

Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos



Contracapa do LP *Divina comédia ou ando meio desligado*, dos Mutantes, 1970, fotografia (detalhe).

Adalberto Paranhos

Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015. akparanhos@uol.com.br

Dialogismo e polifonia na música popular: apropriações e reapropriações de sentidos*

Dialogism and polyphony in popular music: appropriations and reappropriations of meanings

Adalberto Paranhos

RESUMO

Ao tomar como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin, eu me proponho, neste artigo, incursionar por um estudo de caso de dialogismo aplicado à música popular. Primeiramente, examino duas composições nas quais o diálogo que vincula uma a outra põe em destaque as marcas linguísticas que as aproximam. Procuo mostrar de que forma uma canção romântica teve alguns de seus elementos apropriados e ressignificados, ao ser submetida, noutra canção, a um processo de politização inesperada. Em seguida, analiso como, na gravação de uma mesma composição, esta foi atingida por golpes de irrisão que retiraram o chão sobre o qual ela se assentava, num caso explícito de polifonia e reapropriação de seu sentido. Em meio a isso, se verificará, no dizer de Bakhtin, que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos”.

PALAVRAS-CHAVE: dialogismo; música popular; apropriação de sentidos.

ABSTRACT

In this work I propose to approach a case study of dialogism applied to the popular music, by taking as starting point Mikhail Bakhtin's contributions. At first, I examine two songs in which the dialogue linking them highlights the linguistic marks that make them to converge. I search to show how some elements of a romantic song have been appropriated and re-signified when it was subjected, in one other song, to an unexpected process of politicization. Then, I analyze how, in a re-recording of the same song, this latter was affected by mockeries which made the ground it stood on unstable, in a clear case of polyphony and re-appropriation of the song's meaning. In this process, it will be verified, according to Bakhtin, that, “once settled in the other's discourse, a second voice becomes hostile to its primitive agent and obligates it to serve opposed purposes”.

KEYWORDS: dialogism; popular music; appropriation of meanings.

* Este texto se baseia em trabalhos que, em doses homeopáticas, apresentei em eventos nacionais e internacionais, em especial na Semana 26 – Lives na UFG, promovida em 7 de outubro de 2020, em Goiânia, pela Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás. Na ocasião, abordei mais especificamente o tema Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura.



Como dois e dois são quatro
 sei que a vida vale a pena
 embora o pão seja caro
 e a liberdade pequena
 GULLAR, Ferreira. “Dois e dois: quatro”¹

Canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando ampliamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se verificar que, dialeticamente, tudo se encontra em interconexão universal, como que dialogando entre si. Em se tratando de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.

Ao tomar como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin, este trabalho objetiva incursionar por um estudo de caso de dialogismo – ou de intertextualidade em sentido restrito – aplicado à música popular. Mais do que uma alusão genérica ao princípio dialógico constitutivo de toda e qualquer linguagem e de todo e qualquer discurso², busca-se, aqui, examinar duas composições nas quais o diálogo que vincula uma a outra põe em destaque as marcas linguísticas que as aproximam. Para tanto lançarei mão de três gravações. Indo além de um procedimento meramente formal, interessa-me sobretudo enfatizar como a relação dialógica estabelecida entre elas acabou por promover uma politização inesperada do conteúdo original da composição/gravação na qual os dois registros posteriores se ancoraram parcial ou totalmente.

O foco da análise recairá primeiramente sobre “Chão de estrelas” (de Silvio Caldas e Orestes Barbosa), gravada por Silvio Caldas em 1937³, quando o autoritarismo em alta no Brasil já prenunciava a ditadura do “Estado Novo”. Em seguida, irei me deter em “Como 2 e 2” (de Caetano Veloso), levada ao disco, entre outros, por Gal Costa em 1970/1971⁴, na fase mais violentamente repressiva da ditadura militar pós-1964. Por último, tecerei considerações em torno da regravação de “Chão de estrelas” pelos Mutantes em 1970.⁵ Em meio

¹ GULLAR, Ferreira. Dois e dois: quatro. In: *Toda poesia*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 217.

² Para uma abordagem mais aprofundada da questão, ver BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

³ “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Silvio Caldas. 78 rpm Odeon, 1937.

⁴ “Como 2 e 2” (Caetano Veloso). Gal Costa. - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*. LP (álbum duplo) Philips, 1971. Gal, por sinal, a gravou pela primeira vez em *Legal*. LP Philips, 1970. As outras gravações, ambas dessa mesma época, são: *idem*, Roberto Carlos. *Roberto Carlos*. LP CBS, 1971, e *idem*, Cláudia. Compacto simples Odeon, 1972. Conservo aqui a grafia (“Como 2 e 2”) estampada no disco de Gal Costa, embora habitualmente se mencione “Como dois e dois”, a exemplo do que se lê em CHEDIAK, Almir (prod.). *Songbook Caetano Veloso*, v. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, s./d., p. 52.

⁵ “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Mutantes. *A divina comédia ou ando meio desligado*. LP Polydor, 1970.

a tudo isso, ficará evidente a dança dos sentidos de uma obra artística, que está longe de possuir um significado unívoco congelado no tempo e no espaço.⁶

A pequenez do “Brasil grande”

Tornada um clássico do cancionero popular brasileiro, “Chão de estrelas” foi transposta para um 78 rpm pelo autor de sua melodia, Silvio Caldas, no ritmo dolente que embalava as serestas, ao som do violão. Quando mais não seja, ela cavou seu lugar na história da nossa música pelo texto poético de fino acabamento formal (com o célebre verso, de Orestes Barbosa, “tu pisavas nos astros distraída”). Nela, o drama pungente do personagem masculino transparece na interpretação bem-comportada de Silvio Caldas: o mundo desaba sobre a cabeça dele quando sua mulher – “pomba-rola que voou” – bate asas rumo a outras paragens.

Essa canção se aclimatava aos cenários urbanos do Rio de Janeiro. Sua letra, toda ela estruturada em um poema em decassílabos, nos remetia para o morro. Não era novidade para Orestes Barbosa⁷ adentrar em tal universo povoado pelas classes populares. No livro *Samba*, de 1933, ele já falara dos morros e do “teto de zinco orquestral nas noites de chuva”.⁸ Em 1937, Orestes recriava esse ambiente para capturar um drama de amor. Em pleno governo Getúlio Vargas, supostamente pródigo em realizações em favor das classes trabalhadoras, o autor, sem nenhum propósito político manifesto, nos descortinava, apesar de tudo, um mundo corroído pela pobreza material, que ele temperava com um enredo e um desfecho assentado numa matriz romântica:

“Chão de estrelas”

*Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guizos falsos da alegria
Andei cantando a minha fantasia
Entre as palmas febris dos corações*

*Meu barracão no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
Foste a sonoridade que acabou
E hoje quando do sol a claridade
Forra o meu barracão sinto saudade
Da mulher pomba-rola que voou*

*Nossas roupas comuns dependuradas
Na corda qual bandeiras agitadas*

⁶ Sobre o assunto, incluindo a discussão a respeito de aspectos teórico-metodológicos envolvidos no trabalho do historiador com a canção popular, ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

⁷ Sobre esse compositor, um dos parceiros de Noel Rosa, ver DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁸ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 31.

*Pareciam um estranho festival
Festa dos nossos trapos coloridos
A mostrar que nos morros malvestidos
É sempre feriado nacional*

*A porta do barraco era sem trinco
Mas a luta furando o nosso zinco
Salpicava de estrelas nosso chão
Tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão*

Emblematicamente, “Chão de estrelas” fincava o barraco onde viviam os dois personagens dessa história de amor no morro do Salgueiro, *habitat* de uma população predominantemente negra, um dos solos dos quais brotavam os “sambas dos bambas”.⁹ Em meio à romantização ou poetização da miséria que contagia o olhar de Orestes Barbosa, o cenário narrado por ele é pouco convidativo: porta sem trinco, teto de zinco numa cidade que frequentemente arde sob um calor escaldante.

Viremos a página e desembarquemos nos anos 1970 do século passado. Caetano Veloso, ao se reapropriar de elementos de “Chão de estrelas”, terminou por submetê-la a um processo de politização. Retomando-os num outro contexto discursivo, o compositor apontou a arma da crítica para o governo Garrastazu Médici, num momento em que o terror estatal alcançou seu auge no pós-64, com o cortejo de prisões arbitrárias, torturas, desaparecimentos e assassinatos que coexistiam com o clima de otimismo orquestrado pelos arautos da ditadura militar em tempos de “milagre econômico”.¹⁰

Não se pense, contudo, que Caetano Veloso fosse dado a meter-se em questões mais imediatamente políticas. Encarado com desconfiança pelo regime, classificado como agente provocador, tanto à direita como à esquerda do espectro político nacional.¹¹ Caetano – para não citar de tropicalistas como Gilberto Gil – perturbava uma certa ordem comportamental instituída. Seu visual, por exemplo, lá pelo final da década de 1960, incomodava muita gente: mais tarde, em *Verdade tropical*, ele viria a defini-lo como algo que continha um

⁹ Sobre esse reduto histórico de sambistas e de manifestações afro-religiosas, ver obra do salgueirense COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984, esp. p. 15-34. O Salgueiro foi descrito pelo pesquisador Jota Efegê como “um morro pobre encravado num bairro de gente bem, como é a Tijuca” (orelha do livro acima citado).

¹⁰ Para um apanhado jornalístico sobre o terror estatal institucionalizado sob o governo do ditador Garrastazu Médici, ver GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, esp. partes 2 a 4. Sobre a distribuição massiva de pílulas de otimismo, ver FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, esp. cap. 3-5.

¹¹ Para me limitar a apenas um exemplo, basta lembrar que a opinião sobre Caetano e o tropicalismo exposta por um marxista/nacionalista ortodoxo dedicado à pesquisa musical não era nada lisonjeira. Ver TINHORÃO, José Ramos. 5. ed. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986, p. 248-270. Em Caetano, segundo esse crítico, alienação política e individualismo se davam as mãos: “Caetano Veloso ia evidenciar sempre um individualismo muito exacerbado, o que por sua vez explicaria sua incompatibilidade com a participação política e sua aversão às ideologias e interpretações dialético-materialistas da História”. *Idem, ibidem*, p. 256. E “essa incompatibilidade com a política” é vista por Tinhorão como “coerente afinal com a tendência confessada à adoção pessoal da indefinição (“Sou um ser indefinido. Já disse isso ao meu analista e ele achou legal!”) (conforme declaração de Caetano publicada no jornal *City News*, São Paulo, 17 set. 1972). *Idem, ibidem*, p. 257.

“toque profunk”.¹² Pudera! Numa das bizarras combinações de seu vestuário, Caetano chegava a trajar uma roupa de plástico em cores verde e preta, e ostentava no peito colares à base de fios elétricos, que deixavam à mostra tomadas nas pontas, sem contar as grossas correntes e os dentes de animais.

Tais ingredientes compunham o cardápio artístico tropicalista, que muitos consideravam indigesto e que transbordava enquadramentos estreitos. A “mistura tropicalista”, para fazer uso de uma expressão de Celso Favaretto, não se esgotava no plano estritamente musical. Ela o transcendia. Conferia extrema importância à *mise en scène*, o que englobava, entre outras coisas, a *performance* corporal e as roupas, que suscitavam uma sensação de estranhamento.¹³ Por essas e outras, como frisa Tinhorão, “o poder militar dominante desde 1964 começou a enxergar no descomprometimento e atitude de deboche dos artistas baianos uma oculta intenção política de desmoralização das instituições dentro de uma hipotética estratégia de enfraquecimento das democracias estimulada e orientada internacionalmente pelos comunistas”.¹⁴

“Convidado” a retirar-se do país, Caetano Veloso amargou o exílio na Inglaterra entre setembro de 1969 e janeiro de 1972¹⁵, e lá, a crer no que se lê em suas memórias, só soube que o general Garrastazu Médici fora catapultado à presidência do Brasil pela boca de um garçom.¹⁶ Ele, portanto, não era exatamente um modelo de cidadão politizado. Pelo contrário, tachado de “alienado”, “pequeno-burguês”, “desbundado” pelos que engrossavam as fileiras das chamadas “patrulhas ideológicas”, Caetano compartilhava uma visão negativa sobre política. Ele concebia o jogo político, acima de tudo, dentro de uma bitola tradicional, aquela que teima em associá-lo fundamentalmente ao poder estatal. Daí seu desinteresse básico pela política *stricto sensu*, inversamente proporcional à sua preocupação com o que designava como “política do cotidiano”.¹⁷

Nem por isso Caetano se absteve de produzir composições com inequívocas ressonâncias políticas, embora escritas fora das normas ditadas pelos padrões de engajamento requeridos por uma prática tida e havida como militante. “London, London”¹⁸, uma canção de exílio, é um exemplo eloquente disso, com sua atmosfera depressiva, típica de quem se sentia quase invariavelmente mergulhado na tristeza¹⁹, afogado num “pote até aqui de mágoa”.

¹² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras 1997, p. 299. Naquela época, o corpo, como ocorria em diferentes cantos do planeta, passava a ocupar lugar destacado na cena artística, o que seria reafirmado com a escalada da contracultura e do desbunde. Cf. *idem, ibidem*, p. 469. Ver ainda WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: PubliFolha, 2005, p. 61.

¹³ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996, p. 27-31.

¹⁴ TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 262.

¹⁵ Ver o capítulo No exílio em CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹⁶ Ver VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 452.

¹⁷ Ver entrevista concedida por Caetano Veloso em 26 de outubro de 1979, reproduzida em PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 106-114.

¹⁸ “London, London” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. LP Philips, 1971. O compositor viria a qualificar este disco, o primeiro do exílio londrino, como “deprimérrimo”. *Apud* FONSECA, Hebert. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 62. Ouvir também “London, London”, com Gal Costa, em *Legal, op. cit.*

¹⁹ Cf. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 456 e 458.

Foi na condição de exilado que, no início dos anos 1970, ele compôs, na Inglaterra, “Como dois e dois”, na qual, como ressaltaram Ivo Lucchesi e Gilda Korff Dieguez²⁰, já se identificaram ecos de um poema de Ferreira Gullar (“Dois e dois: quatro”) e, mais, de uma manifestação de um personagem (Winston Smith) de 1984, de George Orwell²¹, que, ao ser obrigada a comungar a cartilha do Ministério da Verdade, escreve, matreiramente: “dois e dois são cinco” (em maiúsculas no original).

A voz do então militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) Ferreira Gullar emerge sob a asfixia dos tempos do breu da ditadura militar, que, com seu poder discricionário e o exercício do terror, lhe impôs a prisão arbitrária, a vida em regime de clandestinidade e, por fim, a válvula de escape do exílio em diversos países.²² Nem assim, ele abstinha de evocar as novas auroras que se levantariam, temática comum aos que cantavam o “dia que virá”:

“Dois e dois: quatro”

*Como dois e dois são quatro
sei que vida vale a pena
embora o pão seja caro
e a liberdade pequena*

*Como teus olhos são claros
e a tua pele, morena*

*como é azul o oceano
e a lagoa, serena*

*como um tempo de alegria
por trás do terror me acena*

*e a noite carrega o dia
no seu colo de açucena*

*– sei que dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena*

*mesmo que o pão seja caro
e a liberdade pequena.*²³

²⁰ Ver LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993, p. 63-65.

²¹ ORWELL, George. 1984. 9. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, p. 257. 1984 é o exemplo acabado, escarrado, da antevisão imaginária de um mundo contaminado, de alto a baixo, por práticas autocráticas que configuram o avesso do avesso da democracia. Nele se expande, sem peias, a Polícia do Pensamento.

²² Ver o relato em primeira pessoa em GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998, além de MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, esp. caps. 3 e 4.

²³ GULLAR, Ferreira. *Dois e dois: quatro, op. cit.*

Noutro diapasão, em “Como 2 e 2”, Caetano Veloso nos arremessa, por intermédio de Gal Costa, para dentro de uma realidade pouco convidativa, crispada por ondas de desalento (em linha de sintonia com o *show Gal a todo vapor*²⁴):

“Como 2 e 2”

*Quando você
Me ouvir cantar
Venha, não creia
Eu não corro perigo
Digo, não digo, não ligo
Deixo no ar
Eu sigo apenas
Porque eu gosto de cantar*

*Tudo vai mal, tudo
Tudo é igual
Quando eu canto
E sou mudo
Mas eu não minto
Não minto
Estou longe e perto
Sinto alegrias
Tristezas e brinco*

*Meu amor
Tudo em volta está deserto
Tudo certo
Tudo certo como
Dois e dois são cinco*

*Quando você
Me ouvir chorar
Tente, não cante
Não conte comigo
Falo, não calo, não falo
Deixo sangrar
Algumas lágrimas bastam
Pra consolar*

*Tudo vai mal
Tudo*

²⁴ Respirando os ares da ditadura, o tom dominante de *Gal a todo vapor* era, como salienta Eduardo Jardim, “sombrio”, carregado, “certamente uma reação ao avanço da repressão”. Para a análise, em detalhes, desse espetáculo dirigido por Waly Salomão (que assinava Waly Sailormoon), “um episódio único daquele momento da nossa história cultural”, ver o capítulo Sinto alegria, tristeza e grito em JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017 (citações das p. 61 e 66).

*Tudo mudou
 Não me iludo e contudo
 É a mesma porta sem trinco
 O mesmo teto
 E a mesma lua a furar
 Nosso zinco*

*Meu amor
 Tudo em volta está deserto
 Tudo certo
 Tudo certo como
 Dois e dois são cinco*

*Tudo certo como
 Dois e dois são cinco²⁵*



Figura 1. Capa do LP - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*, de Gal Costa, 1971.

O eu lírico vê estendido à sua frente um terreno movediço, marcado por conflitos e contradições, num encadeamento de afirmações e negações como “digo, não digo, não ligo”, “falo, não calo, não falo”. E é aí contexto que que Caetano Veloso instaura o diálogo com “Chão de estrelas”, numa relação dialógica na qual seu discurso é escancaradamente atravessado pelos versos de

²⁵ “Como 2 e 2” (Caetano Veloso), Gal Costa, *op. cit.* Ela, aliás, foi inserida em duas faixas do LP - *Fa - tal - : Gal a todo vapor*, *op. cit.* Na capa, de quebra, a cantora exhibe os seus lábios carnudos, tingidos de forte coloração vermelha, num apelo sensual que, por certo, desagradava a tradicional família brasileira. Ver Figura 1.

Orestes Barbosa. Estamos aqui em presença daquilo que, no campo da linguística, Jacqueline Authier-Revuz²⁶ denomina heterogeneidade mostrada ou exteriorizada, algo característico do discurso polifônico e que não se restringe à heterogeneidade constitutiva de um discurso qualquer: “Tudo vai mal/ tudo/ tudo mudou/ não me iludo e contudo/ é a mesma porta sem trinco/ o mesmo teto/ e a mesma lua a furar/ nosso zinco”.

Habilmente, Caetano coloca na moldura de 1970/1971 o quadro do Brasil de 1937. Num determinado sentido, é como se o país houvesse estancado. Transcorridos tantos anos, nesse intervalo de tempo que separou o “Brasil novo” encenado pelo governo Vargas da encenação do “Brasil grande” do governo Garrastazu Médici, o panorama que se observava, em quanto às condições de vida da maioria da população, continuava a ser desolador.²⁷

Tamanha desolação é perceptível na interpretação de Gal Costa – notadamente na segunda versão da canção apresentada em *Gal a todo vapor* –, escorada num arranjo econômico e sofisticado de Lanny Gordin, no qual se destacam a sua guitarra e, sobretudo, o baixo de Novelli. A ela se mescla certa exasperação contida, como que a sugerir o momento histórico vivido, em que muitas coisas não podiam ser ditas às claras. Mesmo assim a célula fundamental dessa composição é dita e redita, como num estribilho: “meu amor/ tudo em volta está deserto/ tudo certo/ tudo certo como/ dois e dois são cinco”.

O “milagre econômico” experimentado pela ditadura militar entre fins dos 60 e princípio dos 70 não fora suficiente para dar conta de problemas seculares que afetavam boa parte da população brasileira. O cala-boca da censura aplicado a amplos setores da sociedade – simultaneamente às doses mastodônticas de otimismo vomitadas pela propaganda governamental – não fora o bastante para reduzi-los a mera câmara de eco do discurso oficial. O próprio Caetano assegurou que não se dispôs a firmar um pacto com os militares: recusou-se a morder a isca da conciliação com o regime quando lhe propuseram compor uma peça musical de exaltação à rodovia Transamazônica, a menina dos olhos do ditador Garrastazu Médici.²⁸

Por incrível que possa parecer, naquelas circunstâncias, até o presidente de plantão cunhou, num de seus pronunciamentos, a famosa frase “A economia vai bem, mas o povo vai mal”, como a imprensa documentou fartamente. Não foi à toa que, em 1975, o hipercensurado Chico Buarque, sob o disfarce do pseudônimo e do linguajar simples de Julinho de Adelaide, mostrou, no samba “Milagre brasileiro”, que o santo tinha pés de barro, como se repetisse o dito popular “devagar com o andor que o santo é de barro”:

“Milagre brasileiro”

Cadê o meu?

Cadê o meu, ó meu?

Dizem que você se defendeu

²⁶ Ver AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours, *DRLAV*, 26, Paris, 1982.

²⁷ Para um balanço das implicações político-sociais do modelo de desenvolvimento capitalista dependente reforçado após o golpe de 1964, com intenso caráter concentrador de rendas, ver SINGER, Paul. A economia brasileira depois de 1964. *Debate & Crítica*, n. 4, São Paulo, nov. 1974. Ver, igualmente, SINGER, Paul Israel. *O “milagre brasileiro”: causas e consequências*, São Paulo, Cebrap, 1972.

²⁸ Cf. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 453.

É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Menos vejo dinheiro
 É o verdadeiro boom
 Tu tá no bem-bom
 Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Eu não falo por despeito
 Mas, também, se eu fosse eu
 Quebrava o teu
 Cobrava o meu
 Direito²⁹

Um movimento pendular: entre a tradição e a traição

Se Caetano Veloso se permitiu citar Orestes Barbosa, readaptando-o para servir ao objetivo de enfatizar o descontentamento com a situação político-social vigente no Brasil, os Mutantes descarregaram, com “Chão de estrelas”, uma porção da munição de que precisavam para fustigar, numa luta política de natureza diversa, aqueles que se achavam entrincheirados no campo da MPB. Ao regravá-la, eles buscaram, por assim dizer, retirar o chão sobre o qual se assentava a tradição musical brasileira, majoritariamente hostil às investidas da “estética inclusiva”³⁰ dos tropicalistas, aqui incluídos os Mutantes.

Torno a frisar que canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si mesma.³¹ Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que se façam dessa ou daquela canção, sempre subsiste a possibilidade de injetar-lhe novos sopros de vida. E, em determinados casos, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos.

Prova contundente disso é que “Chão de estrelas” não foi poupada do choque de deboche promovido pelos Mutantes³², na virada dos 60 para os 70 do século XX. Esses “elementos provocadores” a elegeram como bode expiatório

²⁹ “Milagre brasileiro” (Julinho de Adelaide), Miucha. LP *Miucha*. RCA, 1980.

³⁰ Alusão à estética da mistura e da inclusão, que celebrou o casamento da música popular brasileira com ritmos e instrumentos musicais rotulados como “alienígenas”.

³¹ Nesta parte do artigo, retomarei, em linhas gerais, umas tantas ideias expostas em PARANHOS, Adalberto, *op. cit.*, p. 26 e 27.

³² Ouvir “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Mutantes, *op. cit.* O resultado, aí, é completamente divergente do que se ouve em regravações de Silvio Caldas ou num registro desse mesmo período, em tom grave a aflitivo, em *Canecão apresenta Maysa*. LP Copacabana, 1969. Para Rita Lee, “Chão de estrelas” é o que há de melhor no terceiro disco do grupo. Ver LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016, p. 93. Os Mutantes conjugavam, de múltiplas formas, o verbo provocar, transpondo-o da linguagem verbal e musical para a visual. Na contracapa do LP do qual consta a faixa “Chão de estrelas”, Rita Lee, ao centro, divide o espaço de uma cama *king size*, ladeada por seus parceiros Arnaldo Baptista e Sergio Dias Baptista, como um trisal que, à primeira vista desnudo, dá de ombros, alegremente, à moral hegemônica e toma seu “café *ménage à trois* da manhã”. Em pé, como um misto de guarda-costas e agente da repressão ou um “general nazista”, posta-se Dinho Leme, também integrante, à época, dos Mutantes. Sobre a contracapa do LP, ver LEE, Rita, *op. cit.*, p. 94 e 95 (citações da p. 94). Ver Figura 2.

na propositalmente ridícula metamorfose do sério em hilariante. A paráfrase, que opera de maneira reafirmativa/reiterativa, cede lugar à paródia. Desse modo, numa *performance* que configura um procedimento parodístico, eles sublinham a diferença e instituem a inversão. Como quem, de dedo em riste, aponta e denuncia a fadiga da tradição, os Mutantes projetam seu ácido sarcasmo sobre essa canção, num ato dessacralizador. Na sua refiguração, “Chão de estrelas” se desfigura, para horror dos “tradinacionalistas” e dos representantes do “nacionalismo-nacionalóide” da MPB.³³ Tudo isso se afina, em síntese, com as observações de Affonso Romano de Sant’Anna, ao lembrar que “a paródia é uma linguagem que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta. Tirando um texto de seu uso habitual e colocando-o em outro contexto faz-lhe ressaltar o ridículo”.³⁴

Ao ouvirmos “Chão de estrelas” com os Mutantes, a primeira impressão – que logo se desfaz – é a de que estamos diante de uma gravação respeitável e respeitosa. É o que insinuam o solo inicial de sax e o acompanhamento que se prolonga ao violão (tocado por Raphael Villardi³⁵, de acordo com os melhores cânones da seresta). Ato contínuo, o vocalista Arnaldo Baptista introduz um fator de estranhamento. Mais refreado no começo da gravação, ele, aos poucos, vai se revelando de cabo a rabo: encarna um arremedo de cantor, uma espécie de cantor chinfrim de churrascaria chinfrim. Na sua interpretação derramada, de efeitos melodramáticos fáceis, Arnaldo mal sustenta o controle da respiração. Puxa, desavergonhadamente, o ar para seguir adiante. Beira a todo instante a desafinação e, por fim, se precipita nela.



Figura 2. Contracapa do LP *A divina comédia ou ando meio desligado*, dos Mutantes, 1970.

³³ Extraídas de outro contexto, recorro a palavras de CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa: e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 14 e 160.

³⁴ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 108.

³⁵ Informação disponível em CALADO Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 218 e 219.

Capítulo à parte é o arranjo do grupo e de Rogério Duprat. O maestro põe em movimento toda a criatividade de sua usina sonora e articula uma metalinguagem enquanto comenta musicalmente a linguagem textual de “Chão de estrelas”. Ao trafegar na contramão da glorificação da tradição musical brasileira, a sonoridade desse fonograma engendra um contraponto crítico. Quase tudo aí é puro deboche. Ou, noutra ótica, puro deleite, entrecortado por modificações inesperadas no andamento rítmico.

Nessa canção, o homem chora a partida da companheira: “Foste a sonoridade que acabou/ e hoje quando do sol a claridade/ forra meu barracão sinto saudade/ da mulher pomba-rola que voou”. Instantaneamente, escuta-se a simulação do bater de asas de uma pomba, que se mistura ao ronco do motor de um helicóptero. Ao mesmo tempo, soa uma brutal e abrupta alteração rítmica: a orquestra, à moda do *dixieland jazz* (inspirada no músico e comediante estadunidense Spike Jones³⁶), nos conduz de volta ao passado, apoiada num naipe de metais, num banjo e em tudo o mais que o *hot jazz* exige. Instala-se, na sequência, uma esculhambação generalizada:

Nossas roupas comuns dependuradas

Na corda qual bandeiras agitadas

Pareciam um estranho festival

[somos, então, reconduzidos, graças aos efeitos sonoros, ao frêmito dos festivais de MPB da década de 1960]

Festa dos nossos trapos coloridos

[um pano é estrepitosamente rasgado]

A mostrar que nos morros malvestidos

É sempre feriado nacional

[aqui, ao som dos clarins e ao rufar dos tambores, a sensação é a de estarmos no meio de uma parada militar]

A festa do barraco era sem trinco

Mas a lua furando nosso zinco

[e os disparos contra a tradição são ouvidos ao pé da letra, transformando-se em tiros]

Salpicava de estrelas nosso chão

Tu pisavas nos astros distraída

[o ruído produzido sugere alguém caminhando sobre estrelas]

Sem saber que a ventura desta vida

É a cabrocha, o luar e o violão

Não satisfeitos com a desconstrução de “Chão de estrelas”, o desfecho não é menos insolente: à imagem romantizada da cabrocha, do luar e do violão em comunhão opõem-se os versos postiços que despoetizam a poesia: “É a cabrocha escorregando no sabão/ é os gato [*sic*] miando no porão”.

Seja como for, a música é a mesma, a letra, no geral, é a mesma. Mas o sentido primeiro dessa canção foi deliberadamente subvertido por uma nova *performance*. Afinal, como afirma Paul Zumthor, o intérprete significa. Por tal razão ele nos adverte para a necessidade incorporarmos ao arsenal de nossas

³⁶ Como o admite LEE, Rita, *op. cit.*, p. 93.

ferramentas analíticas “a riqueza expressiva da voz” e os “valores que seu volume, suas inflexões, seus percursos atribuem à linguagem que ela formaliza”.³⁷ Em sintonia com essa linha de raciocínio, Pierre Bourdieu também chama a atenção para o fato de que, “às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz. Está na forma em que o diz, na entonação”.³⁸

E os Mutantes, numa radicalização particularíssima da proposta tropicalista, lançaram-se, com ímpeto iconoclástico, contra o culto às nossas “raízes”. Valeram-se, para tanto, de um símbolo da tradição musical brasileira, desfazendo-o em cacos numa regravação onomatopaica. Conectados, dialogicamente, com outras sonoridades que se difundiam mundo afora, eles reagiam àqueles que insistiam em engessar a MPB, conformando-a a estilos de expressão artística de forte teor nacionalista. Era o seu jeito de tomar o presente para si.

Dando vazão a vozes destoantes dessa tradição – num exemplo explícito de polifonia –, os Mutantes a atingiram com golpes de irrisão. Inscreveram sua intervenção musical, de conteúdo irônico, no plano da bivocalidade. Nela, como é próprio do discurso bivocal, uma voz interpela a outra e se situa nos domínios da polêmica.³⁹ Isso nos leva ao encontro de algumas conclusões de Mikhail Bakhtin, ao flagrar situações em que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”.⁴⁰

Daí que, em vez de nos atermos à análise de uma canção em si mesma, como se fosse dotada de um significado essencial, esvaziado de historicidade, é necessário atentarmos para as leituras e os usos que dela se fazem, em circunstâncias históricas concretas. Seguindo por esse caminho, impõe-se, como diz Bakhtin, a obrigação de renunciarmos aos “hábitos monológicos” que, em seu tempo, ele considerava estarem ainda muito arraigados no “campo do conhecimento artístico”.⁴¹

Artigo recebido em 15 de agosto de 2022. Aprovado em 10 de setembro de 2022.

³⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 228 e 134.

³⁸ BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 253.

³⁹ Evidentemente, muitos exemplos de discurso bivocal poderiam ser arrolados. Descendo a situações específicas que marcaram as relações entre a música popular brasileira e a ideologia do trabalhismo incensada pela ditadura estado-novista, eu examino como, por essa via, entre outras, sambistas exprimiram vozes dissonantes do grande coro da unanimidade nacional que se pretendeu montar durante o governo Getúlio Vargas. Ver, em especial, a análise das gravações de “O amor regenera o malandro” (Sebastião Figueiredo), Joel e Gaúcho. 78 rpm Columbia, 1940, e “Recenseamento” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Odeon, 1940, em PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, p. 118-122. Sobre a ironia como uma dimensão particular do humor e como uma forma de interdiscurso que pode adquirir um efeito de sentido dessacralizador, ver BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 168.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 239.