

Vozes cruzadas: dialogismo e política na música popular em tempos de ditadura

Adalberto Paranhos

UFU/Unicamp

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 está em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico 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 se propõe 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 discurso, trata-se, aqui, de examinar duas composições nas quais o diálogo que vincula uma a outra põe em destaque as marcas lingüísticas 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 1937, quando o autoritarismo em alta no Brasil já prenunciava a ditadura do “Estado Novo”. Em seguida, irei me deter em “Como dois e dois” (de Caetano Veloso), levada ao disco, entre outros, por Gal Costa, em 1971, na fase mais violentamente repressiva da ditadura militar pós-1964.¹ Por último, abrirei espaço para considerações em torno da regravação de “Chão de estrelas” pelos Mutantes, em 1970. Em meio a tudo isso, ficará

¹ As outras gravações, ambas dessa mesma época, são as de Roberto Carlos (1971) e de Cláudia (1972).

evidente a dança dos sentidos de uma obra artística, que está longe de ter um determinado significado congelado no tempo e no espaço.²

A pequenez do “Brasil Grande”

Tornada um clássico da música popular brasileira, “Chão de estrelas” foi transposta para o disco pelo autor de sua melodia, Silvío Caldas, no ritmo dolente que embalava as serestas, ao som do violão. Quando mais não seja, essa canção 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 Silvío Caldas: o mundo desaba sobre a cabeça dele quando sua mulher – “pompa-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 Barbosa adentrar esse universo povoado pelas classes populares. Em seu livro *Samba*, de 1933, ele já falara dos morros e do “teto de zinco orquestral nas noites de chuva” (Barbosa, 1978: 31). Agora, uma vez mais, ele recriava esse ambiente para capturar um drama de amor. Em pleno governo Vargas, supostamente pródigo de realizações em favor das classes trabalhadoras, o autor, sem qualquer propósito político manifesto, nos descor-tinava, apesar de tudo, um mundo em que “a porta do barraco era sem trinco/ mas a lua furando nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão”, para concluir, romanticamente, que “tu pisavas nos astros distraída/sem saber que a ventura desta vida/ é a cabrocha, o luar e o violão”.

Viremos a página e desembarquemos nos anos 70 do século passado. Caetano Veloso, ao se reapropriar de alguns elementos de “Chão de Es-

² Sobre o assunto, incluindo a abordagem de aspectos metodológicos envolvidos no trabalho com a canção popular, v. Paranhos, 2004: 22-31.

trelas”, acabou 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 e assassinatos que coexistiam com o clima de otimismo orquestrado pelos arautos da ditadura militar.

Não se pense, contudo, que Caetano Veloso fosse dado a envolver-se com questões mais imediatamente políticas. Encarado com desconfiança pelo regime, apontado como agente provocador, tanto à direita como à esquerda do espectro político nacional³ Caetano – para não falar de tropicalistas como Gilberto Gil – perturbava uma certa ordem comportamental instituída. Seu visual, por exemplo, aí pelo final da década de 1960, incomodava muita gente: mais tarde, em *Verdade tropical*, ele viria a defini-lo como algo que continha um “toque protofunk” (Veloso, 1997: 299). 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.

“Convidado” a retirar-se do país, amargou o exílio na Inglaterra, e lá, segundo se lê em suas memórias, só veio a saber que o general Garrastazu Médici era o ditador-presidente do Brasil pela boca de um garçom.⁴ Ele, portanto, não era exatamente um modelo de cidadão politizado. Pelo contrário, tachado freqüentemente de “alienado”, “pequeno-burguês”, “desbundado” por aqueles que engrossavam as fileiras das chamadas “patrulhas ideológicas”, acolhia uma visão negativa sobre política. Caetano, em geral, pensava o jogo político, acima de tudo,

³ Para me limitar aqui 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. V. Tinhorão, 1986: 248-270.

⁴ Para estas e outras informações de cunho pessoal que aparecem ao longo deste texto, v. Veloso, 1997.

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 ele próprio designava como “política do cotidiano”.⁵

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

Foi na condição de exilado que, no início dos anos 1970, ele compôs “Como dois e dois”, canção na qual já se identificaram ecos de um poema de Ferreira Gullar (“Dois e dois: quatro”) e, mais ainda, de uma manifestação de uma personagem de 1984, de George Orwell (1976: 257), que, ao ser obrigada a comungar a cartilha do “Ministério da Verdade”, escreve, matreiramente, em tom de protesto: “dois e dois são cinco” (cf. Lucchesi e Dieguez, 1993: 63-65).

Em “Como dois e dois”, Caetano Veloso (2003: 130) nos arremesa para dentro de um mundo pouco convidativo, crispado por ondas de desalento. O sujeito lírico vê estendido à sua frente um terreno movediço, marcado por conflitos e contradições, num encadeamento de afirmações e negações do tipo “digo, não digo, não ligo”, “falo, não calo, não falo”. É nesse contexto que ele instaura o diálogo com “Chão de Estrelas”, numa relação dialógica na qual seu discurso é escancaradamente atravessado pelos versos de Orestes Barbosa. Estamos aqui em presença daquilo que, no campo da linguística, Jacqueline Authier-Revuz (1982: 91-151) denomina de heterogeneidade mostrada ou exteriorizada, algo característico do discurso polifônico e que vai além da heterogeneidade

⁵ V. entrevista concedida por Caetano Veloso em 26 de outubro de 1979, reproduzida em Pereira e Hollanda, 1980: 106-114.

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”.

Para os fins desta comunicação, o que gostaria de ressaltar é que, habilmente, Caetano coloca na moldura de 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 vai do “Brasil Novo” encarnado pelo governo Vargas ao “Brasil Grande” do governo Garrastazu Médici, o panorama que se observava, em relação às condições de vida da maioria da população, continuava a ser desolador.

Tamanha desolação está estampada na interpretação de Gal Costa, escorada num arranjo econômico e sofisticado de Lanny Gordin à guitarra. A ela se mescla uma certa exasperação contida, como que a sugerir o momento histórico vivido, em que muitas coisas não podiam ser ditas às claras. Nem assim a célula fundamental dessa canção deixa de ser 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 o final dos 60 e princípios dos 70 não fora suficiente para dar conta de problemas seculares de boa parte da população brasileira. O cala-boca da censura aplicado a muitos setores da sociedade – simultaneamente às doses mastodônticas de otimismo vomitadas pela propaganda governamental – não fora o bastante para reduzi-los a mera caixa de repetição do discurso oficial. O próprio Caetano, aliás, não se dispusera a firmar um pacto com os militares: recusou-se a morder a isca da conciliação com o regime quando lhe propuseram fazer uma composição de exaltação à rodovia Transamazônica, a menina dos olhos da ditadura Garrastazu Médici.

Tradição e 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 encontraram em “Chão de Estrelas” parte 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”⁶ dos tropicalistas, aqui incluídos os Mutantes.

Torno a frisar que canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si mesma. 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 é possível injetar-lhe novos sopros de vida. E, em uns tantos 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 Mutantes, na virada dos 60 para os 70 do século XX. Esses “elementos provocadores” a elegeram como bode expiatório na propositalmente ridícula metamorfose do sério em hilariante. A paráfrase cede lugar à paródia. Desse modo, numa *performance* que configura um caso típico de procedimento parodístico, eles sublinham a diferença e instituem a inversão. Como quem, de dedo indicador em riste, aponta e denuncia a fadiga da tradição, os Mutantes projetam seu ácido sarcasmo sobre essa composição. Na sua refiguração,

⁶ Alusão à estética da mistura e da inclusão que celebrou o casamento da música popular brasileira com ritmos e instrumentos musicais concebidos como “alienígenas”.

“Chão de estrelas” se desfigura, para horror dos “tradinacionalistas” e dos representantes do “nacionalismo-nacionalóide” da MPB.⁷

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 Villardi⁸, de acordo com os melhores cânones da seresta). Ato contínuo, o fator de estranhamento é introduzido pelo vocalista Arnaldo Baptista. Mais contido no começo da gravação, ele, aos poucos, vai se revelando de corpo inteiro: encena um arremedo de cantor, uma espécie de cantor chinfrim de churrascaria chinfrim. Na sua interpretação derramada, de efeitos melodramáticos fáceis, Arnaldo mal mantém sob controle a respiração. Puxa, desavergonhadamente, o ar para seguir adiante, beira a todo momento a desafinação e, por fim, se precipita nela.

Capítulo à parte é o arranjo do grupo e de Rogério Duprat. O maestro põe em movimento toda a sua usina sonora e articula uma metalinguagem enquanto comenta musicalmente a linguagem textual de “Chão de estrelas”. Ao trafegar na contramão da exaltação da tradição musical brasileira, a sonoridade desse registro fonográfico engendra um contraponto crítico. Quase tudo aí é puro deboche. Ou, noutra ótica, puro de-leite, 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, ouve-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*, nos conduz de volta ao passado, apoiada num naipe de metais, no banjo e em tudo o mais que o *hot jazz* exige.

⁷ Extraídas de outro contexto, recorro a expressões de Campos, 1968: 14 e 160.

⁸ Informação disponível em Calado, 1995: 218 e 219.

Instala-se, na sequência, uma esculhambação geral. “Nossas roupas comuns dependuradas/ na corda qual bandeiras agitadas/ pareciam um estranho festival” (somos, então, reconduzidos, pela via dos 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 que se tem 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 se fazem ouvir ao pé da letra, transformando-se em tiros)/ salpicava de estrelas nosso chão/ Tu pisavas nos astros distraída (o ruído que se segue 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 romântica 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 já salientou Paul Zumthor (2001: 228), o intérprete significa. Em sintonia com essa linha de raciocínio, Pierre Bourdieu (2001: 253) também chamou 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”.

E os Mutantes, numa radicalização muito particular da proposta tropicalista, lançavam-se, de maneira iconoclástica, contra o culto às nossas “raízes”. Valeram-se, para tanto, de um símbolo da tradição musical brasileira, desfazendo-o em cacos nessa regravação onomatopaica. Conectados 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 –, eles a atingiram com golpes de irrisão. Inscreveram sua intervenção musical, de conteúdo irônico, no plano da bivo- calidade. Nela, como é próprio do discurso bivocal, uma voz interpela a outra e se situa nos domínios da polêmica.⁹ Tudo isso nos leva ao encontro de algumas conclusões de Mikhail Bakhtin (1981: 168), ao fla- grar 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”.

Daí que, em vez de nos atermos à análise de uma canção em si mes- ma, como se fosse dotada de um significado essencial, esvaziado de historicidade, é necessário atentar para as leituras e os usos que dela se fazem, em circunstâncias históricas concretas.¹⁰

Bibliografia

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline 1982. “Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours”, *DRLAV*, 26, Paris, 91-151.
- BAKHTIN, Mikhail. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- BARBOSA, Orestes. 1978. 2. ed. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte.
- BOURDIEU, Pierre. 2001. 2. ed. “A leitura: uma prática cultural”. In: Chartier, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade.

⁹ Sobre a ironia como uma dimensão específica do humor e como uma forma de interdiscurso que pode adquirir um efeito de sentido dessacralizador, v. Brait (1996).

¹⁰ Não é por outra razão que Bakhtin (1981: 239) nos adverte quanto à necessidade de renunciarmos aos “hábitos monológicos” ainda arraigados no “campo do co- nhecimento artístico”.

- BRAIT, Beth. 1996. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp.
- CALADO Carlos. 1995. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34.
- CAMPOS Augusto de. 1968. *Balanço da bossa: e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. 1993. *Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã.
- ORWELL, George. 1976. 9. ed. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- PARANHOS, Adalberto. 2004. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo", *ArtCultura*, 9, Uberlândia, 22-31.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 1980. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense.
- TINHORÃO, José Ramos. 1986. 5. ed. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art.
- VELOSO, Caetano. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VELOSO, Caetano. 2003. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZUMTHOR, Paul. 2001. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Discografia

- Caetano Veloso. "London, London" (Caetano Veloso). LP *Caetano Veloso*. 1971. Philips. Brasil. Relançamento em CD: Philips/PolyGram, 1990, Brasil.
- Cláudia. "Como dois e dois" (Caetano Veloso). Compacto simples. 1972. Odeon. Brasil.
- Gal Costa. "Como dois e dois" (Caetano Veloso). LP (álbum duplo) *A todo vapor*. 1971. Philips. Brasil. Relançamento em CD: Philips/PolyGram, 1993, Brasil.
- Mutantes. "Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). LP *A divina comédia humana ou ando meio desligado*. 1970. Polydor. Brasil. Relançamento em CD: Polydor/PolyGram, s./d., Brasil.
- Roberto Carlos. "Como dois e dois" (Caetano Veloso). LP *Roberto Carlos*. 1971. CBS. Brasil. Relançamento em CD: Colúmbia, s./d., Brasil.
- Silvio Caldas. "Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa). 78 rpm. 1937. Odeon. Brasil. Relançamento: CD *Velha guarda*, 1998, Emi, Brasil.