da exclusão social vista pelo olhar da intelectualidade de esquerda.

Num sentido mais imediato, “Feio não é bonito” assume essa tarefa de desmascaramento da versão romantizada do morro, sob a qual uma miséria real estaria oculta. O morro não é mais considerado o refúgio da vida atribulada do “asfalto” ou o depositário de um autêntico caráter nacional, a ser preservado. Ao contrário, ele agora concentra só tristezas e infortúnios, que, por sua vez, mostram-se passíveis de mudança. O que se questiona, assim, são os próprios marcos da identidade nacional, ao confrontá-la com sua divisão interna. O embate entre as perspectivas tradicionalista e progressista se realizará de modo perspicaz no jogo semântico com a palavra “história”, repetida sob a mesma melodia ao fim de cada uma das seções contrastantes. Na primeira vez, a história é o passado de glórias irrevogáveis, é justamente aquilo que garante a permanência de uma ordem sedimentada (Fig.1). No fim da segunda seção, em contraposição, ela surge como o agente catalisador da mudança, a assegurar a possibilidade de transformação (Fig.2). Sendo o viés da primeira parte abertamente irônico, a canção se reveste da intenção de denúncia e intervenção na realidade.



Com as es - co - las que fa - lam no sam - ba da su - a his - tó - ria

Figura 1: Segmento final da 1ª seção




Figura 2: Segmento final da 2ª seção

É curioso, todavia, que para desfazer uma visão idealizada e postular um enfoque realista, a canção se proponha a substituir tal imaginário por um outro de caráter igualmente mítico, porém em chave inversa. Poeticamente, essa impressão é reforçada pela construção sintática que elege o morro como sujeito de toda a segunda seção: é ele quem “pede”, “canta”, “chora”, “ama” etc. A princípio, entendemos que se trata, por metonímia, de seus habitantes. Mas, olhando mais a fundo, a personificação do morro se ajusta perfeitamente à sua reelaboração como símbolo de toda a iniquidade. De glorioso baluarte da tradição nacional, onde só a beleza tem lugar, ele passa a morada do sofrimento e da penúria, onde o “feio” é absoluto. Sendo construção simbólica, quanto mais for despido de toda complexidade e particularidade, quanto mais for tomado abstratamente à distância, tanto mais terá validade universal, e mais disponível estará à identificação. A generalidade das imagens – “feio não é bonito”, “pede pra se acabar”, “tristeza é só o que se tem”, “não se deixa quebrar”, “amor aflito/bonito” etc – cai bem a tal propósito. Como veremos, esse será um aspecto central na operação discursiva dos compositores.

Vale notar que, embora sejam trazidos elementos supostamente positivos, eles não têm a finalidade de compor um quadro complexo ou multifacetado. Na descrição que nos é feita, o canto, o riso e o amor (“canta triste”, “chora rindo”, “amor aflito”) não suscitam propriamente ambivalências, mas carregam um fundo amargo, sendo em essência a face externa da “tristeza”. A estrutura contrastante, tanto textual quanto musicalmente, opera como um mecanismo segregador, não deixando dúvidas de que, em cada lado, cabem somente alegrias ou tristezas. Essa lógica interna é, pois, oposta àquela que rege tantos sambas cuja peculiaridade está na “acomodação do sofrimento com a alegria” (MATOS, 2017, p.23). Como aponta Cláudia Neiva de Matos, um traço comum a muitas composições de samba está na “ambivalência entre dor e prazer”, a qual se manifesta não exatamente num plano intelectual, mas na própria estrutura sensível da canção (Ibid., p.37). Vinculando inextricavelmente o “sofrer” e o “sorrir”, sem confiná-los em bases estanques, tal prática acaba por sintetizar um sistema simbólico, moral e cultural próprio (Ibid., p.30).

Essa distinção nos leva a outro aspecto inusitado da composição, um desdobramento da separação temática apontada acima. Como já foi mencionado, a cada uma das seções, e portanto a cada um dos imaginários, corresponde um tratamento musical diferente. Ou seja, a contraposição ideológica, por assim dizer, possui um paralelo no plano das referências sonoras. Na primeira seção, o viés irônico é acentuado pela apropriação paródica do estilo dos sambas-exaltação. Assim, ainda que de modo caricato, ou justamente por isso, os recursos musicais empregados nessa parte remetem ao universo do samba: além do coro das “pastoras”, ouvimos uma melodia sincopada transitando com relativa autonomia sobre o acompanhamento harmônico, que por sua vez se limita a dar um enquadramento tonal sustentado basicamente em acordes de subdominante, dominante e tônica (Fig.3).

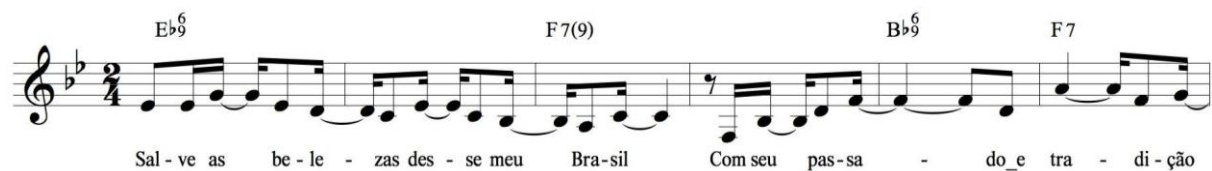


Figura 3: Início da 1ª seção

Já a segunda seção emprega um esquema melódico-harmônico típico da bossa nova (TREECE, 2000, p.144): um breve motivo melódico, diatônico e com não mais que três notas, é reiterado sobre acordes que se movem cromaticamente por uma linha de baixo descendente (Fig.4). Musicalmente, o trecho inicial de “Feio não é bonito” poderia facilmente se passar por canções de Tom Jobim, tais como “Corcovado”, “Insensatez”, “O grande amor” (as duas últimas em parceria com Vinicius de Moraes). Aqui, não é a melodia que dita os rumos musicais; os novos lugares harmônicos abrem espaço para outros percursos melódicos e modulam o sentido daqueles que se repetem. Trata-se, portanto, de um procedimento bastante distinto do anterior, no qual “a função harmônica era perseguir a melodia, livre nas inflexões, mas totalmente subordinada aos roteiros fortemente centrípetos da tonalidade”, como analisa Luiz Tatit (2002, p.169-170).²

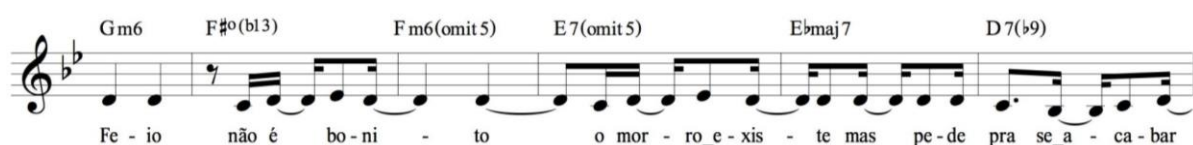


Figura 4: Início da 2ª seção

A principal diferença entre esta composição e outras similares está em que agora a bossa nova não é apenas o estilo de feitura, mas também um signo sonoro em contraste com o referencial do samba. E mais, é na bossa nova, em oposição aos elementos genéricos do samba, que o narrador radica sua perspectiva, é a partir dela que elabora a crítica à visão eufórica do morro. Essa escolha aprofunda o distanciamento com que é representado o novo imaginário, pois o desvincula de suas formas culturais concretas, despojando-o ainda mais de particularidade. Afinal, para se recusar por completo o morro, enquanto símbolo negativo, é mais produtivo fazê-lo de uma posição externa, que suponha um afastamento crítico.

Como se vê, trata-se de uma proposta de aproximação da realidade social bastante peculiar. Por um lado, a canção se compadece da miséria real dos habitantes do morro, assumindo a tarefa de denunciá-la. Por outro, a distribuição dos signos musicais e a rígida dicotomia dos temas poéticos posicionam o narrador num ponto exterior ao sistema simbólico, moral e cultural que mais explicitamente se vincula àquele território, qual seja, o do samba. Ao discurso oficial e massivo do samba-exaltação não se contrapõe a perspectiva do sambista deixado à margem dos meios de comunicação, isto é, a canção não recorre ao universo simbólico das escolas de samba e do chamado “samba de morro” (Cf. LOPES, 2015, p.190) para retratar a realidade deste último. Em vez disso, as escolas de samba integram o polo da visão “acrítica”, e o morro continua a ser definido de fora, agora pela intelectualidade da bossa nova. O enfoque é sem dúvida mais avançado, mas ao mesmo tempo preserva papéis históricos.

Portanto, o teor contestatório de “Feio não é bonito” insinua, antes que uma mudança na hierarquização social, uma renovação do olhar externo. Não é que a intenção social anunciada seja falsa, mas ela pressupõe o alinhamento entre as preocupações do intelectual radicado na bossa nova e as preocupações dos moradores dos redutos mais pobres, o que na prática é contestável. Essa discrepância latente é oportunamente diluída pelo cunho universalista da “tristeza” que envolve o morro, pois, afinal, ninguém é a favor da pobreza e do sofrimento. Apagam-se, dessa maneira, os conflitos potenciais entre grupos sociais que vivenciam lados opostos de uma urbanização excludente, fortemente marcada pela especulação imobiliária – que, no caso da cidade carioca, tanto propiciou a expansão de uma alta classe média no valorizado metro quadrado da Zona Sul, como enxotou populações vulneráveis para os morros e subúrbios (GONÇALVES, 2014, p. 210; TINHORÃO, 2012, p.83-85). Ignorando esse nexos estrutural, a classe média intelectualizada que clama pelo fim do morro acaba tomando este último por um mundo isolado, de modo que ela apresenta a si mesma, a um só tempo, como solidária e isenta de qualquer responsabilidade direta.

Não custa lembrar que nos anos 1960 o dito “problema social das favelas” (SILVA, 2011) estava na ordem do dia. O Estado da Guanabara perpetrava uma severa política de remoções de favelas, promovendo “a retirada compulsória dos moradores dos morros para regiões pouco urbanizadas, afastadas do centro da cidade e de suas fontes de emprego” (MATTOS, 2013, p.176). Até meados da década seguinte, o principal saldo dessa política pública consistiria na eliminação de favelas históricas situadas em nobres áreas da Zona Sul, como o Leblon e a Lagoa (GONÇALVES, 2014, p. 210).

É evidente que, ao solicitar que o morro se “acabe”, a canção de Lyra e Guarnieri não está compactuando com a política de erradicação de favelas levada a cabo por Carlos Lacerda. Mas é interessante notar como ela tampouco chega a resvalar em qualquer problema palpável relacionado ao assunto que lhe preocupa. No fim das contas, o narrador se mantém a uma distância crítica porém cômoda de seu objeto, sem precisar lidar com o imbricamento de experiências sociais e valores culturais em jogo, e muito menos pôr em xeque a natureza de sua própria posição. Em suma, a composição parte do princípio de que há uma confluência entre os propósitos da intelectualidade e os dos grupos espoliados, suposição esta que, embora frágil, instaura um sentimento de solidariedade que dispensa os bossanovistas de uma reestruturação mais profunda de sua hierarquia de valores socioculturais.

4. Considerações finais

Retomando as questões levantadas no início, percebemos que a análise das relações internas da canção nos ajudou a distinguir os termos específicos que definem aquela proposta geral de “unir” modernidade e tradição, sofisticação estética e progresso social, intelectualidade e camadas populares, bossa nova e samba. Reforçamos assim a hipótese de que as contradições inerentes às composições da bossa nova nacionalista não se explicam como *deficiências* no momento da realização de um projeto social, cultural e político, mas são na verdade as próprias *condições* que viabilizam tal projeto, e que portanto melhor expressam seu fundo histórico. Isto é, sem tomar distanciamento de seu objeto, sem despi-lo de suas particularidades culturais, a canção não produziria a impressão convincente de uma conjugação de classes, livre de maiores fissuras. Isso não significa que não tenham ocorrido encontros férteis a partir dessas iniciativas. Apenas indica que disparidades concretas ficaram em plano longínquo, o que não combina bem com a intenção de superá-las.



Referências

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GONÇALVES, Rafael S.; AMOROSO, Mauro. “Golpe militar e remoções das favelas cariocas: revisitando um passado ainda atual. *Acervo*, v.27, n.1, p.209-226. Rio de Janeiro, jan./jun. 2014.
- LEÃO, Nara. *Nara* (LP). Elenco, ME-10, 1964.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (1962)”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Aeroplano. 2004. p.135-168
- MATOS, Cláudia Neiva de. “Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p.21-43. São Paulo, USP/IEB, ago. 2018.
- MATTOS, Romulo Costa. “Remoções de favelas na cidade do Rio de Janeiro: uma história do tempo presente”. *Revista Outubro*. São Paulo, v. 21, p. 171-190, 2º semestre, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010a.
- _____. “A música brasileira na década de 1950”. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.56-73, set./nov., 2010b.
- _____. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – Ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- SILVA, Luiz Antonio Machado da. “A política na favela”. *Dilemas: revista de estudos de conflito e controle social*. vol. 4, n. 4, p. 699-716, out./nov./dez. 2011.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2002.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TREECE, David. “A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)”. *História: Questões & Debates*, n. 32, jan./jun., p.121-165. Curitiba: UFPR, 2000.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.



Notas

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Para a transcrição da harmonia deste trecho, tomo como referência a gravação de Carlos Lyra com Paul Winter (LP *The sound of Ipanema*, Columbia, CS-9072, 1965), executada originalmente na tonalidade de Lá menor. Na gravação de Nara Leão, com arranjo de Lindolfo Gaya, os acordes dessa passagem são apenas sugeridos, reduzidos ao mínimo e com algumas notas modificadas. Isso, contudo, não interfere no argumento apresentado aqui, pois permanece a articulação entre melodia diatônica reiterativa e movimento cromático descendente dos acordes, própria da bossa nova. Todavia, a análise ainda deve ser enriquecida com um exame mais aprofundado dos elementos do arranjo, da interpretação e do desenvolvimento musical dos segmentos subsequentes, pouco explorados no contexto desta comunicação.