

BÉRADÊRO, DE CHICO CÉSAR, À LUZ DO DIALOGISMO DO CÍRCULO DE BAKHTIN: possibilidades de vozes permeadas pela polifonia, dialogismo e carnavalização

BÉRADÊRO, BY CHICO CÉSAR, IN THE LIGHT OF BAKHTIN CIRCLE'S DIALOGISM: possibilities of voices shaped by polyphony, dialogism, and carnivalesque

BÉRADÊRO, DE CHICO CÉSAR, A LA LUZ DEL DIALOGISMO DEL CÍRCULO DE BAJTÍN: posibilidades de voces permeadas por la polifonía, el dialogismo y la carnalización

 Fábio Marques de Souza¹

 Telma Sueli Farias Ferreira²

 Moisés Fernando Manuel³

1. Doutor em Educação (USP). Professor na Faculdade de Linguística, Letras e Artes (FALLA-UEPB). E-mail: fabiohispanita@servidor.uepb.edu.br
2. Doutoranda em Linguagem e Ensino (PPGLE-UFMG). Professora na Faculdade de Linguística, Letras e Artes (FALLA-UEPB). E-mail: profletmasff@servidor.uepb.edu.br
3. Cursa a Especialização “O Círculo de Bakhtin em Diálogo: Linguagem, Cultura e Sociedade” (Faculdade Sudamérica). E-mail: moisesescritorm@gmail.com

ABSTRACT: This article analyzes the song “Béradêro” by Chico César through the lens of the Dialogic Theory of Language (DTL) developed by the Bakhtin Circle, with emphasis on the concepts of dialogism, polyphony, and carnivalization. Understanding language as a social and ideological phenomenon, the song is explored as a concrete utterance permeated by voices that engage in tensions across social, political, and cultural discourses. The analysis highlights how the lyrics weave multiple voices—from the “Saint” who questions her sanctity to the “*cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire*”/illiterate gypsy reading Paulo Freire’s palm—thus constructing a carnivalesque discursive space where hierarchies are inverted and meanings reconfigured. Paradoxes such as “*a contenteza do triste/the gladness of the sad*” and “*a tristura do contente/the sadness of the glad*” reveal the polyphonic nature of the work, open to dialogic interpretation. The polysemy of words like “*bala/bullet*” and the imagery of the “*moça cosendo roupa com a linha do Equador/girl sewing clothes with the Equator line*” expand the range of meanings, showcasing the aesthetic and critical richness of this poetic-musical text. By intertwining aesthetics, politics, and culture, the song becomes a powerful socially situated utterance, contributing to the understanding of the relationship between art, language, and society.

Keywords: Chico César; Dialogic Theory of Language; Béradêro; Polyphony; Carnivalization.

Recebido em: 17/04/2025

Aprovado em: 27/05/2025



Todo o conteúdo deste periódico está licenciado com uma licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional), exceto onde está indicado o contrário.

RESUMO: Este artigo analisa a canção “Béradêro”, de Chico César, à luz da Teoria Dialógica da Linguagem (TDL) do Círculo de Bakhtin, com ênfase nos conceitos de dialogismo, polifonia e carnavalização. Partindo da compreensão de que a linguagem é um fenômeno social e ideológico, a música é explorada como enunciado concreto repleto de vozes que tensionam discursos sociais, políticos e culturais. A análise evidencia como a letra articula múltiplas vozes — desde a “Santa” que questiona sua sacralidade até a “cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire” — construindo um espaço discursivo carnavalesco em que hierarquias são invertidas e sentidos, reconfigurados. A presença de paradoxos como “*a contenteza do triste*” e “*a tristura do contente*” revela o caráter polifônico da obra, que se abre à interpretação dialógica dos interlocutores. A polissemia de palavras como “*bala*” e imagens como a “*moça cosendo roupa com a linha do Equador*” ampliam os sentidos possíveis, evidenciando a tessitura estética e crítica do texto poético-musical. Ao conjugar estética, política e cultura, a canção se torna um potente enunciado socialmente situado, cuja análise contribui para o entendimento das relações entre arte, linguagem e sociedade.

Palavras-chave: Chico César; Teoria Dialógica da Linguagem; Béradêro; Polifonia; Carnavaização.

RESUMEN: Este artículo analiza la canción “Béradêro”, de Chico César, a la luz de la Teoría Dialógica del Lenguaje (TDL) del Círculo de Bakhtin, con énfasis en los conceptos de dialogismo, polifonía y carnavalización. Partiendo de la comprensión de que el lenguaje es un fenómeno social e ideológico, la canción se explora como un enunciado concreto lleno de voces que tensionan discursos sociales, políticos y culturales. El análisis muestra cómo la letra articula múltiples voces — desde la “Santa” que cuestiona su sacralidad hasta la “cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire” — construyendo un espacio discursivo carnavalesco donde se invierten jerarquías y se reconfiguran sentidos. La presencia de paradojas como “*a contenteza do triste*” y “*a tristura do contente*” revela el carácter polifónico de la obra, abierta a la interpretación dialógica de los interlocutores. La polissemia de palabras como “*bala*” e imágenes como la “*muchacha cosiendo ropa con la línea del Ecuador*” amplifican los sentidos posibles, evidenciando la textura estética y crítica del texto poético-musical. Al conjugar estética, política y cultura, la canción se convierte en un potente enunciado socialmente situado, cuya lectura contribuye a la comprensión de las relaciones entre arte, lenguaje y sociedad.

Palabras-clave: Chico César; Teoría Dialógica del Lenguaje; Béradêro; Polifonía; Carnavaización.

Palavras Iniciais

A linguagem, para o Círculo de Bakhtin, é matéria viva: pulsa, transborda e se tece na tessitura do encontro com o outro. É no calor do diálogo que as palavras ganham carne, afeto, sentido. À luz da Teoria Dialógica da Linguagem (doravante TDL), compreendemos que todo enunciado é um campo de forças, um espaço de embate e de escuta, onde vozes se entrelaçam e se contrapõem, revelando os movimentos sociais e ideológicos que atravessam o mundo. É sob essa perspectiva que este artigo se debruça sobre a canção “Béradêro”, do compositor paraibano Chico César¹ — artista cuja obra, fincada no chão nordestino e aberta aos ventos do mundo, canta o múltiplo, o dissidente, o popular e o poético.

“Béradêro” é mais que uma canção: é um enunciado polifônico que costura geografias, tempos e afetos. Suas imagens líricas convocam o ouvinte a transitar entre o sagrado e o profano, entre o riso e a denúncia, entre o sertão e o planeta. Neste trabalho, propomos uma leitura que se apoia nos conceitos bakhtinianos de dialogismo, polifonia e carnavalização, investigando como a música opera como arena discursiva onde se confrontam e se contaminam vozes da cultura brasileira e angolana. Buscamos, assim, evidenciar como a obra de Chico César não apenas ressoa os dramas e as potências do mundo, mas também tensiona as fronteiras entre arte, linguagem e sociedade.

Carnavalização, dialogismo e polifonia: um breve percurso epistemológico à luz da Teoria Dialógica da Linguagem (TDL)

No coração da linguagem, pulsa o riso do mundo. Um riso que, segundo Bakhtin e seu Círculo, não é mero divertimento, mas força subversiva que desafia a rigidez dos discursos autoritários e escancara os porões do sentido. A *carnavalização*, nesse horizonte, constitui-se como um dos eixos fundamentais da cultura popular — um princípio estético e ético que permite que vozes outrora silenciadas assumam o centro da cena. Como afirmam Di Camargo, Souza e Silva (2020), o carnaval é arena de embate simbólico onde se confrontam o riso e a seriedade, a liberdade e o dogma, a margem e o centro.

Tal concepção é aprofundada na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, na qual Bakhtin (2013) traça o contorno de uma linguagem desregrada e polifônica, liberta das amarras hierárquicas. Na visão carnavalesca de mundo, tudo é relativo, transitório, potencialmente reversível. O tempo deixa de ser prisão do passado e se abre à potência do presente; a tradição é posta em xeque; e a multiplicidade de vozes irrompe com toda a sua vitalidade.

No carnaval bakhtiniano, não há espectadores: todos são partícipes da festa da linguagem. Derrubam-se as hierarquias, abolem-se os medos, profanam-se os silêncios impostos. A palavra se mascara, se contamina, se inverte. E é nesse ambiente desregulado e fecundo que a linguagem deixa de servir à dominação para fazer ecoar o grito do popular, do marginal (Fiorin, 2008).

Na arte — seja ela literatura, teatro ou música — a carnavalização opera como abertura à pluralidade de sentidos, como suspensão momentânea das fronteiras rígidas entre o dito e o interdito. Em canções como *Béradêro*, de Chico César, encontramos essa força que ri, que contesta, que dança e fere. Por isso, este conceito se revela fecundo para a análise proposta neste trabalho.

¹ Francisco César Gonçalves (Chico César) nasceu em 26 de janeiro de 1964 no município de Catolé do Rocha, Paraíba, Brasil e, além de cantor, é compositor, escritor e jornalista.

A carnavalização, todavia, não opera sozinha. Ela se enraíza no princípio fundante da Teoria Dialógica da Linguagem: o *dialogismo*. Segundo Fiorin (2008, p. 18), trata-se da categoria unificadora de toda a obra de Bakhtin. O dialogismo rompe com visões estruturais da linguagem ao afirmar que todo enunciado carrega consigo a presença do outro — seja para o confirmar, seja para o refutar, seja para o reconfigurar. Como esclarece Almeida (2022), o dialogismo desloca o foco da análise linguística para a interação entre discursos, que se inscrevem em cronotopias específicas, isto é, em condições concretas de tempo e espaço.

Não se trata de um simples diálogo entre sujeitos, mas de um embate entre vozes ideológicas. O sujeito não fala do nada: sua palavra é sempre ocupada, refratada, atravessada pela palavra do outro. Como bem sintetiza Fiorin (2008, p. 19), “todo discurso é inevitavelmente ocupado pelo discurso alheio”. O sentido, portanto, nasce do atrito, da resposta, da tensão. Nenhuma palavra é neutra, nenhuma é solitária.

Nesse oceano de vozes em constante confronto e confluência, emerge a *polifonia* — conceito que, embora nascido no campo da música, ganha em Bakhtin uma força teórica singular. Se no canto gregoriano a voz única expressa o monologismo da tradição, na polifonia renascentista — e no romance moderno, como o de Dostoiévski — ouvimos o entrechoque de consciências igualmente válidas, cujas vozes não se anulam, mas se refletem, se opõem, se respondem. Como observa Santos (2022), a polifonia é o ápice da forma dialogada, pois nela nenhuma voz detém o monopólio da verdade.

Bezerra (2008) observa que, no universo monológico, não há mais o que dizer — tudo já foi dito. Já na polifonia, toda voz é inacabada, em disputa, aberta à réplica. Cada sujeito ganha o direito de palavra sem esmagar o outro. A arena discursiva torna-se, assim, espaço de escuta e de embate, de construção e desconstrução do sentido.

É à luz desses três pilares da TDL — carnavalização, dialogismo e polifonia — que nos lançamos à escuta crítica da canção *Béradêro*, de Chico César. Antes, porém, faz-se necessário mergulhar no contexto de sua criação, pois todo enunciado nasce situado no tempo e no espaço — e é no concreto da vida que se enraízam as palavras que cantam, que choram, que lutam.

Béradêro como um Enunciado Concreto: texto em contexto

Para o Círculo de Bakhtin, todo enunciado é um acontecimento único e irrepitível, uma expressão concreta da vida que carrega intencionalidades, vozes e valores. Nele, nada é neutro: cada palavra, cada imagem, cada pausa insinua caminhos interpretativos e convoca o outro à resposta. Assim, compreender uma obra como *Béradêro* exige mais do que escutá-la — exige habitá-la em sua materialidade discursiva, considerando os ecos, os silêncios e as contradições que a atravessam. Como nos lembra Bakhtin (2013), todo enunciado carrega “senhas” que orientam a sua decodificação; trata-se, pois, de entrar no texto com ouvidos atentos à alteridade que nele ressoa.

É com esse espírito que apresentamos, a seguir, os 51 versos da canção *Béradêro*, enumerados por razões metodológicas, como parte da estratégia analítica que norteia este estudo. Reconhecemos, no entanto, que tais versos não pertencem apenas a Chico César — seu autor empírico e artístico —, mas também aos múltiplos sujeitos ouvintes que os escutam, reencenam e reinterpretam. Assim como a linguagem, a canção é um espaço de coautoria: cada escuta é também uma escrita, cada escuta é também uma resposta.

Quadro: Música Béradêro

Linha	Versos	Linha	Versos
1	Os olhos tristes da fita	27	Pé quebrado verso mudo
2	Rodando no gravador	28	Grito no hospital da gente
3	Uma moça cosendo roupa	29	São sons de sins, são soins de sins
4	Com a linha do Equador	30	São sons de sins, são soins de sins
5	E a voz da Santa dizendo	31	São sons de sins, são soins de sins
6	O que é que eu tô fazendo	32	São sons de sins, são soins de sins
7	Cá em cima desse andor	33	São sons de sins, não contudo
8	A tinta pinta o asfalto	34	Pé quebrado verso mudo
9	Enfeita a alma motorista	35	Grito no hospital da gente
10	É a cor na cor da cidade	36	Iê iê iê, iê iê iê
11	Batom no lábio nortista	37	Iê iê iê, iê iê iê
12	O olhar vê tons tão sudestes	38	Catolé do Rocha
13	E o beijo que vós me nordestes	39	Praça de guerra
14	Arranha céu da boca paulista	40	Catolé do Rocha
15	Cadeiras elétricas da baiana	41	Onde o homem bode berra (repete)
16	Sentença que o turista cheire	42	Bari bari bari
17	E os sem amor os sem teto	43	Tem uma bala no meu corpo
18	Os sem paixão sem alqueire	44	Bari bari bari
19	No peito dos sem peito uma seta	45	E não é bala de côco (repete)
20	E a cigana analfabeta	46	São sons, são sons de sins
21	Lendo a mão de Paulo Freire	47	São sons, são sons de sins
22	A contenteza do triste	48	São sons, são sons de sins
23	Tristezura do contente	49	Não contudo
24	Vozes de faca cortando	50	Pé quebrado, verso mudo
25	Como o riso da serpente	51	Grito no hospital da gente
26	São sons de sins, não contudo	—	-----

Fonte: elaborado pelos autores.

No que diz respeito ao contexto de produção da obra, o próprio Chico César relata que *Béradêro* nasceu entre o final de 1984 e o início de 1985, período em que o artista recém-chegado ao sudeste brasileiro se viu atravessado por afetos diversos: a saudade de casa, o luto coletivo pela morte de Elis Regina — cuja ausência era sentida intensamente na casa onde Chico se hospedava — e o estranhamento diante de novas geografias humanas e sonoras. A moça que costurava roupas (verso 3), presença inaugural da canção, é figura alegórica de Elis, musa silenciosa desse nascimento poético.

Mais tarde, em São Paulo, a canção ganhou novos versos e foi levada ao palco em parceria com Jarbas Maris, Cleston Teixeira e Fuba. O nome *Béradêro*, segundo o compositor, remete ao chamado do vaqueiro ao gado — o “aboiar” que ecoa pelos sertões e ressoa, aqui, como metáfora de convocação poética, de rebanho de vozes em movimento. Em 2001, Chico César cria o Instituto Cultural Caso de Béradêro, organização sem fins lucrativos voltada à promoção de ações culturais e formativas entre os jovens de sua cidade natal, Catolé do Rocha, sertão da Paraíba — território que a canção nomeia e reinscreve no imaginário musical e político do Brasil.

A partir dessa compreensão da canção como enunciado socialmente situado, histórico e polifônico, seguimos para a análise de *Béradêro* sob os prismas da carnavalização, do dialogismo e da polifonia, conforme elaborados pela Teoria Dialógica da Linguagem. Essa escolha epistemológica não visa à decifração de um “sentido oculto”, mas à escuta das muitas vozes possíveis que se entrecruzam em sua tessitura simbólica e poética.

Percurso Analítico da Música *Béradêro*

A linguagem, na perspectiva do Círculo de Bakhtin, não é apenas um instrumento de comunicação, mas uma forma de vida em movimento — viva, encarnada, atravessada por vozes, afetos e ideologias. É sempre palavra em resposta, palavra dirigida, palavra que nasce do outro e retorna ao outro. Com essa lente dialógica, voltamo-nos à canção *Béradêro*, de Chico César, como quem entra num território habitado por múltiplas vozes em tensão e em comunhão.

A análise da canção revela um tecido poético denso, urdido com imagens que convocam geografias afetivas, culturais e simbólicas dos autores deste artigo, situados no Brasil e em Angola — países irmãos no corpo e no canto, separados por mares físicos, mas unidos por fios invisíveis de memória e resistência. O que se canta em Catolé do Rocha reverbera em Luanda; o que ecoa nas ruas do Sudeste encontra ressonância no Nordeste.

A tessitura dialógica da letra é marcada por um entrelaçamento de referências que apontam para a pluralidade de experiências e perspectivas sociais. Versos como “o grito no hospital da gente” (linha 28), “cadeiras elétricas da baiana” (linha 15), “linha do Equador” (linha 4), “Sudeste” (linha 12), “Nordeste” (linha 13), “Paulista” (linha 14) e “Catolé do Rocha” (linha 38) articulam uma cartografia sensível em que se encontram a metrópole e o sertão, o corpo e a política, o local e o planetário. São palavras que não apenas nomeiam espaços, mas evocam modos de existência, dores compartilhadas e resistências construídas a muitas mãos.

Essa multiplicidade de vozes revela-se, ainda, em figuras emblemáticas como a “Santa” que questiona sua própria posição no andor (linha 5) ou a “cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire” (linhas 20-21), sugerindo o cruzamento entre religiosidade popular e pensamento emancipador, entre fé e crítica, entre tradição e subversão. O encontro dessas vozes — que não se anulam, mas se afetam mutuamente — revela uma sociedade polifônica, contraditória e em constante processo de reinvenção.

A crítica social também emerge com vigor na canção. As expressões “sem amor, sem teto, sem paixão” (linhas 17-18) e “vozes de faca cortando como o riso da serpente” (linhas 24-25) denunciam a violência simbólica e concreta que atinge os corpos silenciados pelo sistema. No entanto, em meio à dor, há lampejos de esperança — ou, ao menos, de resistência poética. A “contenteza do triste” (linha 22) e o

“grito no hospital da gente” (linha 28) soam como vozes que se recusam a calar, que sobrevivem, que afirmam a vida apesar de tudo.

A riqueza sensorial e simbólica de *Béradêro* está ancorada na sua tessitura sonora e semântica. Os versos “São sons, são sons de sins [...] não contudo” (linhas 29 a 33) funcionam como refrão polifônico: são sílabas que se repetem, mas que, a cada repetição, significam de forma diversa, abrindo sentidos, propondo dúvidas, jogando com os limites entre afirmação e negação, consentimento e conflito. Não se trata apenas de uma multiplicidade de vozes — trata-se de um campo de embates discursivos onde nenhuma voz prevalece solitária.

Dessa forma, a canção de Chico César se inscreve como um enunciado estético e ético, que expressa, refrata e tensiona a experiência humana em sua complexidade. A seguir, nos debruçamos sobre a análise mais aprofundada dos conceitos de dialogismo, carnavalização e polifonia na composição, a fim de compreender como essas categorias da Teoria Dialógica da Linguagem se corporificam na música *Béradêro*, transformando-a em arena viva de sentidos em disputa.

A Carnavalização na Poesia de *Béradêro*

Em *Béradêro*, o sagrado vacila. A “Santa” que se ergue no andor — símbolo maior da pureza, da transcendência, da reverência — rompe o silêncio litúrgico para perguntar, com voz humana, “O que é que eu tô fazendo / Cá em cima desse andor?” (linhas 6-7). Não se trata apenas de uma dúvida metafísica, mas de uma reconfiguração simbólica radical: é o divino que se dobra sobre si, que se contamina de humanidade, que desce da sacralidade inquestionável para dialogar com a inquietação do povo. É o sublime que se vê atravessado pelo profano, pela dúvida, pela carne. É a carnavalização em estado poético.

A cena evocada no verso é, em si, um gesto carnavalesco por excelência: a inversão da ordem hierárquica, a profanação momentânea do que é tido como intocável. O andor, pedestal de adoração, torna-se lugar de crise e autorreflexão. O riso de Rabelais ecoa, não como zombaria, mas como potência que desfaz a seriedade autoritária, que esgarça as vestes da sacralidade e veste a Santa com os trajes da dúvida popular. A voz da Santa é, aqui, a voz do povo — aquela que, diante da rigidez das estruturas religiosas e sociais, indaga, tensiona, desloca e, sobretudo, ressignifica.

Segundo Bakhtin (2013), a carnavalização não elimina o sagrado, mas o torna acessível, relacional, contaminado pela experiência viva. No mundo carnavalizado, as hierarquias cedem lugar à multiplicidade; os papéis fixos são dissolvidos na temporalidade do agora; a autoridade é suspensa para dar lugar ao jogo das vozes. Ao trazer a figura da Santa para dentro desse jogo, a canção celebra a pluralidade dentro da própria tradição religiosa — uma pluralidade que acolhe o paradoxo, o riso e a crítica.

A carnavalização, no entanto, não se restringe a um só gesto. Ela perpassa o texto inteiro como uma força de subversão e ambivalência. Vemos isso também na polissemia do termo “bala”: “Tem uma bala no meu corpo” (linha 43) anuncia a violência, o trauma, a ferida aberta de corpos e territórios marcados pela desigualdade. Mas logo vem o contraponto: “E não é bala de côco” (linha 45). A doçura explode dentro da dor. A bala que fere agora faz referência à bala que adoça. Trata-se de uma justaposição carnavalesca entre a brutalidade da arma e a ternura do confeito — um jogo de sentidos que revela, com lirismo e crítica, a complexidade das experiências vividas no sertão brasileiro.

Essa ambiguidade é, por si só, uma forma de resistência: ao rir da dor sem negá-la, a canção convoca o ouvinte a reconhecer que, mesmo nas margens, pulsa a vida, pulsa a invenção. A bala que não mata, mas lembra, que não silencia, mas ressignifica, encarna o espírito da carnavalização como inversão simbólica e reapropriação discursiva.

No mesmo tom, o verso “onde o homem bode berra” (linha 41) condensa uma imagem potente da condição humana: um sujeito que, diante da opressão e da indiferença, brada sua existência, seu inconformismo, sua animalidade socializada. O homem-bode é aquele que já não suporta calar — e, ao berrar, denuncia a injustiça, rasga o véu da normalidade e expõe a cruzeza de um mundo em que os direitos humanos são, muitas vezes, apenas eco.

Portanto, *Béradêro* se constitui como um campo de forças carnavalesco, onde o sagrado e o profano se entrelaçam, onde o riso coabita com a denúncia, onde a poesia se torna um território de luta e de liberdade. A carnavalização aqui não é apenas temática, mas estrutural: está no modo como a linguagem se organiza, se desorganiza e se reinventa.

Na sequência, seguiremos para a análise da canção à luz do conceito de *dialogismo*, desdobrando as implicações dessa multiplicidade de vozes que atravessam *Béradêro* como um coro inacabado da experiência humana.

Compreendendo *Béradêro* por meio do Dialogismo

A canção *Béradêro* pulsa em paradoxos. “A contenteza do triste” e “a tristeza do contente” (linhas 22 e 23) não são apenas jogos poéticos — são vozes que se entreolham em um espelho rachado, desestabilizando as fronteiras seguras entre alegria e dor. São expressões que, na sua aparente contradição, revelam a ambiguidade constitutiva da experiência humana. Não há síntese pacificadora, mas uma convivência tensa e reveladora entre afetos opostos. Ao nomear essa convivência, Chico César mergulha na alma dialógica do mundo — essa alma que Bakhtin (2011) vê como essencialmente inconclusa, inconciliável, aberta ao outro e às múltiplas vozes que constituem o real.

A presença do verso “não contudo” (linha 33), surgindo após a repetição insistente dos “sins” (linhas 29 a 32), opera como deslocamento. Como um sussurro que interrompe o coro, ele marca a irrupção do dissenso, a fissura no consenso aparente, o retorno da crítica num campo saturado de afirmações. Não é o volume que define o valor de uma voz, mas sua posição na orquestra do sentido. A palavra “não”, quando posta em contraponto à sequência de aceites, torna-se resistência, fresta, interpelação. E nisso está, precisamente, o poder do dialogismo: não na harmonia das vozes, mas no confronto produtivo entre elas.

O mundo representado em *Béradêro* é múltiplo, contrastado, por vezes dissonantes — exatamente como o mundo que o Círculo de Bakhtin concebe. Como nos lembra Miotello (2018, p. 20), o mundo dialógico é feito de “coisas diferentes, ideias diferentes, visões de mundo diferentes”, e o desafio não está em ignorar ou apagar tais diferenças, mas em assumi-las como constitutivas da existência. O pior que se pode fazer com o diferente é tornar-se indiferente a ele.

A metáfora que talvez melhor condense essa abertura ao outro está no verso “Uma moça cosendo roupa com a linha do Equador” (linha 3). A imagem é de uma beleza rara e densa: a costura sugere cuidado, transformação, produção de sentido. Mas a linha que cose não é qualquer linha — é a linha que divide o planeta em hemisférios, que marca a fronteira entre mundos. A moça, ao costurar com essa linha geográfica, metafórica e política, transforma separações em pontos de encontro. Ela borda o tecido do mundo com os fios da reconciliação.

Nesse gesto, não apenas o Norte e o Sul se aproximam — o global e o local, o masculino e o feminino, o sagrado e o profano, o passado e o porvir também se costuram em silêncio. A jovem costureira é símbolo do humano em sua potência criadora: ela refaz o mapa-múndi como quem refaz uma roupa rasgada, uma memória estilhaçada, um país dividido. Ela não sabe, de antemão, o resultado do que cose — mas, ainda assim, cose, movida por uma esperança que é também inconclusão. E talvez seja esse o grande gesto ético do dialogismo: acreditar na possibilidade de sentido mesmo diante da incerteza.

Ao retomar a expressão “peitos sem peito” (linha 19), a canção nomeia a ausência de afeto, a desumanização, o esvaziamento simbólico de corpos que foram privados do sentir. Nesse contexto, a moça que cose pode estar, metaforicamente, remendando não só as vestes de um mundo esgarçado, mas os próprios corações partidos de uma humanidade exaurida. O verso bordado torna-se, assim, ato de resistência afetiva: é linguagem que reconstitui o laço, que convida ao cuidado, que resiste ao cinismo.

Béradêro, sob a lente do dialogismo, revela-se como uma polifonia de afetos e ideias, em que nenhuma voz possui soberania, mas todas coexistem em fricção produtiva. Ao costurar contradições, a canção não resolve os conflitos — ela os mantém visíveis, escutáveis, sensíveis. E é nessa abertura ao outro, nessa escuta do dissenso, que reside sua potência poética e política.

No tópico seguinte, aprofundaremos a análise à luz do conceito de *polifonia*, completando o arco teórico que estrutura este trabalho.

Identificação de Vozes Polifônicas em *Béradêro*

A polifonia, tal como concebida por Bakhtin, é mais do que a simples coexistência de vozes — é o embate criativo entre consciências que não se fundem, mas se escutam, se respondem, se tensionam. Em *Béradêro*, essa multiplicidade não é abstrata: ela se faz corpo na linguagem, na imagem, na sonoridade. A música de Chico César não apresenta um discurso unívoco, mas uma arena viva de enunciações, onde diferentes perspectivas se entrelaçam sem perder sua singularidade.

O verso “E a voz da Santa dizendo, O que é que eu tô fazendo / Cá em cima desse andor” (linhas 5 a 7) é um dos momentos mais emblemáticos desse jogo polifônico. A Santa — figura arquetípica de autoridade religiosa — não se apresenta como certeza, mas como pergunta. Ela mesma se interroga, revelando, no seio de sua imagem sacralizada, uma abertura ao outro, à dúvida, à incompletude. Sua voz deixa de ser oracular para tornar-se dialógica: não impõe, mas se expõe. Assim, a própria Santa se converte em palco de polifonia interna, portadora de vozes múltiplas, históricas, contraditórias.

A potência da polifonia em *Béradêro* também se manifesta nos versos que contrapõem afirmação e negação, como nos repetidos “sins” (linhas 29–32) e no solitário, mas incisivo, “não contudo” (linha 33). Aqui, a música encena um microcosmo discursivo onde o consenso é constantemente atravessado por tensões, onde o coro da aceitação é interrompido por uma voz dissonante que questiona, que relativiza, que desacelera. A palavra “não”, ao surgir após uma sequência de concordâncias, ganha espessura ética: é a voz que não se submete, que insiste em dizer o que não cabe nos moldes estabelecidos. A forma musical se torna, assim, forma de pensamento.

Outro fragmento emblemático é a imagem da “bala” que, num só fôlego, carrega a dor e a doçura: “Tem uma bala no meu corpo / E não é bala de côco” (linhas 43 e 45). Aqui, a polissemia explode em sentidos diversos: a bala que fere e a bala que adoça; o projétil e o doce infantil; o trauma e a memória afetiva. A ambivalência não é resolvida — ela é mantida em tensão, como quem costura com linha fina o tecido áspero da existência. A palavra “bala” torna-se signo polifônico por excelência: seu significado não está fixado, mas aberto à escuta do contexto, do corpo que a pronuncia, do corpo que a recebe.

Nesse gesto, Chico César restitui à linguagem o seu caráter essencialmente dialógico: a palavra nunca diz apenas uma coisa. Ela é sempre atravessada pela palavra do outro, pelo tempo, pela história, pelas marcas do território. Em Catolé do Rocha, no Estado da Paraíba, a bala pode ser metáfora da violência, mas também memória da infância, riso que resiste, sobrevivência que reinventa.

Os paradoxos, tão recorrentes na letra, aprofundam ainda mais essa lógica de inconclusão: “A contenteza do triste, / Tristezura do contente” (linhas 22 e 23) desestabilizam o conforto de categorias fixas e convidam à escuta do entre-lugar afetivo. Cada emoção carrega seu contrário em germe; cada sentimento é uma dobra que abriga outros sentidos possíveis. É nesse espaço fluido, onde não há pureza de sentido, que a polifonia se realiza: como campo de forças, como lugar de contradição e beleza.

Em *Béradêro*, a polifonia não se mostra apenas como estrutura composicional, mas como posicionamento ético diante da linguagem e da vida. Cada voz é acolhida em sua diferença; nenhuma é reduzida à voz dominante. Assim, a canção se transforma em território de convivência e dissenso, de denúncia e escuta, de poesia e política.

Ao reconhecer essa teia de vozes, compreendemos que a música de Chico César não se propõe a explicar o mundo, mas a colocá-lo em movimento — e é nesse movimento que mora sua força, sua crítica e sua esperança.

Breves considerações: vozes que não se calam

Ao longo deste percurso analítico, procuramos escutar *Béradêro* não apenas como canção, mas como enunciado dialógico, como texto vivo e pulsante, atravessado por vozes, silêncios, conflitos e afetos. À luz da Teoria Dialógica da Linguagem, evidenciamos como a obra de Chico César não se fecha em significados estanques, mas se abre como campo polifônico onde se cruzam o sagrado e o profano, a denúncia e o riso, o sertão e o mundo.

A carnavalização se fez presente na inversão simbólica da autoridade religiosa, na doçura insurgente da bala, na desordem criativa que dá lugar à crítica. O dialogismo irrompeu na costura entre palavras e mundos, na tensão entre os “sins” e o “não contudo”, nos paradoxos afetivos que recusam simplificações. E a polifonia, por fim, revelou-se não apenas como técnica ou estrutura, mas como ética da escuta: nenhuma voz é supérflua; todas importam, todas tensionam, todas fazem o mundo dizer-se de novo.

Béradêro, nesse sentido, torna-se mais que uma música: é um gesto político-poético que chama o ouvinte à coautoria. É linguagem que se coloca em movimento, que se nega ao acabamento, que insiste em ser experiência de mundo. Escutá-la à luz do Círculo de Bakhtin é, também, compreender que todo texto carrega consigo a possibilidade de outro mundo — não um mundo pronto, mas um mundo por fazer, por costurar, por cantar.

Tal como a moça da linha do Equador, cabe a nós, leitores e ouvintes, seguir cosendo — com palavras, com encontros, com esperança — a possibilidade de um tempo em que toda voz possa, enfim, ser ouvida.

Referências

ALMEIDA, Maria de Fátima; VIANA, Janielly Santos de Vasconcelos. Dialogismo. In: PEREIRA, Sônia Virginia Martins; RODRIGUES, Siane Gois Cavalcanti (orgs.). *Diálogos em verbetes: noções e conceitos da teoria dialógica da linguagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 51-55.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

DI CAMARGO, I.; SOUZA, F. M. de.; SILVA, V. A. da. Possible paths for understanding human sciences with Mikhail Bakhtin. **Open Minds International Journal**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–7, 2020. DOI: 10.47180/omij.v1i1.13. Disponível em: <https://openminds.emnuvens.com.br/openminds/article/view/13>. Acesso em: 17 apr. 2025.

CÉSAR, Chico. *A história de Béradêro*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_p-58qsVhw. Acesso em: 25 jul. 2024.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

MIOTELLO, Valdemir. *Bakhtin e o lugar da linguagem na psicologia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.

SANTOS, Layane da Costa. Polifonia. In: PEREIRA, Sônia Virginia Martins; RODRIGUES, Siane Gois Cavalcanti (orgs.). *Diálogos em verbetes: noções e conceitos da teoria dialógica da linguagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 153-156.

STELLA, Paulo Rogério. Palavra. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 177-190.