



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Luciana de Sousa França

**“Quando um preto fala”**: experiência negra, cultura nordestina e  
**África na canção de Chico César**

JOÃO PESSOA

2023

Luciana de Sousa França

**“Quando um preto fala”: experiência negra, cultura nordestina e  
África na canção de Chico César**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia, área de concentração: Marcadores Sociais da Diferença: Relações Raciais, Religião e Infância

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Furtado Matos

JOÃO PESSOA

2023

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

F814q Franca, Luciana de Sousa.

"Quando um preto fala" : experiência negra, cultura nordestina e África na canção de Chico César / Luciana de Sousa Franca. - João Pessoa, 2023.

146 f. : il.

Orientação: Cristina Furtado Matos.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Sociologia da música. 2. Chico César -  
cancioneiro. 3. Música negra. I. Matos, Cristina  
Furtado. II. Título.

UFPB/BC

CDU 316.74:78(043)

ATA DA REUNIÃO EXTRAORDINÁRIA DA BANCA EXAMINADORA COMPOSTA PARA  
AVALIAR LUCIANA DE SOUSA FRANÇA

Aos 22 dias do mês de agosto de 2023, às 9 horas e 30 minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de defesa de Dissertação, intitulada: ‘ “QUANDO UM NEGRO FALA”: EXPERIÊNCIA NEGRA, CULTURA NORDESTINA E ÁFRICA NA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR” apresentada pela(o) discente **LUCIANA DE SOUSA FRANÇA**, estando a Comissão Examinadora composta pelos docentes: **TERESA CRISTINA FURTADO MATOS** (Orientadora), **CHARLITON JOSE DOS SANTOS MACHADO** (PPGS/UFPB), **ACAUAM SILVERIO DE OLIVEIRA** (PROFLETRAS/UPE) e **MARINA MOGUILLANSKY** (EIDAES-UNSAM-CONICET). Dando início aos trabalhos, a(o) professor(a) **TERESA CRISTINA FURTADO MATOS**, na qualidade de Presidente da Comissão, convidou os demais integrantes da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida foi concedida palavra à(o) defendente para expor uma síntese de sua Dissertação que, após, foi arguida pelos membros da Comissão Examinadora. Encerrados os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o conceito de APROVADA. A seguir foi encerrada a reunião, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com a Lei, expedir o respectivo Diploma de **MESTRE EM SOCIOLOGIA**.

OBSERVAÇÕES DA BANCA EXAMINADORA

A banca registra a qualidade do trabalho, destacando sua importância e originalidade e indicando sua publicação.

Documento assinado digitalmente  
 TERESA CRISTINA FURTADO MATOS  
Data: 22/08/2023 14:45:06-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente  
 CHARLITON JOSE DOS SANTOS MACHADO  
Data: 22/08/2023 17:36:48-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

TERESA CRISTINA FURTADO MATOS

CHARLITON J. DOS SANTOS MACHADO

Orientador(a)

(PPGS/UFPB)

Documento assinado digitalmente  
 ACAUAM SILVERIO DE OLIVEIRA  
Data: 23/08/2023 18:14:22-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



ACAUAM SILVERIO DE OLIVEIRA

Marina Moguillansky  
MARINA MOGUILLANSKY

(PROFLETRAS/UPE)

(EIDAES-UNSAM-CONICET)

Documento assinado digitalmente  
 LUCIANA DE SOUSA FRANÇA  
Data: 24/08/2023 10:19:10-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

LUCIANA DE SOUSA FRANÇA

Defendente

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à todas as condições orgânicas e inorgânicas, visíveis e invisíveis, que me garantem o presente de cada dia e minha existência. Agradeço aos amigos, amigas e amigos, parcerias de alegria, de apoio mútuo, amor e esperança. À comunidade docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, em especial as pessoas desse meio que me acompanharam para além da sala de aula (virtual), com quem pude compartilhar ideias, desafios e limites, dentre elas a minha orientadora Cristina Furtado Matos, guia fundamental para a conclusão deste trabalho. Ao HUN-Grupo de Estudos e Pesquisas em Sociologia e Relações Raciais, ao qual faço parte. Ao colegiado do PPGS/UFPB, onde atuei por um ano como representante discente, e aos/às colegas e colegas discentes, que foram companhia nesse processo de representação. Agradeço também a todo pessoal que colaborou de alguma forma com minhas vivências através da UFPB-Campus I, e que fizeram de minha passagem pela graduação e mestrado uma experiência possível e muitas vezes satisfatória. Aos incentivos e vários exemplos e aprendizados que pude ter nesse espaço. Aos/às que fizeram e fazem possível a presença de pessoas negras nas Universidades Públicas brasileiras. Agradeço a minha família, em especial a minha mãe que quando pode esteve ao meu lado e me incentivou em vários momentos importantes de minha vida, inclusive nos educacionais, muitas vezes ressaltando eles como saída para as limitações e dificuldades sociais que experimentamos, a ela que apenas com o segundo primário me ensinou praticamente a ler. À comunidade rural sertaneja e predominantemente negra, onde nasci e me criei, hoje autodeclarada Comunidade Quilombola de Lagoa Rasa, ao movimento quilombola, no qual tento contribuir e através dele aprender. À presença do artista Chico César como uma referência em minha infância e agora mais forte em minha vida. Por fim, agradeço o incentivo financeiro público realizado à minha pesquisa, através da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

## RESUMO

A presente pesquisa buscou entender como o cantor e compositor Chico César mobiliza em sua produção musical, da década de 1990, sentidos que expressam dimensões políticas e sociais ligadas à experiência negra. Com o objetivo de alcançar tal compreensão, foi realizado um levantamento detalhado das obras do artista lançadas nos anos de 1990 e de sua biografia. Um mapeamento dos temas/sentidos presentes na obra levantada, relacionados a aspectos sociais e políticos da vida negra. É um processo analítico com vista a identificar quais recursos e formas foram utilizados para compor os temas/sentidos identificados nas canções que serviram de base para o estudo. O trabalho de pesquisa fez uso da análise de conteúdo, considerando letra e aspectos sonoros no trato do material analisado. Ao fim de toda a investigação foram identificadas 15 canções com temas que referenciam as pessoas negras em termos sociais, culturais e políticos. No repertório examinado também foram constatadas 7 composições que abordam de forma central a cultura negra presente no Nordeste. Percebemos também a articulação da África e de personagens negros na construção de narrativas e figuras femininas em evidência em algumas letras. Com a identificação de temas foram compostas categorias de análise. Estas apoiam uma reflexão e discussão sobre como nas canções, que correspondem ao escopo da pesquisa, são desenvolvidas suas respectivas temáticas e significados. Concluímos, com o trabalho, que no cancioneiro analisado, são evidenciadas, através dos recursos da forma canção, práticas, estruturas e condições sociais/políticas experienciadas por negros e negras no Brasil.

**Palavras chaves:** cancioneiro de Chico César; experiência negra na música de Chico César; música negra.

## ABSTRACT

“When a black person speaks”: black experience, northeastern culture, and Africa in Chico César's song.

The present research aimed to understand how the singer and songwriter Chico César employs in his musical production from the 1990s, meanings that express political and social dimensions linked to the black experience. In order to achieve such understanding, a detailed survey of the artist's works released in the 1990s and his biography was carried out. A mapping of the themes/meanings present in the surveyed work, related to social and political aspects of black life. And an analytical process aimed at identifying which resources and forms were used to compose the themes/meanings identified in the songs that served as the basis for the study. The research work made use of content analysis, considering lyrics and sound aspects in dealing with the analyzed material. At the end of the investigation, 15 songs were identified with themes that reference black people in social, cultural, and political terms. In the examined repertoire, 7 compositions were also found that centrally address black culture present in the Northeast. We also perceive the articulation of Africa and black characters in the construction of narratives and female figures highlighted in some lyrics. With the identification of themes, analysis categories were composed. These support a reflection and discussion on how in the songs, which correspond to the scope of the research, their respective themes and meanings are developed. We conclude, with the work, that in the analyzed songbook, practices, structures, and social/political conditions experienced by black men and women in Brazil are evidenced through the resources of the song form.

**Keywords:** Chico César's songbook; black experience in Chico César's music; black music.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1.BIOGRAFIA DE CHICO CÉSAR.....</b>	<b>17</b>
1.1.“UM REIZIM BEM COROADO”: OS CANTOS QUE FIZERAM O MÚSICO CHICO CÉSAR.....	17
<b>2. SENTIDOS LIGADOS A <i>EXPERIÊNCIA NEGRA</i> NO CANCIONEIRO DE CHICO CÉSAR.....</b>	<b>57</b>
2.1.“FESTA” NA FRESTA: POLÍTICA, CULTURA E AUTONOMIA NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	57
2.2. VERSOS DE UMA NEGRITUDE: UM AMPANHADO SOBRE O NEGRO NAS CANÇÕES DE CHICO CÉSAR.....	67
<b>2.2.1. Estruturas, Problematização Sobre Raça e Experiências Particularmente Negras.....</b>	<b>68</b>
<b>3. “A <i>PROSA IMPÚRJPURA DO CAICÓ</i>”.....</b>	<b>102</b>
3.1. INVENTARIANDO A CULTURA POPULAR NEGRA DO NORDESTE: RELATOS DO VIVIDO NA CANÇÃO NEGRA DE CHICO CÉSAR.....	102
3.2. ÁFRICA, PERSONAGENS NEGROS E MULHERES NAS CANÇÕES EXAMINADAS.....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>136</b>
<b>APÊNDICE A.....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>146</b>
ANEXO 1 .....	146

## INTRODUÇÃO

Quando eu era criança ouvia algumas pessoas do meu convívio dizerem, com certo tom de orgulho, a seguinte expressão: "*Chico César botou Catolé do Rocha no mapa*", diante disso, eu, com minha mente infantil, ficava pensando "*como assim, ele colocou Catolé no mapa?*" e me punha a imaginar o referido artista costurando os limites de Catolé num enorme mapa da Paraíba. Bem, com toda essa história, na minha compreensão de menina, eu entendia que com o mencionado "ato de impressão" na cartografia, a cidade catoleense havia passado a existir para o resto do mundo. Que ela estando num mapa poderia ser localizada, representada ou até mesmo apontada no telão do noticiário durante a previsão do tempo. Com o passar do tempo toda essa minha compreensão foi mudando e fui entendendo que o que queriam dizer com a expressão inicial era que Catolé do Rocha, na Paraíba, pode ser considerada cidade de fato, ter algum valor e respeito, depois do sucesso alcançado por Chico César, seu filho natural.

A inspiração para a questão central deste trabalho: "*Como o cantor e compositor Chico César mobiliza em sua produção musical, da década de 1990, sentidos que expressam questões políticas e sociais ligadas à experiência negra?*" parte da referência que Chico César é para minha cidade e para minha vida. Da consciência, desde muito cedo, da presença de temas relacionados à condição da pessoa negra nas canções desse meu conterrâneo. E também da minha participação, como bolsista, no Projeto de Iniciação Científica intitulado "*Canção Popular Brasileira, autoria e autonomia no contexto do Atlântico Negro*"<sup>1</sup>. A proposta desta pesquisa era analisar a relação da canção brasileira com a cultura africana e afro-brasileira. A mesma tinha como objeto as canções de Jorge Ben Jor e Gilberto Gil. Nela fiquei responsável pelo plano de trabalho que se dedicava a analisar os discos do primeiro. A pesquisa foi renovada por alguns anos e nela segui entre os anos de 2016 e 2019. Já próximo de concluir minha participação no projeto, e também a minha graduação na licenciatura em ciências sociais, e tentar uma vaga no programa de pós-graduação em sociologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pensei em preparar um projeto com algo semelhante ao que estava realizando na iniciação científica. Nesse caso, abordando o trabalho do compositor Chico César. Fiz dessa forma e depois de um tempo e esforços apresento "*Quando um preto fala*"<sup>2</sup>: *experiência negra, cultura nordestina e África na canção de Chico César*".

---

<sup>1</sup> Projeto coordenado pela professora do Departamento de Ciências Sociais da UFPB Teresa Cristina Furtado Matos.

<sup>2</sup> A expressão "quando um preto fala" está presente no disco *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002) de Chico César em canção homônima.

O percurso de pesquisa até aqui foi marcado por momentos importantes, que ora o favorecem e ora o obstaculizaram. Iniciei o mestrado e logo depois a recente pandemia de COVID -19 foi decretada pela Organização Mundial da Saúde (OMS)<sup>3</sup>. Para contribuir com o controle da COVID-19 a UFPB cancelou as aulas presenciais e estabeleceu que o ensino fosse realizado de forma remota. Como essa condição durou exatamente dois anos, cursei todas as disciplinas da pós-graduação a partir de casa, através de aulas em salas de videoconferência. Por vezes foi desafiador acompanhar tudo e realizar demais atividades relacionadas ao curso em âmbito domiciliar. Condições criadas pelos professores, o apoio de colegas e amigos, estratégias de manutenção da saúde mental adotadas, insistência e força de vontade me ajudaram a realizar o curso nesse momento difícil. Em meio a tudo isso, minha mãe passou a conviver com um câncer que a debilitou muito, fazendo-a necessitar do apoio da família para viver seus dias e seu processo de tratamento. Toda essa realidade me fez ter um ritmo de trabalho distante do ideal, mas o tema de pesquisa, entre outras coisas, foram fonte de ânimo para realizar o trabalho que consegui.

No começo do ano de 2020 realizei uma primeira análise das canções que abordo na presente pesquisa. Realizei isso com a finalidade de elaborar meu Trabalho de Conclusão de Curso (T.C.C.) da graduação em Ciências Sociais,<sup>4</sup> mas na época esse processo acabou não se concretizando e os dados ficaram guardados. Como o projeto de desenvolvimento do T.C.C. em segundo plano prossegui com a análise anterior durante o mestrado. Após a conclusão das disciplinas (dos créditos) pude retornar ao trabalho de análise e levantamento de dados através do material já mencionado. Antes de continuar sobre o desenvolvimento da pesquisa, preciso explicar porque optei em estudar a produção discográfica de Chico César da década de 1990.

A década de 1990 é a primeira na produção discográfica do artista e está atrelada a uma fase de sua juventude e a vivência de migração da Paraíba para São Paulo; a suposição que há algo em comum entre os discos tanto nas letras como em sua estética. Quando olho para as capas dos álbuns em questão, por exemplo, tenho a impressão que parece ser transmitida através da reunião de todos, uma mensagem em comum, que os trabalhos dialogam de alguma forma. Os elementos, como a aparência do artista, que estão expressos

---

<sup>3</sup> Status decretado no dia 11 de março de 2020 segundo informação no site da Universidade Aberta do SUS, publicada no mesmo período. Disponível em: <<https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

<sup>4</sup> Possuo uma primeira graduação em Administração pela Universidade Estadual da Paraíba concluída no ano de 2014.1.

nelas me fazem pensar assim. Nos quatro encartes dos versos dos CD's Chico César aparece em destaque enunciando uma presença negra que se afirma nas obras.

Há uma questão pessoal também presente nessa escolha. Minha família possui uma certa proximidade com a família de Chico. Quando ele e seu trabalho passaram a repercutir nacionalmente havia um certo orgulho presente entre meus parentes, devido um menino/rapaz que eles conviveram estar fazendo sucesso na mídia e com shows pela Europa. Foi através de minha família que entrei em contato, pela primeira vez, com a música do artista e com sua figura. Nessa época, sendo ainda muito criança, ficava admirada e curiosa sobre aquele cantor de Catolé do Rocha que meus parentes conheciam de perto. Talvez os discos escolhidos remetem a minha infância, penso que naquela época já havia o desejo de saber mais sobre o trabalho artístico e a figura de Chico César. Talvez esse sentimento ainda esteja vivo dentro de mim e, inconscientemente, tenha influenciado minhas opções para a presente pesquisa. Os títulos dos trabalhos lançados na década 1990 são os seguintes: *Aos Vivos* (1995); *Cuscuz Clã* (1996); *Beleza Mano* (1997); *Mama Mundi* (1998).

Para a análise do repertório que acabo de mencionar, utilizei, a princípio, a dinâmica e os procedimentos pensados e realizados na pesquisa que participei durante a iniciação científica. Procedi assim devido esses recursos terem se mostrado efetivos em seu uso e devido a minha experiência em sua utilização. Nesse sentido, no processo de levantamento de dados nas canções utilizei a análise de conteúdo, operacionalizada através de um conjunto de “tabelas de análise”. “A análise de conteúdo é um *conjunto de técnicas de análise das comunicações*. [...] um único instrumento, [...] marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações.” (Bardin, p. 37, 2011).

As “tabelas de análise” foram compostas de forma a reunir várias informações sobre as canções e discos. Para cada álbum a ser analisado foi preparada uma tabela separadamente. Nelas há, primeiro, um espaço para a identificação do álbum de canções ao qual correspondem, classificado como capa da tabela, onde é disposto os principais encartes do trabalho musical, pelo menos frente e verso, informações sobre o álbum, como título, ano de lançamento, selo, detalhes sobre a composição do material composicional e do contexto sócio-histórico de produção. O interior da tabela conta com colunas para a disposição do conteúdo das letras e realização do registro dos dados levantados, além de possíveis inferências e observações que venham a surgir durante a análise. Por fim, nas tabelas cada canção é identificada de forma individual juntamente com seus respectivos autores. As

informações alcançadas sobre os discos em si apoiam a interpretação de vários elementos presentes neles, incluindo as canções e suas letras.

Com cada “tabela de análise” devidamente preparada para o presente trabalho, foi dado início à análise de conteúdo e ao levantamento de temas nas letras. Nesse processo, primeiro as canções foram ouvidas atentamente uma a uma e lidas as suas letras isoladamente. Terminado isso, cada letra foi revista acompanhada da escuta de sua canção correspondente para reforçar a compreensão realizada sobre elas. Com essa parte do trabalho finalizada, as canções foram lidas mais uma vez com o objetivo de serem destacados os seus temas. As temáticas encontradas foram anotadas devidamente no espaço reservado na tabela para a realização desse registro. Não pode ser deixado de dizer que as letras utilizadas para a análise precisam refletir exatamente as presentes no material fonográfico. Para termos acesso a essas foram utilizados alguns espaços na internet que disponibilizam esse tipo de conteúdo, como o site *LETRAS.MUS.BR*<sup>5</sup>, o site *Vagalume*<sup>6</sup> e o canal oficial de Chico César no Youtube<sup>7</sup>, que na descrição de cada canção do artista disponibilizada apresenta as letras das respectivas canções. As letras não encontradas dessa forma, tiveram sua transcrição realizada a partir da audição dos discos.

Após a conclusão do processo de análise das letras pretendidas, realizamos a construção de **categorias de análise** para que fossem agregadas canções que possuem temas em comum. Esse procedimento possibilitou construir um raciocínio sobre as canções, como posteriores análises e inferências sobre os conteúdos presentes no material analisado. Ao todo foram construídas cinco categorias e três subcategorias. Elas refletem o conteúdo atrelado a questões políticas e sociais que identifiquei nas canções estudadas e são as seguintes: *Experiência negra: Brasil negro, Debate racial, Cultura negra; Inventários da Cultura Popular Negra; África; Personagens negros; Mulheres em evidência*. No desenvolvimento do trabalho são realizadas discussões a partir desse conjunto de categorização e nesses momentos há explicações sobre os sentidos e definições que representam.

Finalizada a organização do levantamento realizado nas canções, o trabalho de pesquisa passou a focar em momentos de revisão de literatura da bibliografia a ser utilizada e em colher informações biográficas do artista Chico César. Nesse estágio, com o retorno do funcionamento de alguns espaços públicos, depois de dois anos de restrição devido a

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/channel/UCRPU9wz\\_VKkHle0e-cduyDA](https://www.youtube.com/channel/UCRPU9wz_VKkHle0e-cduyDA)>. Acesso em: 21 jul. 2022.

pandemia, passei a frequentar uma biblioteca no município de Catolé do Rocha, lugar que passei a residir novamente no segundo semestre de 2020. Além da biblioteca ter favorecido um espaço de estudo mais adequado, me proporcionou também oportunidades de pesquisa que eu mesma não esperava. Quando comecei a comparecer ao espaço em questão estava buscando focar maior parte do tempo de trabalho na leitura bibliográfica. Isso mudou de viés logo no início do novo momento de estudo. Em dada circunstância o responsável pela recepção e organização da biblioteca, que eu estava a utilizar, sabendo de meu tema de pesquisa, me abordou gentilmente e perguntou se no meu trabalho seriam utilizadas fotografias. Eu respondi que sim e ele me falou que no acervo da instituição haviam fotos de Chico César, me concedendo a possibilidade de acesso aos arquivos. Com essa condição, prontamente passei a realizar buscas no material fotográfico que estava disponível, isso de forma alternada com a revisão de literatura que havia iniciado antes. O processo de consulta se deu inicialmente nos álbuns de fotografia que se encontravam catalogados com períodos de tempo correspondentes aos anos de infância e juventude de Chico César vividos em Catolé do Rocha. Desse tipo haviam três. Posteriormente durante as pausas na leitura, fiquei consultando de forma progressiva os que sobraram, partindo daqueles que se aproximavam do período que acabei de mencionar.

Nesse processo descobri algumas fotografias da infância e adolescência de Chico César e também algumas de sua fase adulta, realizadas durante visitas dele à terra natal. Há imagens de quando ele era criança e encontra-se envolvido com a música, tocando instrumentos ou cantando, nas de adulto encontra-se presente com sua família e amigos. Parte dessas fotografias (apresento algumas no Anexo 2) estão relacionadas ao envolvimento do cantor com o Colégio Técnico Dom Vital quando era estudante em Catolé. Há ainda aquelas que registram a amizade que o artista possuía, já adulto, com o falecido Frei Marcelino (fundador da escola onde está localizada a biblioteca com o acervo consultado).

Terminada a dedicação ao primeiro conjunto de fotografias observadas, passei a explorar outros arquivos do acervo, e, nesse processo, também encontrei informações relacionadas a Chico César, como dois recortes de jornais, um oriundo de publicação do jornal *A União* e o outro de edição do jornal *O Norte*. Ambos abordando, com uma pequena matéria, um festival de música ocorrido em Catolé do Rocha no final da década de 1970, no qual Chico César participou aos treze anos. Para escanear o material encontrado no acervo contei com a ajuda do organizador da biblioteca, que fez isso através de uma impressora instalada em sua mesa. As fotos encontradas manifestaram nele lembranças. Falou-me que produziu shows de Chico em Catolé do Rocha, como o lançamento local do disco *Aos Vivos*

realizado no Salão Pax do Colégio Francisca Mendes, e da relação desta com o seu “filho” famoso.

O fato da minha naturalidade e residência na cidade catoleense e da minha família possuir proximidade com a de Chico César, facilitou com que eu acessasse algumas informações sobre a biografia do artista e também materiais para a pesquisa. Por exemplo, devido a essa minha vivência eu contava/conto com algumas pistas de como acessar informações sobre o músico e seu trabalho. Através de uma prima de minha mãe obtive uma fotografia de *making-of* do Clipe *Mama África*, do qual ela participou e foi gravado em Catolé do Rocha. Eu tinha conhecimento prévio dessa fotografia, e ao desenvolver a pesquisa, busquei a prima em questão para que ela me possibilitasse o uso da foto que menciono. Meu interesse na obra e no ser artístico de Chico César, anterior à pesquisa, também me favoreceu, pois o acompanhamento prévio das redes sociais do artista já havia me permitido conhecer e saber da existência de certos materiais, como algumas fotografias que utilizo no trabalho e que foram retiradas da página oficial de Chico no Facebook<sup>8</sup>.

Com o responsável pela biblioteca do memorial também fiquei sabendo sobre algumas publicações que fazem referência a Chico César. Algumas consegui acessar no acervo de sua responsabilidade, como um jornal local que menciona a indicação do artista a Catoleense do Século (Anexo 2). Nessa pessoa também vi interesse pela minha pesquisa, através dele outros professores do Colégio Dom Vital ficaram sabendo dela e me foram fonte de informações e ânimo. A professora de História, Graça, que por coincidência também é prima de Chico César, por exemplo, me emprestou uma pasta com recortes de jornais, fotocópias de páginas de revistas e fotografias; um material em sua maioria representativo do início da carreira de Chico César como músico profissional e de algumas passagens de sua juventude em Catolé. Como estavam surgindo informações sobre Chico César num fluxo mais intenso do que eu imaginava, resolvi começar a me dedicar mais à construção da biografia dele para o meu trabalho. Na composição dela utilizei entrevistas concedidas pelo artista a terceiros e fotografias que consegui nas redes sociais do próprio músico e na página “*Católé do Rocha - Antigamente*”: por Gean Vieira<sup>9</sup>. Nela também usei material que encontrei no acervo da Biblioteca do Memorial Frei Marcelino e na secretaria do Colégio Normal Francisca Mendes, onde Chico estudou em grande parte de sua infância.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/OficialChicoCesar>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/antigacatole/>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Para essa escrita optei por utilizar principalmente as entrevistas concedidas por Chico César a Ari Colares<sup>10</sup>, a Fernando Morais<sup>11</sup>(essas últimas em canais no Youtube) e ao site de entrevista de música, Gafieiras<sup>12</sup>. A escolha considerou serem de muita qualidade, constarem informações de vários períodos da vida de Chico César, critérios(o)as nas perguntas e realizadas por pessoas de referência no mundo cultural e da produção de conhecimento. Na composição do texto optei por trazer trechos de falas do compositor com o objetivo de preservar os detalhes da memória enunciada por ele.

A revisão de literatura eu compus da seguinte forma: de início recuperei boa parte dos textos que li e que me foram apresentados no projeto de iniciação científica e posteriormente a isso realizei uma busca no Google Acadêmico e na plataforma de periódicos *Scielo* por textos que abordam o tema de pesquisa. No processo de *pré-banca* foram indicadas algumas literaturas, entre elas títulos que abordam a música popular brasileira a partir de uma produção cultural negra, material que na medida do possível foi incorporado ao trabalho. Tentando racionalizar um pouco as atividades, optei inicialmente por me debruçar nos textos que já havia tido um primeiro contato. Estão presentes nessa literatura obras que tratam do papel social da música e da canção, em especial da popular brasileira e da diáspora negra, e das relações sociais que estão envolvidas no fazer musical.

Depois de avançar na escrita e sistematização da biografia levantada sobre Chico César, iniciei a revisão da análise dos discos realizados anteriormente. Reli os dados presentes nas tabelas, reouvi as canções dos discos e busquei mais algumas informações sobre estes: parte destas eu consegui através do site oficial do músico catoleense. Nele há um espaço reservado para a apresentação da discografia do artista acompanhada de algumas considerações sobre o conteúdo dos álbuns; de pontos de vista de comentaristas especializados e do próprio Chico César sobre cada título. Durante o processo de revisão da análise algumas novidades surgiram. Percebi elementos e temas presentes nas letras das canções que não havia notado antes. Após o trabalho com os temas, revisei as categorias de análise que havia criado antes, em algumas realizei melhorias e também acabei criando novas. Também revisei a distribuição das canções no *quadro de categorização de canções* (anexo 1) para conferir se as atribuições realizadas antes para cada categoria ainda permaneciam. Com esse trabalho de revisão e análise concluído procedi com a escrita dos resultados alcançados e de reflexões realizadas através deles. Posterior a *pré-banca* o

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mva7U5AOAJs&t=267s>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wLzRxQY9Q1o&t=505s>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://medium.com/gafieiras/chico-c%C3%A9sar-2002-74ecb9edbfd6>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

trabalho de análise de canções foi retomado, com vistas a incorporar a sugestão dos avaliadores de serem considerados nesse processo também os aspectos sonoros das canções, o que foi feito e registrado devidamente em partes posteriores do texto.

No primeiro capítulo encontra-se disposta uma biografia do cantor e compositor Chico César, abordando sua trajetória desde a infância até o momento atual de sua vida. Nela constam presentes informações, entre outras, sobre sua formação musical, atuação artística e pública. O segundo capítulo reúne considerações teóricas sobre a relação música e sociedade, em especial no nível de produção musical do contexto da Diáspora negra e da música popular brasileira. Também consta neste uma discussão sobre os temas encontrados nas canções que fazem referência a algum aspecto relativo à *experiência negra*, essa guiada pelo trabalho de categorização que foi organizado na trato dos dados. Isso é feito com o fim de trazer para conhecimento e reflexão canções que abordam temas de interesse para a pesquisa e observar como esse são mobilizados através das composições de Chico César.

Para finalizar, o capítulo terceiro, em sua primeira parte, aborda um repertório no qual foi identificado a presença de temáticas relacionadas ao que denominamos como *cultura nordestina popular negra*, dando destaque para essa característica que consideramos uma especificidade no trabalho analisado. No mesmo capítulo, numa segunda parte, são apresentadas algumas características do trabalho estudado percebidas ao longo da análise, que apesar de não refletir diretamente o interesse de pesquisa, julgamos ser importante mencionar, devido a relevância constatada.

## 1. BIOGRAFIA DE CHICO CÉSAR

*É claro que ninguém é o que nasce. Mas esse nascer, o meninar-se no ambiente, pisar as pedras de seu calçamento, caminhar na frente da igreja matriz acreditando que os vazamentos do desde sempre precário encanamento da CAGEPA<sup>13</sup> são os esguichos de uma baleia que vivi ali embaixo, tudo isso forma uma pessoa e dá sentimento comum a uma coletividade. Lugar de conflitos, principalmente do homem com o lugar rude, o cheiro de gasolina de seus postos, o cheiro de éter nos velórios de seus mortos. Uma pessoa é o que se transforma. Transformando-se o tempo todo, leva no corpo e na alma única as marcas que o lugar lhe deu ao tentar segurá-lo como parte da paisagem.*

(Chico César)<sup>14</sup>

### 1.1. “UM REIZIM BEM COROADO<sup>15</sup>”: OS CANTOS QUE FIZERAM O MÚSICO CHICO CÉSAR

Localizado na mesorregião do Sertão Paraibano, numa distância de 433 km da capital João Pessoa, o município de Catolé do Rocha, apesar do domínio do clima quente na maior parte do tempo e das matizes de cinza e marrom que a estiagem e sequeidão impõem ao seu lugar, durante a primeira parte do ano, com as chuvas, tem sobressaído a cor verde e demasiado frescor. Esse cumpre o papel de amenizar as frequentes altas temperaturas, passando essa a ser menos característica<sup>16</sup>. Nessas condições fica “um clima bom na cidade”, dá pra sentir no ar que é respirado, dessa forma é mais fácil tomar sol e uma certa abundância de água afasta o “mal assombro” da falta desta. A natureza se “expande” permitindo flores, cultivos e colheitas. É um tempo de mais esperança no coração da gente que vive ali (aqui).

O menino que veio a ser registrado como Francisco César Gonçalves, tendo nascido no dia 26 de janeiro de 1964, provavelmente encontrou os primeiros meses de sua vida como as chuvas de verão sertanejas podem vir a deixá-los. Dias antes se não havia alegria pela chuva, é possível conjecturar que seus pais Francisco Gonçalves e Dona Etelvina estavam

<sup>13</sup> Companhia de Água e Esgoto da Paraíba.

<sup>14</sup> À Guisa de Introdução. Chico César; **Católé do Rocha em muitas lentes**/Ana Lúcia Gomes de Melo...[et al.], organizadores - João Pessoa: Gráfica JB, 2013.

<sup>15</sup> Trecho da canção *Folia de Príncipe* de autoria de Chico César lançada através do disco Cuscuz Clã (1996).

<sup>16</sup> A elaboração foi construída com base em Edna Maria Ribeiro de Medeiros; Um Olhar Geográfico. **Católé do Rocha em muitas lentes** / Ana Lúcia Gomes de Melo...[et al.], organizadores. - João Pessoa: Gráfica JB, 2013.

ansiosos pelo filho e pelas águas que o “céu poderia derramar”. Considerando a cultura local, Seu Francisco provavelmente já havia arado a terra, brincado o Reisado (manifestação cultural geralmente praticada do fim para o início de cada ano<sup>17</sup>) e Dona Etelvina dedicado tempo às orações que podia, já que era católica muito dedicada, para que seu filho viesse a nascer bem e saudável.

Eu como catoleense, e com base em minhas pesquisas, não posso pensar em outra coisa. Se o ambiente que recebeu o nascimento de Chico César e seus primeiros dias de vida não estava com esse aspecto no ano de 1964, haverá de ter sido em tantos outros dias de César<sup>18</sup>. Como ele veio a ser comumente chamado em meio às relações de proximidade que passou a ter após seu nascimento, vivendo no Sítio Rancho do Povo<sup>19</sup>. Área rural onde passou sua infância e que fica a quatro quilômetros da zona urbana de Catolé do Rocha. Segundo o próprio artista, a vizinhança de sua fase infantil era composta em parte por parentes de grau próximo. Entre todos que estavam ali, além de seu pai e sua mãe, seis eram seus irmãos, nascidos todos antes dele. Sendo estes: Raimunda, Luiz Gonzaga, Fátima, Lúcia, Emerina e Conceição. Como mais novo e com a diferença de idade entre ele e os filhos que vieram antes, Dona Etelvina tinha Chico César frequentemente em sua companhia. Ela costumava rezar cânticos e benditos e é através desse momento religioso de sua mãe que ele terá o seu primeiro contato com a música.

---

<sup>17</sup> Uma representação dessa manifestação cultural está presente no videoclipe de Mama África.

<sup>18</sup> As informações biográficas sobre Chico César que não estão acompanhadas de referencial no presente tópico são fruto de entrevista acessada através da plataforma de vídeos Youtube e concedidas a Ari Colares na live “Como Se Toca o Que Te Toca com Chico César”. Centro de Música Sesc. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mva7U5AOAJs>>. Acesso em: 22 mai. 2022.

<sup>19</sup> Em Catolé do Rocha o que se costuma classificar como sítio são espaços rurais que equivalem a noção de vilarejo, povoado. Geralmente o território onde os sítios se encontram são fragmentados em pequenas propriedades rurais como fazendas. Geralmente esses fragmentos de espaço são de propriedade de uma única pessoa, família, mas ocupados por residências de “moradores”, pessoas que vivem na terra em troca de trabalho na agricultura ou pecuária desenvolvida em cada localidade. No caso da família de Chico César, quando vivia no sítio Rancho do Povo, ocupava socialmente um lugar semelhante a este.



Figura 1: Cantor e Compositor (Cantautor, como prefere) Chico César. Fonte: Site do Jornal da Paraíba. Disponível em: <<https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/2019/08/09/chico-cesar-lanca-history-primeiro-single-novo-album/>>. Acesso: 25 jun. 2021.

O pequeno Chico César também acompanhava Dona Etelvina nas atividades domésticas e de lavadeira. Sobre isso ele conta: *“pra ajudar em casa, ela lavava roupa pra fora, das pessoas da cidade. Ia lavar naqueles tanques de pedra, na beira do cacimbão. Às vezes me levava nessa fase que eu era pequenininho. Ai eu ficava ali só matutando, vendo, vendo, ela lavar roupa [...]”*<sup>20</sup>. Brincadeiras populares e a escuta de histórias por parte dos mais velhos também estiveram na vida infantil do menino César. Um desses momentos aconteciam nas “noites de lua” em que vizinhos se reuniam na casa um dos outros para realizar a debulha do milho e do feijão. Nessas ocasiões acontecia de uma senhora chamada Dona Cecília contar histórias, uma das lembradas por Chico é a do “Amarelinho”, um personagem semelhante ao João Grilo<sup>21</sup>. Nessas noites chegava um momento em que os adultos queriam conversar mais entre si e achavam melhor induzir as crianças a irem brincar.

<sup>20</sup>Declaração dada a Fernando Morais em entrevista. Fernando Morais entrevista Chico César - Nocaute Ao Vivo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wLzRxQY9Q1o&t=498s>> Acesso em: 22 mai. 2022.

<sup>21</sup> Personagem central do folheto de cordel “Proezas de João Grilo” de autoria de João Ferreira de Lima. Referência a personagem é feita na obra de Ariano Suassuna no livro “O Auto da compadecida”, onde ela é adaptada ao enredo da obra, mas ainda apresentando suas características de esperteza e malandragem.

Esse espaço direcionado a elas era tomado por brincadeiras como *Atirei o pau no gato*, *ciranda cirandinha*, *Margarida tá no castelo*, etc.



Figura 2: Chico César com aproximadamente 8 anos de idade. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: Arquivo da secretaria do Colégio Normal Francisca Mendes.

Aos olhos de Chico César, quando menino, e aos seus demais sentidos, chegou muita coisa através do Sítio Rancho do Povo, além das já mencionadas. Entre elas o *reisado* que era realizado na localidade. Dele participavam seu pai e primos. Na época era muito interessante para ele observar os homens que passavam o dia na labuta rural, na agricultura em específico, se caracterizarem para a “brincadeira”:

*‘isso também é muito presente como uma influência na minha vida artística, não apenas no meu canto [...], a música que abre meu segundo disco se chama Folia de príncipe, é uma homenagem que eu faço ao meu pai,[...], mas tem uma coisa que me influenciou para além da música do reisado, era o fato de que o reisado era feito pela família do meu pai. Meu pai, seus irmãos, meus tios e seus sobrinhos, meus primos, eram homens da lida campesina, trabalhavam no campo, ali naquela coisa rude, [...] e eles chegavam na época do reisado, que ia de novembro a 6 de janeiro, dia de Reis, chegavam, tomavam banho, [...] daqui a pouco começa a se paramentar; se pintar, a botar roupas, e eu criança observava que, vamos dizer assim, para ir para a cena era interessante ter um visual como aquela coisa que diz o hábito faz o monge, então, e tinha inclusive papéis no reisado que eram feitos pelos homens, meus primos, meus tios, a Katarina do reisado quem fazia era um homem, um dos meus tios, normalmente. Isso, acho que semeou um ambiente lúdico e de muita liberdade pra mim, de que “olha, na arte tudo é possível”, um menino pode ser velho, um velho pode ser menino, um homem pode ser mulher, um menino por ser pássaro’ (Declaração a Ari Colares em entrevista no ano de 2021)<sup>22</sup>*

<sup>22</sup> Como Se Toca o Que Te Toca com Chico César. Centro de Música Sesc. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mva7U5AOAJs>>. Acesso em: 22 mai. 2022.



Figura 3: Chico César com aproximadamente sete anos de idade na ocasião de sua 1º comunhão em Catolé do Rocha-PB. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: Acervo pessoal de Irene Sousa.

Nessa época em que Chico era muito criança em sua casa não havia rádio, então a cultura musical local do sítio onde vivia, era o que ele mais acessava nesse período, em termos de música. O aboio, a música de violeiros e o forró foram os matizes musicais mais presentes nesse contexto<sup>23</sup>. O aboio chegava aos seus ouvidos entoado pelos vaqueiros locais na lida com o gado, o canto dos violeiros na feira, quando levado pelo seu pai, o forró por meio dos *forrós* realizados na área onde vivia:

*‘nessa primeira infância [...], como eu era o irmão mais novo e tinha mais cinco irmãs mulheres, a minha mãe às vezes me mandava [...] pra vigiar [...] as minhas irmãs no forró que acontecia à tarde. Os forrós eram matinês, assim, na zona rural, também porque não tinha energia elétrica, então tinha um forró na casa de tio Ernesto, que era um tio nosso, tinha um forró na casa de Seu Ludugero e que, assim, tinha um sanfoneiro, um cara com zabumba, às vezes um com ganzá, outro com triângulo e as meninas falavam “mãe, deixa eu ir no forró”, aquelas cinco, [...] então ela fala: “se vcs levarem Segundo [Chico César]”, aí minhas irmãs falavam “esse minino vêi chato, pra quê? Ficar lá pelos cantos da parede?”, “não, é pra ele*

<sup>23</sup> É possível identificar a presença dessas manifestações culturais no trabalho de Chico César analisado, está se dá no aspecto estético e sonoro das composições e também no nível dos versos das letras, como tema e como forma. Como exemplo de canção desse tipo temos o aboio *Beradêro* que abre o primeiro disco do músico, *Aos Vivos* (1995).

*olhar vocês pra vocês se comportarem, Segundo cê vá, mas você fica de olho nelas”. [...] aí eu ficava olhando o trio, os tocador e aí eles tocavam [...] algumas músicas que eu gostava muito [...] e são coisas que me marcaram muito [...] Os farróis eram tocados por homens que eu conhecia não fazendo forró, conhecia trabalhando na roça. Era gente dali mesmo, às vezes um primo meu [...]. E tinha essa diversão, né.’ (Declaração a Ari Colares em entrevista no ano de 2021).*



Figura 4: Sítio Rancho do Povo. Área rural localizada nas imediações do perímetro urbano do município de Catolé do Rocha - PB. A mesma é cortada pelas rodovias PB 323 e PB 325. A primeira dá acesso a cidade de Brejo do Cruz - PB e a segunda a cidade de Patu- RN. Autora: Luciana França. Ano: 2022.

Além disso, através da convivência com as irmãs e irmão ainda na fase de criança, Chico César, vai viver outras situações. Uma delas irá permiti-lo ter aquilo que será seu primeiro instrumento. Uma “*gaitinha dó, ré, mi*” vem a ser do menino através de uma estratégia pensada pelo seu irmão; os planos do rapaz era distrair o pequeno Chico e fazê-lo deixar de lado o uso da chupeta. Certo dia o mais velho retirou do bolso uma gaitinha e começou a tocar diante do irmãozinho. Ao ouvir o som do pequeno objeto de imediato o alvo da situação teve seu interesse despertado. Manifestando o desejo em portar a gaitinha para o seu irmão Luiz, Chico recebeu como condição para tê-la que entregasse ao mais velho o “*bubu*”<sup>24</sup> que possuía.

<sup>24</sup> Nome popular para chupeta infantil em alguns lugares do Brasil.

Na inocência de seus três anos de idade, o menino aceitou a troca. Entregando a chupeta ao seu irmão, logo ele dedicou toda a atenção para a novidade que tinha acabado de se interessar. Passado o restante do dia assim, ao chegar a noite e com ela a vontade de dormir, o menino passou a sentir necessidade da chupeta. Chico foi até seu irmão e pediu a ele seu antigo objeto. Na tentativa de fazer seu interesse inicial vigorar, Luiz disse que havia jogado a chupeta no telhado, a criança menor tentou insistir chorando, mas o irmão manteve o que havia dito. Sem efeito, não totalmente conformado, soluçando, o menino decidiu por ir deitar-se e dormir. No outro dia, ao acordar, a primeira reação dele foi pedir a gaitinha e assim passou a tê-la como sua.

O ingresso de Chico César na escola primária aconteceu devido o garoto insistir com a mãe, ao ver suas irmãs e irmão saírem para ir à escola, que queria ir junto com eles. Com a ida destes ao colégio, o mais novo ficava apenas na companhia maternal e se sentia triste e contrariado por não poder ir com os outros. Aconteceu de uma vez, numa situação dessas, ele insistir com Dona Etelvina sobre sua vontade e para favorecer a necessidade dele, esta decidiu matriculá-lo na escola. Com pouco tempo de Chico César frequentando o novo espaço, Dona Etelvina foi convidada pelo professor do filho para ir até ele conversar sobre o recém ingressante na vida escolar. O primeiro professor de Chico César se chamava Seu Elísio, era brincante do mesmo reisado que seu pai participava, e também vivia no sítio Rancho do Povo, assim como a família Gonçalves.

O convite de Seu Elísio à Dona Etelvina se deu porque o mestre, em duplo sentido<sup>25</sup>, havia pego Chico César durante a aula ensinando a irmã Raimunda a ler. De início o professor Elísio não acreditou no que presenciava e questionou a irmã de Chico sobre o que tinha diante de seus olhos. A moça respondeu que o irmão mais novo estava a ensinando. O professor duvidou um pouco daquilo que ouviu e resolveu testar o mais novo aluno. Pegou o livro e mostrando partes diferentes pediu para que ele lesse algumas palavras. Para a surpresa de Seu Elísio, Chico leu todas as que foi desafiado. O professor desconhecia que o menino já havia aprendido a ler, anteriormente à escola, em casa, através do livro de uma de suas irmãs. A escola do mestre Elísio seguia o modelo multisseriado<sup>26</sup>, isso explica o fato de Chico, mesmo em condição de iniciante, estar durante a aula na mesma sala que sua irmã mais velha. Depois do que veio a constatar, Seu Elísio resolveu conversar com a mãe da criança sobre o assunto.

---

<sup>25</sup> Seu Elísio na composição do Reisado do sítio Rancho do Povo, ao qual o pai de Chico César também era membro, ocupava o papel de mestre e era referência na organização da manifestação nessa localidade.

<sup>26</sup> Nesse modelo crianças em séries diferentes estudam numa mesma sala de aula.

Respondendo ao chamado do mestre, Dona Etelvina foi até o professor que a aconselhou matricular o filho mais novo dela numa escola da zona urbana.



Figura 5: Ao fundo temos Chico César, com cinco anos, na sua primeira escola no sítio Rancho do Povo - Catolé do Rocha -PB. Ao lado de Chico, Mestre Elísio. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: “*Católé como Antigamente*”: por Gean Vieira.

Seu Elísio orientou dessa forma porque na sua escola não havia mais condições de manter Chico, pois nela só se ensinava a ler e o menino já apresentava essa habilidade. Dona Etelvina ficou preocupada com a situação, porque seu filho era muito pequeno para se locomover do sítio até a cidade, já que havia uma distância de quatro quilômetros que eram feitos a pé no percurso de ir e voltar. Para resolver a questão, Seu Elísio decidiu continuar com Chico em suas aulas até o final do ano em que se encontravam e ir ocupando o menino com o que podia.

Na casa dos pais, além de aprender a ler no livro da irmã mais velha, a influência da leitura para Chico César veio também a partir do consumo de literatura de cordel por parte de sua família. Muitas vezes lida à luz de lamparina. Quando Chico era criança o pai trazia da feira folhetos de cordel para casa, e toda a família incentivava que o irmão mais novo lesse os versos diante deles:

*“é que o meu pai quando ele ia fazer feira no sábado, comprar víveres, mantimentos, para nós, a sua família, normalmente ele trazia junto com a feira, ou um folheto de literatura de cordel, um romance do Pavão Misterioso, a história da Princesa Genoveva, a chegada de Lampião no Inferno, ou só uma folha, que era tipo uma canção, assim, tipo a Canção do Lenço, e quando ele chegava que tirava*

*ali um arroz, um macarrão, uma tripinha de carne assim, que era para durar semanas, quando tinha, né!? E trazia um papel e normalmente a família me encarregava de ler, [...] eles achavam muito bonito que o mais novinho...e eu me “amostrava” e eu me exibía e eu caprichava e eles achavam que eu tinha um dote...eles riam, achavam engraçado aquele menininho”* (Declaração concedida a Ari Colares em entrevista no ano de 2021).

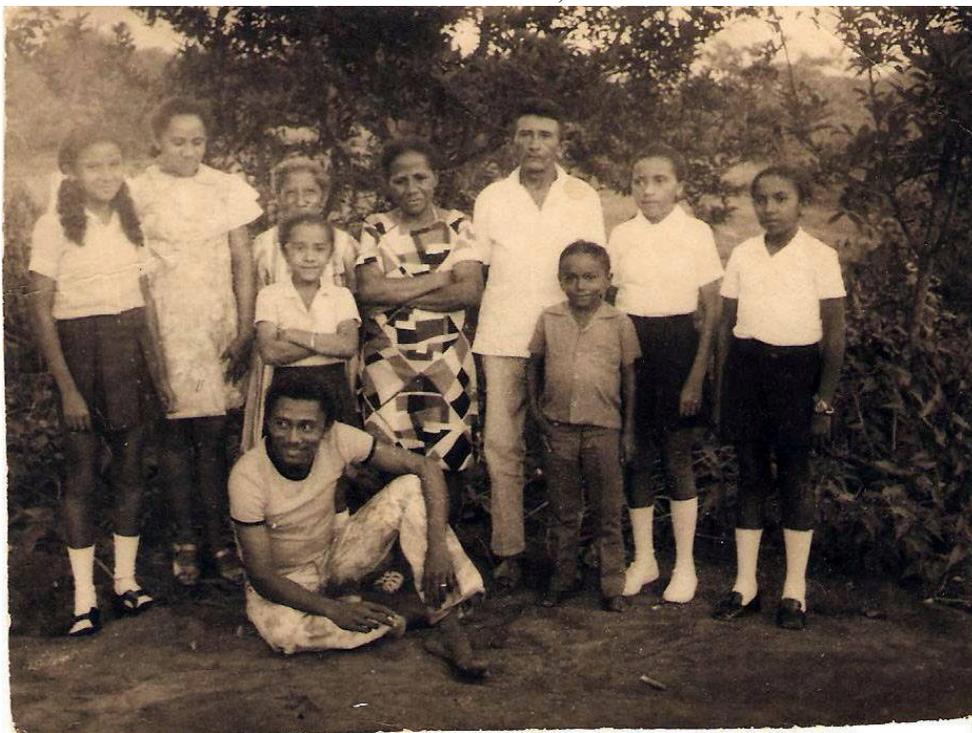


Figura 6: Na fotografia está presente Chico César, quando garotinho, junto com a sua família. Autor: desconhecido Ano: desconhecido. Fonte: perfil no facebook de Mônica Gonçalves. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=462051350559632&set=a.328377953926973&type=3>. Acesso: 15 de nov. de 2022.

Passado o período que ainda podia ficar na escola do professor Elísio, para continuar com os estudos, Chico foi matriculado no Colégio Normal Francisca Mendes (CNFM), que ficava na cidade. Escola dirigida e fundada por irmãs franciscanas alemãs que vieram fugidas da Segunda Guerra para a Paraíba. Chico estudou nela até o segundo ano científico<sup>27</sup>. Seu ingresso nesse colégio foi possível através do intermédio de uma de suas tias, a tia Maria. Ela morava junto com a família do menino, era irmã de Dona Etelvina, e trabalhava cuidando das roupas das irmãs na instituição. Ela conseguiu uma vaga para o sobrinho e dessa forma ele pode passar a estudar numa das escolas mais importantes da cidade na época até os dias atuais.

<sup>27</sup> Segundo declaração dada por Chico César no quadro Seguindo a Canção no canal do Youtube da Faculdade Descomplica no dia 13 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cc5tsIUA3Mg>. Acesso em: 26/05/2022.



Figura 2: Primeiro do lado direito, Chico César, na Escola Normal Francisca Mendes, com colegas e a professora Irene Gomes. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: página no facebook “*Catolé como Antigamente*” por Gean Vieira.

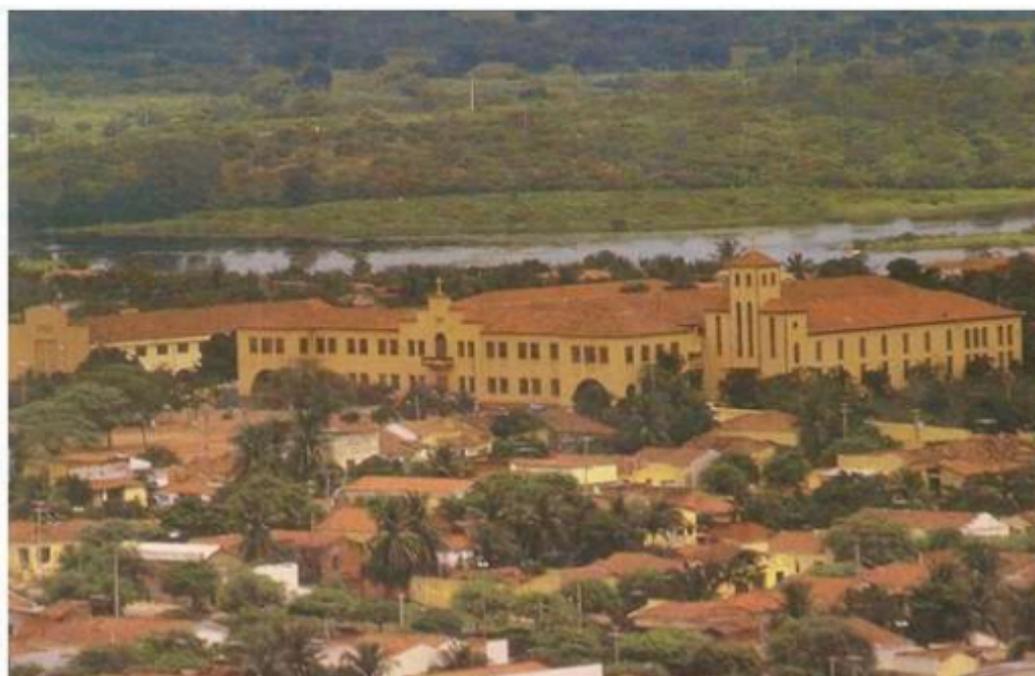


Figura 7: Colégio Normal Francisca Mendes. Foto sem data e pertencente originalmente ao acervo do C.N.F.M. Autor: Ronildo Rocha. Fonte: **A Guardiã**: um retrato histórico e autobiográfico de Maria Fernandes de Queiroga (Irmã Ana, OSF) - 1949-2019; Iolanda de Sousa Barreto. - João Pessoa, 2019. Disponível em: <[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19532?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19532?locale=pt_BR)>. Acesso em: 28 jun. 2022.

Foi um hábito que realizava, aos 09 anos, durante o recreio no CNFM que levou Chico César a ser convidado para compor a primeira banda que veio a fazer parte. Um grupo de covers que adotava os nomes de *The Sneakers* e por vezes *Super Som Mirim*. Com a intenção de se exhibir, Chico costumava cantar no intervalo canções que possuíam letra longa, para mostrar sua capacidade de memorização. Um dia os garotos do *The Sneakers/Super Som Mirim* em busca de um tom de voz mais grave para ocupar um de seus vocais, resolveu convidá-lo para uma audição, ele foi aprovado e passou a compor o grupo<sup>28</sup>. As apresentações do conjunto eram realizadas em festas de aniversário em Catolé do Rocha, onde imitavam bandas de baile, versões de canções internacionais, entre outras. No repertório estavam músicas do Jackson Five, Bee Gees, Secos e Molhados, Tim Maia e etc. Chico ficava responsável de cantar as versões das músicas brasileiras e outro componente cantava mais as internacionais.

---

<sup>28</sup> Segundo declaração dada por Chico César no quadro Seguindo a Canção no canal do Youtube da Faculdade Descomplica no dia 13 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cc5tsIUA3Mg>>. Acesso em:26/05/2022.



Figura 8: banda de covers *Super Som Mirim*. Chico, primeiro à esquerda, com 9 anos, interpreta *Esquenta Moreninha*, ao lado de Arlindo e Vanilson, animando a festa junina do Jardim de infância. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: página de Chico César no facebook.

Para poder frequentar o CNFM Chico César realizava boa parte do trajeto que o levava até lá, através da estrada de barro, sem iluminação elétrica, que ligava sua localidade rural até a parte urbana do município catoleense. Mas antes de passar a ir a essa região por motivos dos seus estudos, Chico já era conhecido nela, especificamente como o “menino que lê”:

*‘eu comecei a estudar num colégio de umas freiras alemãs [...], dos seis anos eu comecei a ir...mas eu já tava conhecido na cidade como o menino que lê, então as pessoas me paravam na rua e [...] falava “menino leia essa placa” aí eu lia “rua Adolfo Maia”, aí andava um pouquinho “menino, leia isso aqui”, “Praça Floriano Peixoto”, aí todo mundo “êêê...”, aí outro trazia uma carta, um papel, dizia: “meu filho, eu tenho um filho que mora em Campina Grande e mandou uma carta para mim, disseram que você lê, cê pode ler para mim?”, aí eu lia “prezado pai [...]”. Numa dessas quando eu tinha oito anos de idade e eu tava passando numa loja de discos chamada Lunik, loja de discos e livros,[...] onde meu irmão já tinha trabalhado e tal[...], as pessoas me pararam [...] e nisso ao invés de eu chegar em casa de uma e meia da tarde no máximo, que era a hora que eu chegava, cheguei quatro e meia da tarde, porque eles me fizeram ficar lendo, me deixaram colocar o disco de Roberto Carlos na Radiola, no teip, que era aquele disco que tem “a montanha...” E nisso eu fiquei, magina tinha tudo que eu queria ali [...]’.* (Declaração concedida a Ari Colares no ano de 2021).

Nesse dia em que veio a perder a hora de voltar para casa, entretido com as possibilidades da loja Lunik, Chico recebeu um convite do dono do espaço, Onildo Rocha,

para que o garoto viesse a trabalhar no estabelecimento. Depois de uma conversa do menino com a mãe dele, na qual ele explicou para ela que mesmo trabalhando na Lunik continuaria estudando, Chico recebeu o consentimento dela para que passasse a exercer seu primeiro emprego.

Trabalhando na loja do senhor Onildo, Chico César terá suas possibilidades de leitura e de contato com a música ampliadas, nela o menino vai acessar uma diversidade de livros e discos e se aproximar de canções e musicalidades de diversas origens: “tinha assim, desde Banda de pífanos de Caruaru, [...] Rolling Stones, Bee Gees, Donna Summer, Giorgio Moroder, que é o começo dessa coisa da música eletrônica<sup>29</sup>, [...]”. Essa diversidade era comercializada na pequena cidade sertaneja de Catolé do Rocha, na época (anos 1970) com cerca de 12.000 habitantes, e tratada na Lunik com certa paridade: ‘e na parede...o que separava uma coisa da outra era basicamente, música internacional de música nacional e “música só tocada”, que era como a gente chamava música instrumental, “música só tocada” era Noca do Acordeon, Paul Mauriat, Stan Getz...[...]’<sup>30</sup>. É possível compreender que na loja em que Chico trabalhava, pelo menos no tempo do rapaz, não havia diferenciação valorativa entre as produções musicais. O que era produzido nacionalmente tinha oportunidade ali igualmente a produção internacional e isso contribuiu com o acesso do futuro artista a um repertório musical variado na fase de sua infância e adolescência.



---

<sup>29</sup> Chico César em entrevista a Ari Colares no ano de 2021.

<sup>30</sup> *idem*.

Figura 9: Fachada da Loja Lunik. Autor: Onildo Rocha.  
 Ano: desconhecido. Fonte: Acervo pessoal de Onildo Rocha

Um dia trabalhando na Lunik, Chico ficou sabendo da realização de um festival de música em Catolé do Rocha. O espaço estava, entre outros, patrocinando o acontecimento e funcionando como um dos postos de inscrição. Para o funcionário, na época com 13 anos, foi delegada a tarefa de providenciar o cadastro dos que procurassem a loja para se inscrever no evento. Nessa função, ao observar o preenchimento das fichas de cadastramento por candidatos, Chico César lembrou que possuía uma canção, um samba, a primeira de sua autoria. A partir disso ele decidiu também participar da competição musical. Com a possibilidade de submissão de até três músicas por participante, o garoto resolveu escrever uma nova composição, que resultou em um outro samba, para inscrever junto com a que já tinha. Para realizar o cadastro delas na competição, era preciso apresentá-las numa fita cassete. Para isso, o rapaz teve a ajuda do pessoal da Lunik, que fizeram a gravação como devia para ele. Na ocasião, Chico cantou as canções sem acompanhamento de qualquer instrumento, à capela. As duas canções dele foram selecionadas e no dia do festival o menino foi recebido com surpresa pelos concorrentes, todos adultos.

*‘E no dia do festival eu fui de tarde, porque eles falaram “tem que ir lá pra ensaiar”, e eu fui sozinho, de bermudas...[...]. Aí falaram “E aí, neguinho, veio fazer o quê?”, eu falei “ah, entraram umas músicas minhas aí no festival e tal”, aí o pessoal, os adultos, só tinham adultos, “kkk”[...] porque eu era o neguinho que vendia disco para eles. Aí eles falaram “e quem vai lhe acompanhar?” e eu falei “e tem negócio de acompanhar? Como é esse negócio de acompanhar?” Aí eles falaram “Opa, tem que ter alguém tocando violão, alguém tocando surdo...”, eu digo “não, ninguém me disse nada disso, pois eu não vou cantar mais não”, [...] Aí, todos os meus concorrentes se juntaram [...] pra me acompanhar tocando meus sambas. Classifiquei as duas músicas pro último dia, mas, fiquei em quarto lugar com a primeira. E o cara que ganhou o primeiro, segundo e o terceiro lugar, melhor letra, melhor música, melhor interpretação, era o mesmo. Garibaldi, um bancário, [...] eram boas músicas de Garibaldi e ele ganhou tudo e eu fiquei em quarto lugar, só que Garibaldi era um homem, devia ter 27 anos, 30’.* (Chico César em entrevista a Ari Colares no ano de 2021).



Figura 10: Registro da participação de Chico César no III Festival de Música de Catolé do Rocha (festival mencionado anteriormente no texto). Em primeiro plano temos Chico no vocal. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: página do músico Chico César no facebook.

Sumário 2/12/77

## Catolé realizou o 3º Festival de Música Popular

Catolé do Rocha (do Correspondente) - Com a entrega de troféus e prêmios em dinheiro aos primeiros colocados, encerrou-se na última segunda-feira, nesta cidade, o III Festival de Música Popular, que contou com a participação do grupo "Som e Raízes de Natal, e teve na música "Sonhos" de autoria de Luía Alves, o primeiro lugar, melhor intérprete e melhor letra.

A música "Sonhos", foi escolhida por um Júri composto de pessoas de renomado prestígio no setor artístico e social da cidade: Jânio Cidalino, Professor Antonio Ramalho, Ilza Cilma de Lima, Selma Lima, Juscelino Almeida e José de Melo.

O Festival foi dividido em três etapas, que em três dias selecionou e classificou as 8 melhores músicas apresentadas levado porém, por críticas, enfatizadas na sua maioria por parte dos calouros desclassificados, posteriormente, deu novas chances àqueles e a seu trabalho, sendo oferecido mais quatro lugares e prêmios.

O Festival teve seu final bastante movimentado devido a euforia dos participantes que foram reduzidos a um número de 12, das 27 inscritas nas três etapas. São as seguintes músicas que foram classificadas a concorrer ao 1º prêmio do III Festival de Música Popular de Catolé do Rocha: Mensagem da Esperança (Sebastião Campos); Quando Chegar o Carnaval (Francisco César); Vem (Garibaldi); Eu Não Sei Entender (Jânio Cidalino) *Sonho* (Luís Alves); Sacudança (Hugo Tavares); Mágoa de Um Sambista (Francisco César); Século XX (Sérgio); Viver (Garibaldi); Como Melhor (Jânio Cidalino); Quero Amor (Cisio Almeida)

As músicas premiadas foram: 1º *Sonho*, de Luís Alves, com 104 pontos; 2º *Sacudança*, de Hugo Tavares, com 100 pontos; 3º *Viver*, de Garibaldi, com 97 pontos; 4º *Mágoa de um Sambista*, de César, com 25 pontos.

Figura 8: Recorte de publicação do Jornal A União de 2/12/1977 (como aponta a anotação em caneta vermelha na parte superior do recorte) com matéria falando sobre a realização do III Festival de Música de Catolé do Rocha. Fonte: acervo da biblioteca do Memorial Frei Marcelino.

O recorte de jornal anterior oferece uma versão do resultado final do III Festival de Música de Catolé do Rocha <sup>31</sup> um pouco diferente da narrada por Chico César a Ari Colares

<sup>31</sup> Pela idade que Chico César menciona estar quando participou do festival, 13 anos, e com a data anotada em caneta vermelha na parte superior do recorte de jornal trazido no texto, é possível concluir que o festival

em 2021. Um fato, com certeza, proporcionado pelas condições da própria memória, por vezes os indivíduos, devido ao passar do tempo e das condições em que se encontram, podem deter os fatos e narrá-los um pouco diferente do que aconteceu na realidade. O que converge nas informações do recorte com as declarações de Chico César sobre o festival em menção, é o fato de que ele, na ocasião, alcançou o quarto lugar e que mais prêmios além do inicialmente planejado foram ofertados. Essa última, também está presente na declaração do músico que consta no trecho de narrativa a seguir. Nele, Chico César também menciona, que o seu êxito na competição musical, foi recompensado através de uma iniciativa de Onildo Rocha. Ele propôs aos outros patrocinadores que ao jovem compositor fosse dado um prêmio pela posição que ele conseguiu alcançar:

*‘Eu era um menino [...]. O meu patrão, Onildo, veja que homem importante na minha vida, ele chamou a organização do festival e falou “pessoal, um cara só ganhou todos os prêmios, merecidamente, não vamos discutir, e esse menino ficou em quarto lugar, é como se ele ficasse em segundo, só que não tem prêmio de quarto lugar, eu tenho uns violões para vender na minha loja, trovador Giannini, vamos fazer o seguinte, eu dou metade do violão, vocês me pagam a outra metade quando vocês puderem, quiserem e tal, tá feito?” Aí falaram: “tá feito”, ele disse “pronto, vou buscar o violão”, aí trouxe o violão e me deram como prêmio na noite do festival mesmo”.* (Chico César em entrevista a Ari Colares no ano de 2021).

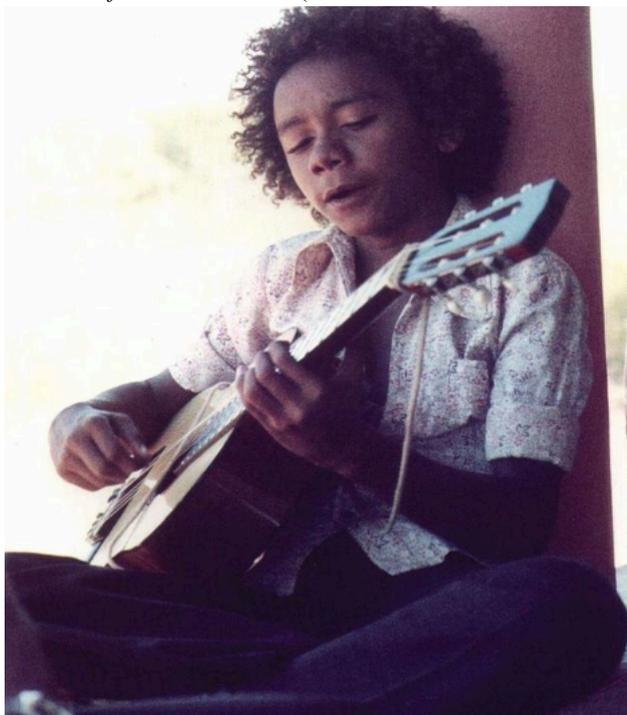


Figura 11: “eu aos 14 anos com meu primeiro violão, o trovador Gianinni que ganhei num festival em minha cidade Catolé do Rocha (PB)” (descrição que acompanha a postagem desta fotografia no perfil no facebook do músico Chico César). Autor: desconhecido. Ano: desconhecido  
Fonte: perfil no facebook do músico Chico César.

---

abordado na publicação jornalística possui muitas chances de se tratar do mesmo que o músico traz em seu relato.

Quando ganhou seu primeiro violão, Chico ainda não sabia tocar instrumentos desse tipo, então, para conseguir fazer isso utilizou uma forma autodidata. Ao ver alguém tocando violão, o menino se aproximava e fazia perguntas sobre o que estava sendo executado, em termos de acordes. E dessa forma ia aprendendo o manuseio de seu novo instrumento. Para não esquecer o que aprendia observando a prática de outros violonistas, realizava composições com os acordes e notas que ia assimilando. E dessa forma conseguiu aprender a tocar violão. Escola direcionada para esta prática vai frequentar de fato quando residindo em São Paulo, já na sua fase adulta:

*‘quando cheguei em São Paulo, ganhei uma bolsa pra estudar na escola do Zimbo Trio. O Amilton Godoy, pianista do Zimbo Trio [...] ele tinha um programa, Café Concerto, que era um programa maravilhoso que tinha na TV Cultura [...] e [...] minha vontade era fazer o...programa [...]. E tinha pipoca, que era um produtor de lá [...] e ele falava “menino [...] seu lugar não é aqui não, vá procurar outro” [...]. Aí um dia de tanto eu encher o saco, ele falou “olha [...] mostra a música pra Amilton Godoy, se ele disser sim você faz. Aí eu mostrei uma música bem encrencada, instrumental, aí o Amilton [...] disse “olha tem uma condição para você tocar”, eu disse “qual é?” Ele disse “você me deixar tocar com você” [...]. Aí eu toquei no programa numa noite [...] que tinha Hermeto Pascoal, com banda, aí foi uma noite inesquecível. Aí ele me chamou num canto, aí falou “Menino, você não sabe ler música. Eu falei “não, não sei não”. Ele falou: “não tem problema, eu lhe dou uma bolsa pra você estudar na nossa escola”. [...] Eu estudei lá uma época e era uma escola bem ligada a essa coisa da Bossa Nova, do Jazz, que era de onde vem o Zimbo Trio [...] depois saí de lá, fui estudar [...] no Espaço Musical [...]” (Declaração concedida a Fernando Morais no ano de 2019).*



Figura 12: frame de edição do programa Mistura Cultural da TV Cultura exibido no dia 07 de abril de 2023 no canal da emissora no Youtube. Na ocasião foram relembradas participações de Chico César em programas do canal de TV. Na imagem Chico com cerca de 21 anos de idade executa a canção “Por Causa de um Ingresso de um Festival Matou Roqueira de 15 Anos”, composição sua, acompanhado do instrumentista Amilton Godoy no Programa Café Concerto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ee0vja9hu1c>>. Acesso em: 07 de abr. 2023.

Com essas escolas Chico pretendia aprender a sistematizar o que ele sabia de forma intuitiva. “Não tive muito êxito, confesso, de conseguir escrever, sistematizar, mas de todo

*modo abriu muito meu ouvido pra mais coisa...pra mais da bossa, pra mais do jazz e tudo, pra entender mais o que eu fazia.*<sup>32</sup>. É possível perceber até aqui que Chico César ao longo de sua juventude recebeu muitas influências musicais de diversas direções e que essas se deram no cotidiano muitas vezes. Elas vem também a ser formadora de suas habilidades musicais e não apenas de uma forma estética ou de estilo. Se ele hoje possui uma obra de grande expressão e apresenta grande maestria no campo cancional, entre outros da arte, se deve muito ao mundo da ação prática, do dia-dia. E as influências sobre o jovem músico não advieram apenas do campo da música.

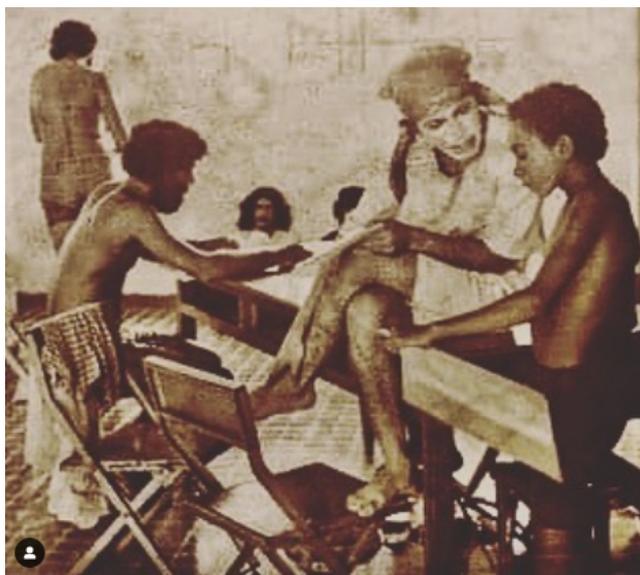


Figura 13: “eu aos 14 anos (1978) no grupo de teatro *Chão Pó Poeira*, ao lado do ator e diretor Edilson Dias Fernandes, no Salão Pax, na minha Catolé do Rocha.” (Trecho da descrição que acompanha a postagem da foto no perfil oficial do músico Chico César no Instagram). Autor da fotografia: desconhecido. Ano da fotografia: desconhecido. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CG7u675g8Fu/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CG7u675g8Fu/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso: 29 jun. 2022.

Quando Chico César ganhou seu primeiro violão, aos 13 anos, já não participava das bandas de covers, deixou-as para participar de um grupo de teatro em Catolé do Rocha. O grupo se chamava “*Chão, Pó, Poeira, Grupo de Teatro*”, que realizava apresentações em escolas, uma leitura dramática da obra de João Cabral de Melo Neto, “*Morte e Vida Severina*”. Esse grupo era composto por artistas como Edilson Días, fundador, e por Escurinho, que vem a ser um importante percussionista paraibano, realizando trabalhos com Chico César desde essa época até os tempos atuais. O *Chão, Pó, Poeira* sofreu influências da movimentação cultural juvenil e estudantil que existia em Catolé do Rocha na década de 1970. Essa era herdeira de organizações estudantis e políticas populares da década de 1960 presentes na cidade

<sup>32</sup> Declaração concedida a Fernando Morais no ano de 2019.

(LINHARES, 2015). Com o fim desse grupo, Chico César juntamente com outros jovens, entre eles Escurinho<sup>33</sup>, fundaram o grupo Ferradura:

*“O Ferradura teve a sua importância como um grupo musical de pessoas que não faziam só música, mas participavam de atividades de teatro, de leituras, [...]. Tanto teve que a gente ultrapassou as fronteiras da cidade...A gente mexia com a região...O grupo já era respeitado por ter ganho festivais em Sousa e em Cajazeiras...”. (Declaração de Carlos César, componente do Grêmio Central dos Estudantes de Catolé do Rocha na década de 1970 e colaborador do grupo Ferradura com textos de conteúdo político e social, feita à Maria Juliana Linhares no ano de 2015).<sup>34</sup>*



Figura 14: Grupo Ferradura. Da direita para a esquerda: Escurinho, Cosme Almeida, Chico César, Adonias Filhos. Autora: Betânia Vieira. Ano: desconhecido. Fonte: página no facebook “Catolé do Rocha como antigamente”: por Gean Vieira.

O irmão mais velho de Chico César, Luiz Gonzaga, fazia parte do movimento estudantil pioneiro em Catolé do Rocha, a geração da década de 1960 mencionada anteriormente.<sup>35</sup> E a atuação política do irmão irá influenciá-lo. Um acontecimento ocorrido na vida de Chico César durante sua juventude é demonstrativo de que muito cedo ele já se posicionava diante das autoridades em função de seus direitos. Durante um passeio num dia de Semana Santa em um barzinho em Catolé, por algum motivo Chico César e seus amigos passaram a ser alvo da antipatia de dois homens que vieram a dirigir palavras de mau gosto contra eles, os jovens não deram atenção a atitude desrespeitosa e tentaram aproveitar o momento entre eles, mas as investidas dos homens não cessaram:

<sup>33</sup> “Cantor, compositor, instrumentista, ator e criador de trilhas sonoras”. Fonte: Paraíba Criativa. Disponível em: <<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/escurinho/>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

<sup>34</sup> LINHARES, Maria J. F. O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica - João Pessoa, 2015.

<sup>35</sup> A história do movimento estudantil em questão é abordada no filme “Praça de Guerra” (2015) de direção de Ed Junior. Nele, Luiz Gonzaga aparece relatando sua experiência no movimento e a prisão que sofreu fruto da repressão à oposição ao regime militar que vigorou no Brasil durante 1964-1982.

*“fechamos a conta e todo mundo saiu junto, só que quando chegou ali [...] perto do Francisca Mendes [...] eu dali já fui para casa [...] e o restante do pessoal desceram para a praça (praça José Sérgio Maia), todo mundo desceu para a praça pra se divertir mais um pouco mais [...] aí foi que esses dois policiais a paisana começaram a persegui-lo [...] e eu sei que foi Escurinho e Chico César começaram voltar, [...] foram subindo...para ir para casa, foi quando eles, acho que tavam de carro [...] começaram a peserseguição, eu sei que Escurinho [...] se escondeu, conseguiu se esconder, [...] parece que Chico também, ele escapou, só que ele foi na delegacia “dá parte” [...] e quando chegou lá era os próprios [...] que perseguiram eles e pronto ele não saiu mais de lá e [...]começou a humilhar o rapaz, botaram para limpar o galpão, cortaram o cabelo dele [...]. [...] foi na época que ele passou no vestibular, também já tava com a cabeça raspada que os policiais já haviam raspado, mas foi uma vergonha”.* (Maisa Rocha, amiga de Chico César quando jovem em declaração no ano de 2022 por Whatsapp)

Até o momento em que foi na delegacia, Chico César não sabia que os seus perseguidores eram oficiais da polícia local, segundo Maisa Rocha. Apesar do relato angustiante da informante é possível perceber que, mesmo numa cidade que num passado não muito distante a polícia vivia sob o poder de mandatários<sup>36</sup>, o rapaz Chico não calava diante de abusos. Considerando a perseguição cometida para com os jovens negros Chico César e Escurinho e a atitude dos policiais contra primeiro, principalmente ao violarem seu corpo como represália. É possível considerar que uma postura racista por parte dos oficiais esteve como motivação de tudo que aconteceu no narrado anteriormente por Maisa Rocha. Em um momento posterior ao caso, Chico César define como racismo o ocorrido contra ele:

*“já senti racismo na pele! Na minha cidade, Catolé do Rocha no Sertão da Paraíba, eu tinha só dezesseis anos, fui dar parte de um soldado e acabei ficando preso. Eles cortaram meu cabelo, me deram banho de água gelada e, ao invés de punir o soldado, eles me puniram porque sou negro.”* (Declaração de Chico César para a campanha *Racismo, um crime que se sente na pele* do Governo do Estado da Paraíba).

---

<sup>36</sup> Melo, A. L. G. de. **Geração Viramundo** - Catolé do Rocha Anos 60 - João Pessoa: Manufatura, 2006.



Figura 15: Cartaz da campanha Racismo, um crime que se sente na pele do Governo do Estado da Paraíba lançada no ano de 2013 no dia da consciência negra, a mesma contou com a participação de várias pessoas, entre elas o músico Chico César. Fonte: Blogue Meio de Propaganda. Disponível em: <<http://meiodepropaganda.blogspot.com/2013/12/campanha-racismo-um-crime-que-se-sente.html>>. Acesso: 29 de jun. 2022.

A consciência racial de Chico César teve início muito cedo. Através de Dona Etelvina ele recebia, ainda muito jovem, alguns alertas e orientações relacionados a sua condição de pessoa negra. Neles ela chamava a atenção do filho para o fato dele ser negro e para que ele tivesse cuidados com amizades, comportamentos e atitudes como uma forma de se resguardar da discriminação racial. Explicava para ele que ao negro são associados atributos negativos em algumas situações: ‘a minha mãe [...] falava ‘você é negro, a confusão...o culpado sempre vai ser você; se tiver uma briga, se tiver um barulho, vão dizer “é, foi aquele cara negro que fez”, se desaparecer uma coisa, uma roupa [...]’.<sup>37</sup>

Dona Etelvina também ensinou Chico e seus irmãos a terem orgulho de si e a não deixarem serem julgados pela sua cor: ‘[...] ela falava uma coisa que talvez nem fosse hoje

<sup>37</sup> Declaração a Ari Colares no ano de 2019.

em dia politicamente correto pra uma mãe dizer, ela falava “pobre, mas limpinho, preto, mas honesto” ela dizia que isso deveria ser o que ia nos pautar e o que devia manter o nosso olho no olho da sociedade [...]’<sup>38</sup>. A sua sensibilidade para a questão racial, e referências ao tema que faz em suas canções, o músico também atribui, entre outras influências, a essas orientações de sua mãe. Dessa forma é possível ponderar, que a presença de temas ligados à condição racial nas composições do artista, derivam da existência de uma consciência sobre raça e negritude que ele mesmo possui, não se tratando de uma arbitrariedade do processo composicional.

Sobre a obra e vida de Chico César, no tocante à questão racial, vale pontuar a evidente referência à África em seu cancioneiro. Nas letras analisadas para o presente trabalho, narrativas envolvendo o continente e personalidades africanas, como Mandela e Desmond Tutu, por exemplo, estão presentes. Apesar disso, na infância do artista a convivência com uma declarada africanidade foi um pouco limitada: “*eu fui criado longe das matrizes africanas, elas vieram para mim na forma de arte, vieram mais como estética do como ética, do que como [...] uma prática [...] esse contato com a religião na minha infância, com as palavras e tarará [...]...Não tenho não, isso veio depois*”<sup>39</sup>. Quando menino, o músico, tinha parentes que realizavam cultos afro brasileiros, mas, devido a mãe dele ser muito católica, havia um desestímulo por parte dela para que o filho não frequentasse muito esses familiares.

Em relação a África e a cultura africana, através do seu trabalho como músico, Chico César, na vida adulta, irá vivenciá-las não só nos temas de suas canções, mas, passará a ter uma aproximação com músicos africanos como Salif Keita (mencionado na música *À primeira vista*), Lokua Kansa e Ray Lema. Com esse último, Chico está em parceria no disco, ainda em processo de lançamento, *Vestido de Amor*, mas especificamente na canção *Xângo, Forró e Ai*, como declarou em entrevista a Ari Colares no ano de 2021. Uma coisa a ressaltar é que apesar da não vivência com uma vertente africana mais característica, a cultura negra esteve presente na formação do jovem artista, através do *reisado* praticado pelos familiares, por exemplo.

---

<sup>38</sup> *idem.*

<sup>39</sup> *idem.*



Figura 16: “hoje foi dia do sertão paraibano receber a África Central em meu novo disco, com meu mestre congolês @ray.lem (piano e voz) e os camaroneses @bigdrum\_esso (bateria) e @etiennembappe (baixo)” descrição que acompanha a postagem da foto acima no instagram oficial do músico Chico César. A mesma foi feita nos estúdios Ferber em Paris, França, durante as gravações de um dos cinco discos de Chico César produzidos em 2021, Vestido de Amor. Da esquerda para a direita: Ray Lema, Chico César, Dharil Esso, Etienne MBAPPÉ. Fonte: perfil no Instagram de Chico César. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CQ1B4b-hvaE/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CQ1B4b-hvaE/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso: 29 jun. 2022.

Após a infância e início da juventude em Catolé do Rocha, aos 16 anos, Chico César mudou-se de sua cidade natal para João Pessoa, capital da Paraíba, fazendo isso com o objetivo de concluir o último ano do terceiro ciclo científico, equivalente ao Ensino Médio. Na capital inicialmente veio a morar na Casa do Estudante, localizada na rua da Areia, no Centro de João Pessoa, depois passando a viver em outras localidades nesta cidade, como o bairro Castelo Branco, onde está localizado o Campus I da UFPB. Vivendo na capital do Estado se aproxima da vanguarda cultural e artística pessoense e passa a compor o grupo *Jaguaribe Carne* (o termo carne no nome é influência dos ideais de antropofagia do Movimento Modernista Brasileiro). Este existente até os dias atuais. Desde o seu início, a banda tem como proposta estética e musical a experimentação, a busca do novo e a convergência/síntese de elementos da cultura nordestina com outros de origens distintas.

Fundado pelos pessoenses e irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, o *Jaguaribe Carne* possui também, como atributo, uma postura de questionamento da política cultural, dos parâmetros da música e do social. O mesmo, com o passar do tempo, passa a se constituir como movimento cultural atuando em bairros de João Pessoa, como o Jaguaribe, mas não abandonando o aspecto da música. Chico César ingressa como componente do grupo no

início da década de 1980 antes de mudar para o Sudeste<sup>40</sup>. Na época, apesar das referências do *Jaguaribe Carne* serem um pouco distintas, de início, das de Chico ele acabou recebendo um convite para participar da banda:

*‘eu [...] gostava dessa coisa de cantar bem...gostava de cantar como [...] Luiz Melodia, Caetano Veloso, Ednardo...aí um belo dia, inclusive, Pedro mandou um recado por um amigo de Catolé pra mim “diga a aquele menino de Catolé quando ele deixar de imitar Ednardo eu quero umas músicas com ele”, nós lá do sertão ouvimos muito a música do Pessoal do Ceará, era perto, Fagner, Ednardo, Belchior, Massafeira; a gente amava Gil, amava Caetano, mas aquela coisa dos cearenses era mais próxima a nós, então a gente vinha disso, quando a gente se encontra com Jaguaribe Carne, aí a gente abre...a cabeça da gente fica outra coisa’<sup>41</sup>*



Figura 17: Frame do filme *Pedro Osmar* de Otávio Maia, 1982. Da esquerda para a direita: Pedro Osmar, Paulo Ró e Chico César (este utilizando uma garrafa de vidro como uma espécie de ganzá). Fonte: site do projeto Cinema Paraibano: Memória e Preservação.

Compondo o *Jaguaribe Carne*, Chico César recebeu acolhimento, amizade e influências musicais por parte dos irmãos líderes da banda. A interação com eles irá apresentar novos parâmetros artísticos e culturais para Chico César:

*“quando eu conheci esses caras, eu pensei: bom, o ápice de ser artista pra mim era ser tipo Novos Baianos, era Pepeu, Baby, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, porque eram todos assim meio hippies, e viviam meio em cooperativas, em coletivos, comunidades, eu pensava ser artista é isso. Quando conheci Paulo Ró e Pedro Osmar aí vi que aquilo era um tipo de artista, mas também podia, dentro dessa coisa que nós chamamos de MPB, Neotropicalismo, poderia ter muitas outras coisas, e esses dois caras aí, meio que me adotaram, olharam pra mim como o menino do sertão chegando ali com 16 anos e me adotaram. Pedro era mais velho, Pedro Osmar, tinha 26 eu tinha 16, [...], ele tocava na banda de Zé Ramalho, tocava viola de 10 cordas, já tinha sido gravado com Zé Ramalho, duas músicas, Baile de Máscaras e Nó Cego [...] então tinha uma coisa nesses dois, que era muito especial e, bom, [...] eles moravam, numas casas de taipa, adobe, né? Coberta de Palha, mas, eles tinham a melhor coleção de discos que eu já vi até hoje na minha vida, os discos da Carmo, que era a gravadora do Egberto Gismonti, os discos da*

<sup>40</sup> Severo, George Glauber Félix. Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne. 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

<sup>41</sup>Declaração de Chico César no minidoc Jaguaribe Carne e Trio Medeiros do Programa Passagem de Som. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=KywZDiHoSxA&t=192s](https://www.youtube.com/watch?v=KywZDiHoSxA&t=192s)> Acesso:14 jun. 2022.

*ECM que eram os discos que gravava o Jazz Nor dico, Europeu, onde gravava Naná Vasconcelos, os codorna 1, codorna 3, cordona 2, codorna 4 [...] e eles me educavam, eles botam o disco assim na vitrola e falava “escute aqui, isso aqui é Nusrat, é música do Paquistão, aí eu ficava sentadinho na sala e escutava [...] aí acabava o lado eles vinham trocava o lado, depois vinha falava “isso aqui é Ravi Shankar, esse instrumento é citra” aí botava lá [...] e eu ficava lá ouvindo e tal, aí depois “ isso aqui é Meredith Monk”, era só as pedradas, as vanguardas, era uma coisa para além do Jazz, era um tipo de música improvisada, [...] ou, “isso aqui é Hermeto Pascoal em festival de Jazz de Montreux”, [...], educação mermo, [...] E de certa forma acho que eles ficaram um pouco pensando “é uma pena se esse menino, com o talento que ele tem, se ele ficar limitado a essa compreensão da música brasileira que chega, vamo dizer, até os Novos Baianos, ele pode pensar mais, ele pode escolher depois o que ele vai fazer com isso, mas, eles acharam importante eu escutasse isso, sabe?”<sup>42</sup>*



Figura 18: Apresentação do *Jaguaribe Carne* na Biblioteca Central da UFPB. Chico César sentado no chão, Paulo Ró no violão e Pedro Osmar de pé sobre uma cadeira. Autor: desconhecido. Ano: desconhecido. Fonte: Severo (2013).

No período que morou em João Pessoa, na década de 1980, Chico César cursou a graduação em Jornalismo pela UFPB. No segundo ano de curso começou a trabalhar como jornalista, mesmo nessa época já sendo conhecido na cidade como artista. Essa sua decisão de trabalhar no jornalismo, de certo estava consonante com um projeto que ele havia definido para ele ainda morando em Catolé do Rocha. Chico tinha em mente que levaria um tempo para conseguir sobreviver apenas de música, então ele decidiu fazer a graduação em jornalismo com o objetivo de ter uma alternativa de trabalho, enquanto paralelamente ia

<sup>42</sup> Declaração concedida a Ari Colares em entrevista no ano de 2021.

desenvolvendo sua arte. A escolha pela graduação que cursou, estava também ligada ao fato da área lidar diretamente com a atividade da escrita.

Esse detalhe, vem mostrar o desejo do jovem músico de proximidade com essa prática e também a sua tendência a essa. Uma prova disso é o fato de suas primeiras composições terem sido feitas ainda na infância, aos dez, doze anos de idade. Mesmo não sendo sua grande paixão como ofício, para ele o jornalismo tem um significado em especial: *“foi uma parte muito importante na minha vida, porque além de me dá o sustento, também me deu uma espécie de paciência com os assuntos, com os temas, um olhar curioso e ao mesmo tempo de tentar ver as coisas numa perspectiva histórica, assim [...] um certo afastamento”*<sup>43</sup>. Esse destaque, realizado pelo artista, pode nos levar a relacionar que dinâmicas da atividade jornalística podem ter influenciado a abordagem de temas da vida social em canções de sua autoria e também a forma que estrutura suas composições, apresentando fatos em forma de narrativa. Dentre tantas, a canção *“Por causa de um ingresso do festival matou roqueira de 15 anos”* é exemplo de como o universo do jornalismo exerce influência nas letras de Chico César. O título de composição mencionado está constituído nos moldes utilizados para expor manchete de jornal. Nele, temos enunciado de forma sucinta a causa e consequência de um acontecimento num modo semelhante ao que é feito em notícias nos periódicos jornalísticos.

Após a conclusão da graduação na UFPB, em busca de oportunidade para o seu trabalho musical, Chico César, aos vinte e dois anos, transfere-se para o sudeste do país. Nesse processo de transferência, ele realiza uma passagem primeiro por Praia Grande - Rio de Janeiro (RJ) e depois segue para São Paulo - São Paulo (SP) onde possui residência até os dias atuais:

*‘quando eu estudava jornalismo lá na Paraíba uma moça chamada Maria Luiza Fontenelle [...] falou assim “olhe, quando você acabar o curso vá pra São Paulo, eu vou te ajudar, cê pode ficar lá em casa [...]”. E eu tinha uma imagem muito ruim de São Paulo antes de conhecer São Paulo [...]. Bom, eu cheguei aqui num dia que era como se fosse 16 de maio, 15 de maio, por aí, de 85, meu irmão foi me buscar na rodoviária com a kombi do sindicato do coreiros onde ele trabalhava . E a cidade [...] estava um pouco vazia [...] e eu achei a cidade calma e quando ele me levou na casa da minha amiga na [...] Vila Madalena, [...] parecia uma cidade do interior, era uma noite de lua, dava pra ver a Lua, o bairro Vila Madalena tinha basicamente casas [...] e eu cheguei vendo aquela calma assim [...]E a cidade me conquistou naquela noite. [...] me instalei na casa de Malu, no dia seguinte eu acordei antes dela, [...] e me sentei na calçada [...] e vejo se aproximando de mim [...] um homem de capote com as mãos nos bolsos [...] era Arrigo Barnabé. [...] eu pensei: “bom essa aparição de Arrigo Barnabé [...] era como se fosse um anjo dando boas vindas*

---

<sup>43</sup> Trecho de narrativa presente no episódio “Profissão: jornalismo” do quadro Histórias de Chico César no canal oficial do artista na plataforma Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jcc9cCHvoLw>>. Acesso: 29 jun. 2022.

*à cidade”. [...] ali se confirmava o meu amor pela cidade de São Paulo’. (Chico César em declaração dada no ano de 2020)<sup>44</sup>.*

Vivendo em São Paulo, Chico César irá continuar com a atividade de jornalista, trabalhando na Editora Abril, como revisor de texto, e na Fundação Oncocentro, onde era servidor público, simultaneamente ao da música. Depois de seis anos morando na capital paulista, sem conseguir espaço mais significativo para suas canções e quase perdendo as esperanças disso, uma boa oportunidade surge para o seu trabalho musical. No caso, o ponto de virada que impulsionará ele a ingressar no contexto da produção musical estabelecida. Esse será possibilitado com a ajuda de sua amiga Malu Fontenelle. Na época Malu trabalhava na associação Brasil - Alemanha e o convidou para tocar no país germânico. Chico aceitou o convite e num período de férias dos empregos partiu em direção a ele. Na Alemanha iria participar de um festival na cidade de Tübingen, como aconteceu:

*‘O festival era enorme. Tinha música [...] de muitos lugares. Toquei numa tenda do Brasil, não era muito grande. Sozinho, voz e violão. E toquei parte do repertório que viria a compor o Aos vivos. Toquei “Mama África”, a versão do “Paraíba” era a mesma, “Béradéro”, e achei que fui muito bem recebido pelo público. Depois saiu uma matéria analisando o festival e a foto publicada foi a minha. Tinha mil coisas acontecendo [...] e, de repente, saiu uma foto minha com meu violão e o cabelo meio pra cima. Na legenda, “Um brasileiro, que tem o corte de cabelo meio John Lyndon, do Sex Pistols, não sei mais o quê...”. Aí pensei, “Interessante, acho que tem futuro pra mim aqui”.’ (Declaração de Chico César dada ao site de entrevistas de música brasileira Gafteiras no ano de 2002).*



Figura 19: Chico César em apresentação no show em Tübingen no ano de 1991. “eu em Tübingen, Alemanha, 1991. [...] a foto

<sup>44</sup> Declaração dada por Chico César num quadro no seu canal oficial na plataforma de vídeos Youtube intitulado Histórias de Chico César no episódio “Chegada a São Paulo”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=TsybOlj--xo&list=PLCa21P9A\\_0NK6-2aJXVamL6DRarxcaE&index=46](https://www.youtube.com/watch?v=TsybOlj--xo&list=PLCa21P9A_0NK6-2aJXVamL6DRarxcaE&index=46)>. Acesso: 22 jun. 2022.

é de minha amiga Malu Fontenele, que me levou à Europa pela primeira vez [...] (Descrição que acompanha a postagem da foto no perfil oficial no Instagram de Chico César). Fonte: Instagram Oficial do músico Chico César. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CJPebufBPz7/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CJPebufBPz7/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso: 29 jun. 2022.

A participação neste festival deixou Chico César mais confiante no seu trabalho musical. E a foto no jornal ajudou com que ele recebesse convites posteriormente. Na época, a arte de Chico César em São Paulo passava por dificuldades, por vezes, por ser julgada como “nordestina”. Mas com a receptividade do público alemão, quando retornou da viagem mencionada, o artista decide se dedicar unicamente à música<sup>45</sup>. Durante a estadia na Alemanha, ele fez uma passagem pela Espanha e nisso conheceu, num encontro de amigos, um pouco da obra de Salif Keita. Nesse contato recebe outra inspiração que vai influenciar a sua vida enquanto músico a partir de então. Estimulado pelo trabalho de Keita, também decide mudar a forma que acreditava ser o seu fazer musical e passa a ser mais aberto a experimentação de sonoridades:

*‘quando eu fui pra Europa a primeira vez, ali começo dos anos 90, acho que 91, um amigo me apresentou a música de Salif Keita e eu falei “nossa, mas que música diferente”, e era uma música com banda, né?! E ele falou “é um cara que nasceu numa aldeia, na África, no Mali”. Eu pensei “se o cara nasceu no Mali e pode fazer essa música com esse poder, com banda e tal, quando eu voltar pro Brasil [...] eu vou montar uma banda”, porque eu antes eu era sempre esse cara do voz e violão. Aí voltei montei primeiro uma banda chamada Câmara dos Camaradas e depois essa banda virou Cuscuz Clã, que dá nome ao meu segundo disco, mas quando eu fiz o Aos Vivos que é o meu primeiro disco, eu já tinha a banda Cuscuz Clã’ (Declaração em entrevista no canal da Faculdade Descomplica em 2020).*

---

<sup>45</sup> Essa decisão também é tomada porque Chico César no mesmo período perdeu seus empregos como jornalista, segundo declarações do músico a Ari Colares no ano de 2021.



Figura 20: Cartaz de Show de Chico César e Banda Cuscuz Clã no Blem Blem Club. Fonte: página oficial de Chico César no facebook. Acesso: 30 jun. 2022.

O insight que o contato com a música de Salif Keita provocou em Chico César talvez o tenha aproximado de influências de sua formação musical, no que toca a vivência com o grupo *Jaguaribe Carne*, por exemplo. Grupo que tinha em seus parâmetros não se conformar com formas musicais estabelecidas e nem padronizadas pelo mercado. A respeito do trocadilho realizado com o nome da seita que prega a supremacia branca, o músico não invoca só a reunião em função de um típico prato da culinária brasileira, muitas vezes associado a cultura nordestina. Sendo Chico, líder da banda *Cuscuz Clã*, um homem negro, com o trocadilho também é invertido o protagonismo branco a partir da afirmação de um protagonismo negro representado pelo artista. O nome da banda e do disco em questão evidencia também que, desde o início de seu trabalho como músico, Chico César apresenta referências expressas à questão racial, em termos de raça e também de cultura. Pois, como o exemplo mostra, não se contrapunha apenas o marcador racial, mas também a origem, afirmando através troca com os nomes a cultura brasileira frente a uma organização racista estadunidense.

Por muitas vezes Chico César agiu de forma protagonista em sua trajetória, principalmente para realizar sua música. E assim ele agiu para conseguir lançar seu primeiro disco, o *Aos Vivos* (1995). Depois de aguardar pela gravadora Tinnitus, com quem estava em

tratativas através do proprietário Pena Schmidt, e não receber o aval que esperava<sup>46</sup>, o compositor resolveu gravar seu álbum de estréia no formato ao vivo. Ideia essa despertada e construída com a colaboração do produtor Egídio Conde.

*“Eu fiz um disco ao vivo [...] porque não tinha dinheiro para fazer um disco de estúdio. Estúdio naquela época era muito caro [...]. Eu tava fazendo um disco que seria produzido por André Abujamra, as minhas músicas com loops, gravados em cartucho. Quando procurei o Egídio Conde [dono do antigo estúdio Audiomobile] para pedir um estúdio que gravava coisas ao vivo, ele disse: “Cara, eu nem tenho espaço físico para isso. [...] mas eu acho que você devia era fazer um disco ao vivo”. Ele que deu a ideia, né? Eu: “Mas, bicho, ao vivo?”. [...] Eu nem tinha dinheiro para o equipamento e tal [...]. “Não, depois a gente acerta, porque eu acredito no seu trabalho, acredito que vai dar certo.” Eu sai da casa dele com essa conversa. Aí, criou-se uma questão para mim. [...] “Como é que eu vou vestir essas músicas?” Aí, na verdade, eu não tinha que vestir as músicas, eu tinha que despir as músicas. Era pensar como aquelas músicas funcionariam voz e violão, como eu ia ter o ritmo percutido, os contrapontos, as linhas de baixos e resolver ao vivo. (Declaração em entrevista ao site Monkey Buzz no ano de 2020<sup>47</sup>).*

Para produzir o disco pensado, Chico realizou quatro shows num pequeno teatro da cidade de São Paulo, todos acompanhados de voz e violão e de participações especiais convidadas por ele mesmo, entre elas o músico pernambucano, Lenine (Participa em duas canções: Dança e Nato). O trabalho em questão foi gravado em 1994 e lançado em 1995, na época o compositor estava com cerca de 30 anos de idade. Para escolher o repertório Chico César considerou das várias composições que possuía as que se enquadrariam melhor em voz e violão e que também representavam o que ele intuía ser os seus dois lados fortes. Por um lado o aspecto do ritmo e das canções guerreiras e por outro as canções de amor.

*‘Não é à toa que as canções que se destacam nesse disco, a princípio, são “Mama África” e “À Primeira Vista”, canções que até hoje fazem parte do meu repertório e da minha vida. Então, assim, é algo que está no meu DNA, que também vem de um ambiente alternativo, experimental, do underground paraibano, que depois se encontra com a Vanguarda Paulista aqui. Eu poderia ter enveredado para ser um cara tipo Cidade Negra, cantando só reggaes, ou ser um cara tipo Djavan, cantando mais músicas de amor, sei lá. Mas eu não podia abrir mão de um lado para ficar só com o outro’ (Declaração em entrevista ao site Monkey Buzz no ano de 2020).*

Na fala acima podemos perceber que o músico tinha bem nítido qual o aspecto de seu trabalho artístico e que possui uma forte adesão a ele. Na sua música, Chico César se apresenta como algo fruto de um diálogo entre Nordeste e Sul do Brasil e também como resultado do diálogo disso com o que podemos classificar como Atlântico Negro (Gilroy, 2012). Isso tudo é possível considerar a partir de citações anteriores, como a última, onde fica expresso a forma musical e influências do artista e também por meio das temáticas, elementos e estética identificadas na produção examinada na pesquisa.

<sup>46</sup> Segundo declarações de Chico César a Ari Colares em 2021, ele chegou a produzir um trabalho nessa época junto com André Abujamra, mas o lançamento era sempre adiado com a justificativa de Schmidt de que eles ainda não estavam prontos

<sup>47</sup> Revisitando meus clássicos: Chico César - Aos Vivos (1995) <<https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-aos-vivos-1995/>>. Acesso: 30 de jun. de 2022.

O trocadilho é uma proposta muito presente no trabalho de Chico César. Na década de 1990 muitos trabalhos musicais foram lançados no formato ao vivo, através de grandes produções e como versão de um trabalho anterior realizado em estúdio. Chico não conseguiu gravar seu primeiro disco da forma que pensava, devido a limitações de investimento e utiliza o título de seu trabalho “*Aos Vivos*”, nesse contexto da indústria, assim é possível considerar, como uma resposta ao mercado, no caso fazendo uma ironia. O disco em questão não é simplesmente uma gravação ao vivo, é também o resultado da resistência artística de seu autor. É uma obra feita a partir da crença do artista nascido em Catolé, em seu potencial musical. Com a gravação do material em evidência, o trabalho foi editado e mixado por Egídio Pontes na companhia de Chico César. Por fim sendo lançado pelo selo Velas, gravadora pertencente a Ivan Lins, que tinha o foco em jovens trabalhos na música popular brasileira.

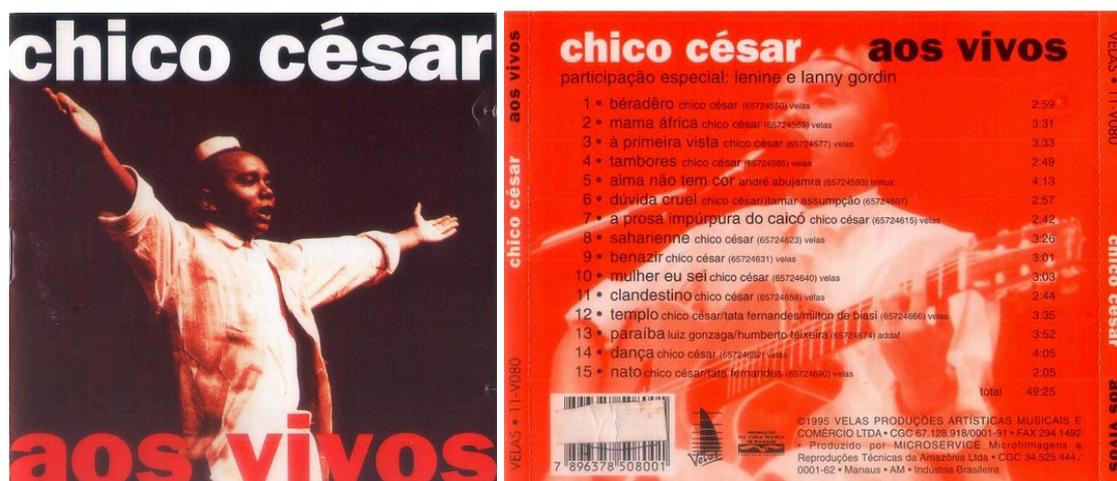


Figura 21: Capas do disco *Aos Vivos*. Fonte: Três Selos. Disponível em: <<https://www.discogs.com/master/1133372-Chico-C%C3%A9sar-Aos-Vivos/image/SW1hZ2U6MjewMjI1MjQ>>. Acesso: 15 jun. 2023. Nas capas temos em destaque, primeiro, Chico César de braços abertos como quem se entrega ao público de seu show *Aos Vivos*, e em segundo empunhando o violão, único recurso material utilizado pelo artista no trabalho denominado nas imagens acima.

Com o lançamento de *Aos Vivos*, Chico César alcança sucesso nacional, prova disso é que no início do ano de 1996 o prêmio Sharpe, hoje nomeado de Prêmio da Música Brasileira, de artista revelação na categoria música regional, foi atribuído a ele. Nesse ano o músico lança o já mencionado *Cuscuz Clã*, através do selo MZA e gravado pelos estúdios da Poligram, concretizando assim seu lançamento por uma grande gravadora. Em São Paulo *Cuscuz Clã* foi lançado em uma casa de muita evidência, o Tom Brasil, com esse trabalho Chico César irá alcançar projeção internacional (Mauro Dias, 1996, *Jornal Estadão*). Nesse disco estão referências à cultura nordestina, que estiveram presentes em sua infância, como o Reisado, representado na canção *Folia de Príncipe*, e narrativas cujo desenvolvimento giram em torno

e através de figuras negras, nelas são expressas experiências de significado social, como em *Filá e Mand'ela*.

**CADERNO2**  
FIM DE SEMANA

**Nordestino pós-moderno volta triunfante**

*Depois do sucesso nacional, Chico César encerra no Palace a temporada do espetáculo 'Cuscuz Clã', que estreou em São Paulo em abril, e traz como uma das novidades a presença especial de Naná Vasconcelos*

**MAURO DIAS**

Chico César volta a São Paulo para encerrar a turnê nacional do show *Cuscuz Clã* no sábado (10) em um show de encerramento. Vai cantar no Palace, de hoje a domingo. O programa do show é semelhante ao mesmo que ocorreu no Tom Brasil, em abril. Chico César trouxe um show de encerramento com três dias previstos — três apresentações em 1º, 2º e 3º de maio. Agora, conta com duas atrações extras. No palco estarão o internacionalismo pernambucano Naná Vasconcelos — mais um que virou a obra do compositor mais saudado dos últimos tempos, e também o grupo Carroça de Mamulengos, formado por cinco crioulos (dos 4 aos 11 anos), imbuídos, equilibristas, malditos como eles, paráditos de Catolé de Buba.

Os irmãos de Carroça de Mamulengos estão em Pernambuco, sob as suas ordens e direção. Carroça e Brasil apresentando-se em praça pública. Chico César se viu no Rio, em junho, quando estava fazendo temporada por lá. Chamou-se para uma participação especial no espetáculo de Trio Rêis cariocas. E se estranhou

para a curta temporada paulista. Participou de alguns shows, entre eles de Eli Zangari e Manoel Apolin. Outros do notório Trio Rêis, com ele, Manoel Apolin e Primitivo Vitor — esta, sucessos de seu primeiro disco, *Amor Vitor*, lançado em 1994.

Maria Bethânia, Zizi Possi, Elie Ramalho e Danilo Mesquita, apenas por exemplo, são algumas das estrelas do show que se renderam a Chico César, que Abreu Valença Admira e outros o grande talento nordestino da década. Embora não haja exatamente cartilha de autores novos (o que há é a criação de novos parâmetros que foram os seus), Chico César, de São Paulo, fez o primeiro a fazer o certo de mercado do endurecido pela acomodação das grandes gravadoras. Tornou-se, à sua vez, uma espécie de músico da mídia e consagração das intérpretes — uma outra levanta a barra, mesmo que ele não fosse talentoso.

É de muito talento. Foi com talento, como compositor, cantor, instrumentista e homem-show, que conseguiu o mesmo sucesso de mercado e chegou ao topo da lista. Muitos talentos ainda para o dia com a imagem — uma das pedras de toque dessa companhia. Por isso, a imagem encerra quando ainda em desconhecido, cantando

em bares de São Paulo no participando de festivais de interior (vencendo alguns). Depois de frequentar as famosas rodinhas de cantores-compositores, ficou prontamente à margem — era uma estranha. Destacou-se também por ela.

São integrantes que não são músicos. Antes, havia estudado jornalismo, na Uerlândia, e participado de um grupo (o Jaguaribe Carre) que fazia pesquisa de música e literatura. Trabalha em loja de discos e muito de tudo. Sua prosa é simples, mas o efeito de que acontece, sobretudo, que se vestimenta empregar para diretores (a) de música e consagração, poesia de quem sou e não. As músicas (ou o mesmo) talvez não consideram

de um grupo (o Jaguaribe Carre) que fazia pesquisa de música e literatura. Trabalha em loja de discos e muito de tudo. Sua prosa é simples, mas o efeito de que acontece, sobretudo, que se vestimenta empregar para diretores (a) de música e consagração, poesia de quem sou e não. As músicas (ou o mesmo) talvez não consideram

de um grupo (o Jaguaribe Carre) que fazia pesquisa de música e literatura. Trabalha em loja de discos e muito de tudo. Sua prosa é simples, mas o efeito de que acontece, sobretudo, que se vestimenta empregar para diretores (a) de música e consagração, poesia de quem sou e não. As músicas (ou o mesmo) talvez não consideram



Chico César: porém, alguns, alguns estranhos e alguns criados contribuíram para destacá-lo entre os talentos da música de compositores dos anos 90.

Figura 22: Matéria sobre o encerramento da turnê nacional de Chico César com o disco *Cuscuz Clã* comentando o alcance do trabalho e repercussão na vida e carreira do compositor. Fonte: Acervo Digital do Jornal O Estadão. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19960906-37578-nac-0080-cd2-d28-not>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

O texto, publicado em 1996, no recorte de jornal acima, traz uma pequena matéria de autoria do jornalista Mauro Dias. Nela o título evidencia o sucesso da turnê nacional realizada com o disco *Cuscuz Clã* e dá informações sobre a apresentação de encerramento dela na cidade de São Paulo, onde o disco, meses antes, foi lançado, ocasião que contou com a participação de Naná Vasconcelos e do grupo Carroça de Mamulengos. A matéria após dar detalhes sobre o show de Chico César traz informações sobre o estado atual da carreira dele, na época, por exemplo, pontua intérpretes de renome nacional que “se renderam a Chico César”, como Maria Bethânia e Zizi Possi. Fala ainda da posição do artista no cenário musical, ressaltando que ele foi o primeiro a “furar o cerco do mercado endurecido pela acomodação das grandes gravadoras”.

A matéria citada, além de associar Chico César ao Nordeste, se referindo a ele como “Nordestino Pós-moderno”, em algumas partes menciona a origem do cantor, como se realizasse uma apresentação de Chico César para públicos mais amplos. Nisso busca ressaltar características da poesia de Chico César e, ao falar de sua melodia, se refere a ela como “são nordestinidades de quem se considera membro afluente do encadeamento pós-moderno da música popular brasileira”. É interessante a matéria ressaltar tais associações. Chico César quando chegou na cidade de São Paulo buscando espaços para se apresentar não obteve

algumas oportunidades por ser considerado “nordestino” nos termos do seu trabalho (como relata em entrevista ao site Gafieiras em 2002). Mauro Dias apresenta Chico César reforçando ou atribuindo uma identidade nordestina mesmo após o artista já viver em São Paulo a mais de dez anos. Nesse caso é possível considerar a existência de uma falta de reconhecimento de influências ou propriedades do repertório de Chico César como a poesia concreta, aspecto presente na vida do compositor desde a participação junto ao Jaguaribe Carne.

No processo de análise da pesquisa é constatado a presença e muitas referências a manifestações culturais presentes no Nordeste. Algumas letras têm essas manifestações como tema central e também como estilo musical. Muitas vezes o artista constrói verdadeiras narrativas tendo danças e ritmos nordestinos como tema, descrevendo sua dinâmica e forma como se realiza. Mas o trabalho analisado, não vem a ser composto apenas por essa influência e aspecto; vários elementos da cultura brasileira são apresentados nele como parte de um sentido por vezes único. No disco *Cuscuz Clã* das quatorze canções que o compõem, cinco trazem modalidades da cultura nordestina ou do Nordeste de forma explícita, são elas: *Folia de Príncipe*, *Filá*, *Mand'ela*, *Pedra de Resposta* e *Sirimbó*. Sobre a cultura nordestina aparecer como temas nas letras de Chico César é muito curioso, como estilo, gênero musical, é um tanto esperado, considerando sua formação musical. Mas tê-las em si mesmas como tema ou como cenários de enredos presentes em algumas narrativas é como Chico César apresentasse a cultura do seu lugar de origem. Me parece assim um processo de afirmação. Mas vale ressaltar que isso é feito sem purismo e às vezes atrelando elementos que não são associados à cultura nordestina.



Figura 23: Capas do Disco Cuscuz Clã de Chico César, lançado em 1997 pelo selo MZA. Disponível em: <<https://www.discogs.com/master/631542-Chico-C%C3%A9sar-Cuscuz-Cl%C3%A3?image=881761.SW1hZ2U6MTA1MjQ3Mg%3D%3D>>. Acesso: 15 jul. 2023. Sobre os elementos presentes no material visual do álbum chama a atenção o fato de Chico César

está usando coturnos pretos e um óculos futurista ao mesmo tempo que posta vestimentas e adereços inspirados em personagens do Reisado

No disco *Cuscuz Clã* temos a regravação da canção *Mama África*, que aparece pela primeira vez em *Aos Vivos* (1995). e Além da regravação a canção em 1996 é também apresentada ao público através de um videoclipe. O clipe é representativo de como a cultura nordestina e também o negro está presente na obra de Chico César. Ele mostra também como essa cultura nordestina está atrelada a uma atitude de afirmação no trabalho de Chico César. O clipe de *Mama África* foi produzido em Catolé do Rocha e dirigido por Anna Muylaert. Se constitui por um plano sequência onde aparecem várias manifestações culturais e grupos da cidade natal de Chico César. Entre elas o reisado, a banda Marcial do Colégio Francisca Mendes, o time de futebol, o movimento negro e moradores do bairro do Corrente, lugar onde a família de Chico morava e foi gravado o clipe. A ideia do vídeo foi concebida em conversa entre a diretora e o músico:

*‘Ela falou: “Chico, acho que o clipe deve mostrar o encontro do que você é com o lugar de onde você vem. Você apresentando um pro outro. O seu lugar para a sua banda e apresentando seu novo trabalho, sua nova roupa para o seu lugar, sua família”. A gente pensou muito como seria isso [...] Aí pensamos, pensamos, acabamos nesse lugar do retorno, do filho que, entre aspas, conquistou um novo reino, e apresenta esse novo reino para seu pai e sua família, pro seu clã. Por isso que tem esse encontro e mistura tudo. [...] Fizemos, talvez, cinco takes e escolhemos um. Mas não podia ter emenda, tinha que ser direto mesmo. Escolhemos aquele que, para nós, fosse o mais rico’. (Chico César em entrevista para o site Monkeybuzz no ano de 2020).*



Figura 24: Frame do Vídeo-Clipe *Mama África* dirigido por Ana Muylaert. Nele temos a abertura do clipe onde se encontram pessoas, entre adultos e crianças, vestidas em indumentárias do Reisado. Em primeiro plano uma sobrinha Chico, Dona Etelvina (trajando a veste da rainha) e Seu Francisco Felix (Trajando a veste do Rei). Fonte: videoclipe disponível no canal oficial de Chico César no Youtube.



Figura 25: Foto de *making-of* do clipe *Mama África*. Chico César entre componentes do movimento negro de Catolé do Rocha - PB. Fonte Acervo pessoal de Francisca Joaquina (Dora).

No vídeo vencedor do prêmio MTV de 1997, na categoria videoclipe de MPB, Chico César apresenta *Mama África* com a ajuda de elementos de sua cidade natal. E como a ideia do roteiro pretendia, o músico apresenta também a si mesmo, o seu lugar e conseqüentemente suas referências de origem. Chico César, assim como na canção, onde apresenta um sentido particular de *Mama África*, no clipe apresenta um sentido próprio de Catolé do Rocha, conseqüentemente de Nordeste, e de si mesmo.

No ano de 1997 o músico também irá lançar seu terceiro álbum, com o título de *Beleza Mano* (1997). Sobre esse trabalho, o artista declara<sup>48</sup>: “[...] veio para encerrar o primeiro ciclo de discos e reafirmar experiências da época em que eu participava do grupo Jaguaribe Carne [...] é o mais bem cuidado e o mais complexo [...] fiz para dialogar com minha época [...]”. No expresso o artista deixa evidente que sua criação é feita nos termos do tempo que está vivendo. Avaliou que não apenas se referindo ao contexto de mercado, assim podemos levantar a hipótese de que ao abordar temas políticos e sociais o artista tem o propósito de fazer parte de um debate público e também de contribuir para com esse ou com temas da sociedade em que vive. Chico César também ressalta o que pode ser encontrado em seu disco *Beleza Mano*: “a presença do negro (família alcântara e lokua kanza), do nordeste (Dominginhos e Flávio José), do contemporâneo (Mestre Ambrósio), do urbano (Arrigo

<sup>48</sup> Declaração retirada do site oficial de Chico César na seção correspondente ao disco *Beleza Mano*. <Disponível em: <<https://chicocesar.com.br/beleza-mano/>>. Acesso 30 jun. 2022.

Barnabé) e do negro urbano (Thaíde e Dj hum)”<sup>49</sup>. Assim deixando claro quais elementos fazem parte da constituição desse material.



Figura 26: capas do disco Beleza Mano (1997). Produzido por Marcos Mazzola na produtora MZA. Fonte: site Discogs. No primeiro encarte Chico César exibe um moicano num estilo punk e há a presença de um tom dorado como se ressaltasse a ideia de beleza presente no título da obra. No caso do segundo foi possível identificar que o artista porta algo como um Isicholo, chapéu de origem Zulu.

O último lançamento da década de 1990 do cantor e compositor Chico César traz como título *Mama Mundi*, o nome leva a crer numa referência a um pertencimento que está além do que códigos limitados podem atribuir. Que há no trabalho e no artista mesmo uma abertura para várias possibilidades, sendo eles fruto disso. É possível também considerar que como feito no trabalho anterior o álbum representa a sua época. Sobre o disco comenta José Miguel Wisnik<sup>50</sup> logo após o lançamento dele:

“A mãe do mundo que gerou Gagárin gerou também Mestre Vitalino, o primeiro homem a sair como um feto para fora da atmosfera e o artesão que extrai formas vivas do barro da terra. Essa imagem, sugerida na música que dá nome ao novo disco de Chico César, *Mama Mundi*, diz muito da experiência das últimas gerações que viveram a passagem fulminante dos nichos regionais ao sentimento planetário. Ela é bem marcada nesse paraibano de Catoté do Rocha cujo pai, seu Francisco (que entreouvimos cantando na “Dança do Papangu”), praticou os reisados nordestinos desde sempre, por tradição familiar, enquanto o menino, levado pela onda dos tempos, se desgarrou e se cosmopolitizou, ganhando trânsito pelo Brasil e fora dele. Como outros músicos brasileiros que passaram do sertão ao mundo, Chico César é um étnico literalmente descolado, nativo de um espaço sem porteira, dançando de propósito uma dança que “imbalança” entre Okinawa e Aquidauana.”

No comentário de Wisnik é presente uma apreciação sobre o sentido que o título *Mama Mundi* representa utilizando elementos das canções que compõem o repertório do disco.

<sup>49</sup> *idem*.

<sup>50</sup> Declaração acessada através do site oficial de Chico César. Disponível em: <<https://chicocesar.com.br/mama-mundi/>>. Acesso 30 de jun de 2022.

Nele o teórico e também músico, associa a ideia do disco à própria identidade/personalidade de Chico César, essa fruto da constituição que influenciou e fez o ser dele. Podemos supor que no disco *Mama Mundi* o artista se declara filho do mundo, que não busca se fixar em determinações que possam tentar atribuir a ele e sua obra, referenciando sua origem a uma coisa maior, não desvinculando ela do todo. Sobre como Chico César lida com a ideia de pertencimento temos como exemplo a canção “*Paraíba, meu amor*” que no seguinte trecho diz: *Paraíba meu amor/eu estava de saída mais eu vou ficar/não quero chorar o choro da despedida/ o acaso da minha vida um dado não abolirá/pois seguirás bem dentro de mim/como um São João sem fim/ queimando o sertão*. No trecho temos representado a existência de um sentimento de pertencimento a mais de um lugar, como ele se realiza e é referenciado na vida do enunciante. No disco em questão, estão presentes e representadas também temáticas que aparecem nos álbuns lançados anteriormente, como a figura do negro em *negro forro* e a cultura nordestina através do título *dança do papangu*.

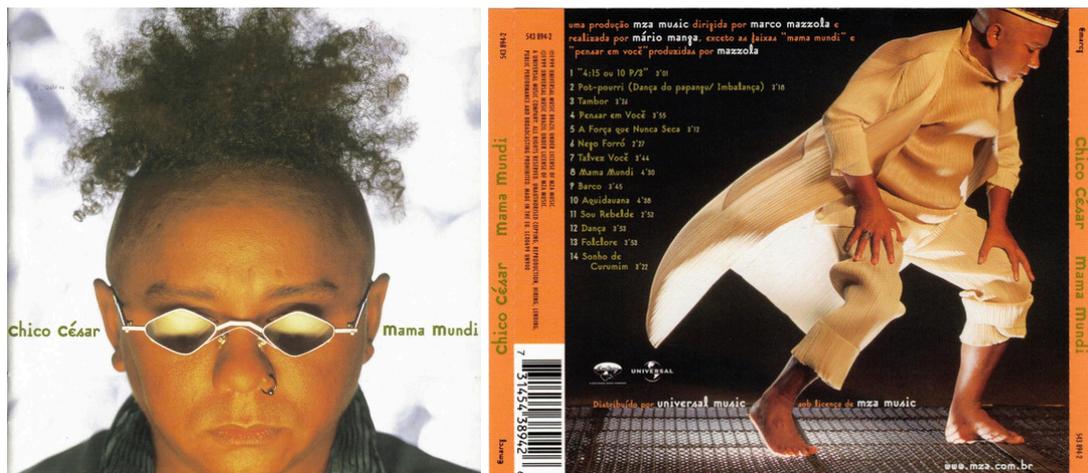


Figura 27: Capas do disco *Mama Mundi*.

Fonte: <<https://www.discogs.com/release/2989318-Chico-C%C3%A9sar-Mama-Mundi/image/SW1hZ2U6Njg3ODkxNDY=>>. Acesso: 15 jun. 2023. Nos encartes, Chico César, primeiro, aparece com um óculos num estilo futurista, com cabelo com corte que lembra uma referência punk, de semblante sério e mais iluminado que o restante do corpo que percebemos na imagem. Essa composição parece representar um sujeito negro que se afirma em sua singularidade e presença. No segundo caso, no encarte que se trata do verso do álbum *Mama Mundi*, o artista aparece vestido em tons neutros, de pés descalços, curvado, como quem se traja de uma simplicidade para reverenciar algo maior.

Nas primeiras duas décadas do Século XXI Chico César segue compondo e lançando obras, os projetos continuam se assemelhando, mas por outro lado, apresentam distinções muito nítidas. O repertório do artista lançado entre 2000 e 2022 é composto pelo seguinte material: *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002); *Marias do Brasil* (2004); *Compacto e Simples* (2005); *De uns tempos pra cá* (2005); *Cantos e encontros de uns tempos pra cá - DVD* (2005); *Francisco, Forró e Frevo* (2008); *Aos Vivos Agora - CD/DVD/Vinil* (2011); *Estado de Poesia* (2015); *Estado de Poesia Ao Vivo CD/DVD*

(2017); *O amor é um ato revolucionário* (2019); *O Canto de Macabéa ou a Hora da Estrela* (2022); *Vestido de amor* (2022). Entre esses trabalhos estão presentes parcerias e composições realizadas para projetos como peças de teatro. O tema do negro aparece explicitamente no título do primeiro álbum do período em questão e também em temas de canções ao longo de uma parte dos repertórios. O amor e a poesia ganham ainda mais expressividade não ocupando apenas as letras das canções como na década de 1990, mas também nomeando os discos. No entanto, essa presença não se trata de um lirismo simplesmente romântico. Nelas o amor vai aparecer no sentido da ideia de “alegria guerreira”, que podemos entender como uma alegria interessada em mudança nas relações sociais.

No período em menção Chico César irá atuar também na gestão da política cultural, primeiro em João Pessoa como presidente da Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE), durante o ano de 2009 e depois como secretário de cultura do governo do Estado da Paraíba, isso entre os anos 2010 e 2014.<sup>51</sup> Outra participação na cultura de uma forma não diretamente ligada aos palcos ou a composição de canções e CD's, essa iniciada em 2001, é o papel desempenhado pelo artista na Fundação Casa do Béradêro, projeto cultural com sede em Catolé do Rocha. A instituição foi fundada em parceria de Chico César com sua primeira professora de música, irmã Iraci. A Casa do Béradêro permitiu e segue permitindo que crianças e adolescentes de Catolé do Rocha acessem, de forma gratuita, formação em instrumentos clássicos e em outras formas artísticas, como o teatro, a dança, a capoeira, o audiovisual, etc.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Fonte: < <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/chico-cesar/>>. Acesso: 30 jun. 2022.

<sup>52</sup> Fonte: <<http://casadoberadero.blogspot.com/>>. Acesso: 30 jun. 2022.



Figura 28: Chico César entre professores e alunos do Instituto Cultural Casa do Béradêro. Agachados temos o cantor e percussionista Escurinho ao lado da diretora do Instituto na época, Aline Fernandes. A fotografia foi realizada durante uma visita de Chico César ao Casa do Béradêro Estúdio instalado nas dependências do Instituto. Fonte: Blog do Instituto Cultural Casa do Béradêro. Disponível em: <<http://casadoberadero.blogspot.com/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Com as medidas de isolamento social e o desestímulo à aglomerações de pessoas devido a pandemia de COVID-19, Chico César passa a ter uma participação frequente nas redes sociais e em *lives*, transmitidas através da plataforma Youtube e/ou pela rede social Instagram. Durante esse período o “artista compôs mais de 100 músicas, de frevos a canções de protesto, que se tornarão dos discos em 2022: parou de beber, de comer carne e virou hit de BBB” (Revista Continente<sup>53</sup>). A citação oferece de forma muito sucinta um panorama de como foi a vida do artista durante o período pandêmico que teve em 2020 e 2021 seus momentos mais críticos. O texto menciona um pouco da vida pessoal do artista, mas traz informações do caráter atual de sua produção musical. Ajudando a concluir, assim, que alguns temas e estilos que compõem os primeiros lançamentos de Chico César, referências ao mundo social e as influências nordestinas, continuam presentes em seu trabalho depois de quase 30 anos de carreira como músico profissional.

<sup>53</sup> Continente Multicultural. Chico César: "Compondo eu fui processando a pandemia". Ano 21, nº251, 2021.

## **2. SENTIDOS LIGADOS A *EXPERIÊNCIA NEGRA* NO CANCIONEIRO DE CHICO CÉSAR**

### **2.1 “FESTA” NA FRESTA: POLÍTICA, CULTURA E AUTONOMIA NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

A trajetória de Chico César, como podemos perceber através do capítulo anterior, é marcada por uma vivência social complexa e rica, em termos culturais e de experiências, onde a música está presente em vários momentos, como influência, como diversão, como forma de aprendizado e expressão. Nas composições do compositor estará sempre presente, de alguma forma, um pouco da relação experiência de vida e musicalidade. Já que podemos considerar que nelas o artista expressa várias facetas da vida que o afeta e o afetou desde a infância, imprimindo na música aspectos da sociedade que vive.

Becker (2009) ressalta que um aspecto das produções culturais é a sua capacidade de falar do social. Para ele, o cinema, a fotografia, a literatura e, entre outros, a música, através de suas formas, oferecem verdadeiros relatos, reflexões e descrições do social. No trabalho do autor não está em questão se o que é falado sobre o social nesses meios é verdade ou não, mas sim, objetiva apresentar um caráter que muitas vezes é desconsiderado dentro do próprio pensamento social. Por outro lado, os usos de modalidades como as citadas não se limitam apenas a representações ou apresentações do social, mas com vários fins contingenciados pela condições sociais em que estão presentes. Autores como Gilroy (2012), Sodré (1998), Simas (2022), entre outros, ajudam a compreender a rela o da política e agência da popula o negra e marginalizada com a arte, principalmente com a música, no sentido do uso desse recurso como forma de enuncia o, de participa o e resistência social.

Em “O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência” Paul Gilroy (2012) discute a importância, papel e propriedades da música negra dentro da cultura do Atlântico Negro. Cultura expressiva única, como o autor mesmo classifica, fruto de trocas ocorridas nos movimentos realizados no espaço atlântico durante a experiência da escravidão, possui como um de seus atributos distintivos e de maior poder o fato de estar “dentro e fora das conven es, premissas e regras est ticas que distinguem e periodizam a modernidade” (Gilroy, 2012, p. 159). Nesse contexto, o não textual acaba sendo o caminho primordial de expressão de seus aspectos devido   nega o da escrita a grande parte da popula o escravizada. Ocasionado por essas condi es, dentro dessa tradi o, a arte irá se constituir

como a espinha dorsal da cultura política negra (Gilroy, 2012). Ela “particularmente na forma da música e da dança, era oferecida aos escravos como substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas no regime da *plantation*” (Gilroy, 2012, p.128).

Com essa discussão, Gilroy (2012) redefine o lugar da música, destacando como ela pode revelar sobre a produção cultural e agência da população da diáspora e sublinha sua capacidade de expressão. Isso é perceptível quando o autor traz a música como meio de “esclarecer alguns atributos distintivos das formas culturais negras que são, a um só tempo, modernos e modernistas” (Gilroy, 159, 2012), fazendo dela uma das bases para a construir a crítica a algumas concepções da modernidade que propõe na obra citada inicialmente. Para evidenciar sobre isso e o impacto da reflexão sobre a música nas concepções de mundo e o significado da música para a população escravizada o autor propõe:

“A teimosa modernidade dessas formas musicais negras exigiria uma reordenação da hierarquia moderna de Hegel em relação às realizações culturais. Esta outra hierarquia poderia afirmar, por exemplo, que a música deve desfrutar de status superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos” (Gilroy, 159, 2012).

Com isso podemos entender que a música do Atlântico Negro e os diálogos interculturais que ela promoveu, exerce papel distinto do presente no ideal moderno que separa a arte das formas políticas e da filosofia (Gilroy, 2001), funcionando como meio de contestação ao sistema escravista, de reivindicação de igualdade, de identificação, de registro cultural e histórico para a população escravizada e seus descendentes (Gilroy, 2001). Com tudo que já foi citado entende-se que foram as próprias condições da sociedade escravocrata que fizeram da música um atributo, tecnologia, tão significativa para os que estavam submetidos a escravidão moderna. Outro ponto importante é que essa forma foi uma possibilidade para o povo negro não só pela sua disponibilidade, mas também pelas condições que ela oferece enquanto recurso de expressividade.

Sobre esse assunto, no contexto que aborda em seu livro, Gilroy (2012) diz que a música, “o dom relutante que supostamente compensa os escravos, [...] por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras” (Gilroy, 2012, p. 164). Ele ressalta que um dos aspectos dessa produção musical é que ela possui “um modo discursivo de comunicação. Embora nada literal, ele pode ser captado por meio do que é dito, berrado, gritado ou cantado” (Gilroy, 2001, p. 95). Fornecendo essa musicalidade um

“modelo de performance que pode complementar e parcialmente deslocar o interesse pela textualidade (Gilroy, 2001, p.93).

Segundo Gilroy (2012) às condições orais em que o objeto comentado aqui, a música do Atlântico Negro, se desenvolveu faz supor uma relação distinta com o corpo. Chama atenção o autor para o maior poder de análises, das formas culturais negras, que consideram a dança, o gesto, a enunciação, expressões corporais, não se limitando apenas aos textos como base, coisa frequente entre o trabalho que se costuma fazer nesse campo. Isso pode ser reflexo do que Simas (2022, p.26) fala quando diz que “Educados na lógica normativa, somos incapazes de atentar para culturas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras de preencher o vazio”, no caso o vazio ocasionado pela negação de condições materiais e sociais de vida e expressividade. Isso também pode ser fruto do fato apontado por Jurema Werneck (2020), quando ela menciona o campo da música popular, em particular, a música negra, como “ainda não suficientemente (ou adequadamente) pesquisado pela academia ou nos diferentes registros da memória e da sociedade” (Werneck, 2020, p. 21).” Nas informações presentes nas citações anteriores os autores evidenciam a pouca atenção dada às produções culturais negras, às condições de realização e ao papel delas na sociedade pelas consciências que se dedicam ao exercício da observação social, seja de forma acadêmica ou não.

Contrariando os que subestimam ou não se interessam pelo potencial de expressividade das tradições musicais derivadas da cultura do Atlântico Negro, Gilroy (2012) destaca que elas tem apoiado a formação de um tipo de intelectual orgânico, guardião de uma sensibilidade que, por vezes, opera como recurso político e filosófico. Sendo a sensibilidade mencionada reflexo das marcas, por vezes indizíveis, mas não inexprimíveis, do terror que a escravidão moderna provocou. O autor britânico também ressalta a complexidade dessas tradições ao trazer que na crítica aguda realizada pela cultura musical do Atlântico negro está incluída o anticapitalismo — outra forma que também oprime as populações negras tanto no Ocidente como em outras regiões do mundo e presente como objeto de crítica de muitos pensadores atentos a dinâmica da modernidade —, mas, essa supera tal posição ao também enunciar os desejos e anseios pela superação da racionalidade racista que coloca os negros em situação inferior socialmente (Gilroy,2012). Essa proposição pode revelar que músicos negros, conscientes de sua condição social radicalizada e do passado vivido pelos seus antepassados, podem ter uma tendência a abordar esse tema de uma forma crítica e propositiva.

Podemos identificar a presença de uma atuação próxima dessa ideia que argumenta Gilroy (2012) nos trabalhos de Jorge Ben Jor, Gilberto Gil e Chico César. As informações levantadas pelos planos de trabalho do projeto “Canção popular brasileira: autoria e autonomia no contexto do Atlântico negro”, no qual eu fui responsável pelo denominado: “Um compositor (Jorge Ben Jor), algumas canções e um Atlântico Negro: mapeando temas”, mostram que nos dois primeiros iremos ter a presença da cultura negra em termos de religiosidade, de criação cultural e de sociabilidades. O Samba, o morro, o Candomblé, o comportamento, a agência, a questão da raça, da escravidão, da estética negra são elementos que aparecem em muitas composições desses artistas, principalmente nas obras produzidas entre as décadas de 1960 e 1980. No caso da produção do último músico citado, Chico César, analisada no presente trabalho, observamos uma espécie de narrativa sobre aspectos sociais e políticos da condição de vida da população negra, principalmente da brasileira, além de menções e referências à produção cultural negra e nordestina. Nesse sentido, temos em abordagem mulheres, homens e crianças negras, suas experiências, seus sentimentos, pontos de vista, além do status destes e de sua produção simbólica em uma forma ancestral e também no tempo que podemos localizar como o contemporâneo.

A relação entre a música de artistas negros brasileiros e temas relacionados a negritude, ao negro e a raça negra é abordado também em Santuza C. Naves (2015). Essa autora aponta que durante o século XX vigorou no país três diferentes concepções de comunidade nacional e estas influenciam três distintas formas de construir musicalmente a ideia de nação. A primeira percepção tinha como paradigma a unidade nacional a partir de um elemento que pudesse causar identificação em uníssono. Exemplo de musicalidade nesse caso é o projeto musical de Mário de Andrade no período Modernista, que de certa forma foi desenvolvido por Heitor Villa Lobos e pelos músicos que criaram a MPB, que tinham, no caso, o princípio da síntese como fator de representação do nacional. Outra percepção entende a nação como a confluência de sintagmas que acabam por formar uma colagem, esse entendimento é presente no trabalho de tropicalistas, que atualizaram essa percepção, que tem a junção de elementos incongruentes como a forma de pensar o país, e adotavam o ato de composição por meio do uso de fragmentos. O último exemplo que a autora traz, compreende a nação como constituída a partir de limites dados pela identidade, e não por questões geográficas, em especial a que remete às narrativas da diáspora africana. “No caso brasileiro, a experiência diaspórica passou a ser contada musicalmente a partir dos anos 1960<sup>54</sup>.”

---

<sup>54</sup> É possível uma perspectiva diferente desta se considerado autores como Gilroy (2012), Simas (2022), Sodré (1998), que evidenciam a Diáspora Negra sendo contada na música popular brasileira há muito mais tempo.

Concomitantemente com a MPB, que apostava na ideia modernista das três raças, surgiram nessa mesma década sensibilidades mais negras que mestiças” (Naves, 2015, p. 87).

É possível entender através da autora que esse aspecto, quando presente, se apresenta através dos temas de letras de alguns cancionistas, da sonoridade, dos signos e atitudes associados à cultura negra adotadas nos processos musicais. Como exemplos de trabalhos nesse sentido ela também traz Jorge Ben Jor, mencionando suas alusões ao universo negro em termos poéticos e musicais, a *soul music* introduzida no Brasil por Tim Maia no anos 1970 e os grupos responsáveis pelo surgimento da *black music* no país, que possuíam músicos que professavam as ideologias de grupos ligados a afirmação da cultura negra e que tinha em vista o lema *black is beautiful* e as interpretações virtuosísticas de cantores negros norte-americanos icônicos como James Brown e Marvin Gaye. Sobre a presença da *Soul music*, de início esse movimento foi atrelado a uma polêmica sobre autenticidade, alguns grupos mais conservadores atribuíam que o fato dele ser adotado por músicos locais estava atrelado a perda das verdadeiras referências brasileiras. Por outro lado, o avançar da perspectiva negra mencionada acima no cenário da música, ocasionou uma perda de hegemonia dos fundamentos modernistas constituintes da crítica musical baseados na ideia de miscigenação, o que potencialmente fez mudar a perspectiva citada anteriormente e também a própria forma de considerar a música brasileira.

Sobre a expressão da experiência da diáspora na música brasileira, Simas (2022) traz uma contribuição, quando fala da “*gramática dos tambores*”, que pode ampliar a noção da presença dessa na música popular brasileira. O autor nota que na historiografia das escolas de Samba está registrado que, por muito tempo, as agremiações contaram através do enredo a história oficial. Para ele essa informação procede se considerado apenas a dramatização dos enredos e as letras dos sambas. Mas ressalta que “As baterias, todavia, diziam outra coisa, elaboravam outros relatos, perceptíveis para aqueles que conheciam as histórias que os tambores contavam” (Simas, 2022, p. 30). Para endossar esse apontamento o autor explica que a caixa de guerra, importante para a constância rítmica de uma bateria e para a sustentação do andamento do Samba, com seu toque identifica, em muitos casos, as orquestras de percussão das escolas e em várias vezes é fundamentado na batida dos deuses do Candomblé. “Quem apenas conhece a gramática das letras vai escutar um samba da Mocidade e identificar o enredo proposto. Quem aprendeu o tambor escutará a louvação aos

orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do aguerê<sup>55</sup>. (Simas, 2022, p. 30). Isso demonstra que as culturas negras e as narrativas sobre sua trajetória estão presentes na musicalidade componente do arcabouço da música popular brasileira onde não se costuma perceber, ou seja, numa forma não verbal. E que os tambores podem revelar muito sobre as formas culturais e a experiência do povo negro.

O que acaba de ser dito favorece o entendimento do significado das Escolas de Samba como parte das culturas negras nos processos sociais vividos por esse segmento social. Segundo Tinhorão (2010) as escolas de Samba surgem no período de pós-abolição e simultaneamente ao processo de modernização da capital brasileira, na época a cidade do Rio de Janeiro. Momento que expurgou os pobres para as áreas periféricas e encarou essa população como elementos das “classes perigosas” (Simas, 2022, p.13). Nesse contexto as agremiações são reflexo de opções e atitudes daqueles que “sobrevivendo, ousaram inventar a vida na fresta” (Simas, 2022, p.13). Que excluídos pela elite adepta e atenta ao gosto europeu resolveram criar dentro dos limites que podiam ocupar formas culturais que pudessem ser vivenciadas por eles próprios. Disso nascem muitas organizações culturais importantes, a exemplo dos *cordões* que deram origem às Escolas de Samba e das reuniões de negros em casa de parentes mais estabelecidos. No caso, essa última veio a oportunizar o surgimento do primeiro Samba conhecido, o Pelo Telefone cuja autoria é atribuída ao músico negro Donga (Tinhorão, 2010 ). Simas (2022) dá mais uma contribuição ao assunto que vem sendo explorado quando traz uma definição do que atribui como *culturas de fresta*. Para o autor, essas criações que acabamos de citar são “aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam as respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não são acolhidas” (Simas, p.27, 2022).

Essas *respostas inusitadas para sobreviver* podem estar relacionadas a própria salvaguarda da cultura negra como da existência dessa população em si. Esse termo resume as estratégias adotadas pelo povo negro diante da exclusão e negação da vida sofridas em decorrência do projeto colonial e racista europeu. Uma outra mostra desse aspecto estratégico, utilizado como forma de vivenciar a cultura negra, apesar dos impedimentos impostos pela sociedade oficial, é a forma como as práticas culturais eram cultivadas e vividas na casa da emblemática Tia Ciata<sup>56</sup>. Localizada na Praça Onze, algo que foi considerada como uma

---

<sup>55</sup> Segundo o Aulete digital: Dança de três diferentes orixás, Iansã, Oxóssi e Oxumaré, ritmadas por atabaques e com suas respectivas coreografias. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/ager%C3%AA>>. Acesso: 28 de mar. de 2023.

<sup>56</sup> Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata (ou Aceata), casada com o médico negro João Batista da Silva, que ocupou em determinado momento a chefia de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás (SODRÉ, 1998).

África no Rio de Janeiro (Simas, 2022), a casa mencionada possuía três espaços de convivência coletiva, o salão, o quintal e o terreiro. Em cada espaço desse era executado musicalidades de teor diferente. No salão as que tinham a legitimidade social, no quintal o Samba, que contava com a presença da elite negra da ginga e do sapateado, e a batucada, onde se fazia presente o elemento religioso e era terreno próprio dos mais velhos. Essa divisão e modo de ocupação revela a tática adotada na casa de Tia Ciata para manter e vivenciar a cultura negra apesar das perseguições e antipatias das autoridades brancas, uma delas a força policial (Sodré, 1998).

Segundo Sodré (1998), a cultura negra, no caso a música e a dança, no Brasil também aparece sendo executada nas frestas existentes na sociedade escravocrata, contrariando a condição de repressão e violência imposta pelo regime ao corpo negro. Sobre isso o autor detalha:

“Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano” (Sodré, 1998, p.12).

O autor também ressalta que mesmo com a crioulização e miscigenação – trata como projeto político pelo Estado brasileiro a partir da segunda metade do Século XIX, especificamente durante os primeiros debates sobre a constituição da nação no país (Schwarcz, 1993) – foram criadas pelos negros estratégias de preservar e permitir a continuidade de suas manifestações culturais. “Os batuques modificavam-se ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana” (Sodré, p.13, 1998). Em função do contexto social mencionado inicialmente, o teórico também explica que a música e dança negra sofreu modificações, corroborando, nessa época, para o surgimento de traços de uma música urbana brasileira, que a pesar do caráter mestiço, fruto da mistura de características africanas e europeias, “fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (Sodré, 1998, p.13). Além do que se pretende objetivamente, Sodré (1998), através de suas ideias expostas até então, representa de forma localizada o mencionado por Gilroy (2012) quando diz da presença da música no Atlântico Negro.

O discutido sobre a música e cultura negra mostra como o povo negro não se rendeu as circunstâncias de exclusão e dominação que lhe foram impostas desde a exploração colonial europeia, que sua cultura e práticas foram meio de resistência, que ele usou o que estava disponível em suas realidades, mesmo que limitantes e escassas, para exercer vida onde

não se esperava mesmo sobreviver. Nesse contexto, a música contribuiu e contribui não só para a sobrevivência material e física da população negra, mas também de sua perspectiva, trajetória e memória ao permitir um registro/enunciação de narrativas e ideias atreladas ao pensamento, à sensibilidade e à experiência negra. Favorecendo isso a possibilidade de que algo sobre o negro fosse elaborado e transmitido como comunicação e registro histórico. Algo nesse aspecto é sublinhado por Gilroy (2012) em citação anterior. Além de todas as dificuldades de participação nos espaços oficiais de enunciação, vivência e criação político-cultural, dimensões da autoria negra foi deixada de lado pelas instituições de pesquisa e reflexão acadêmica, em particular as brasileiras. Não sendo os sujeitos negros um interesse de análise e matiz de uma produção de conhecimento nesses meios, a cultura negra, em especial a música, veio a ser uma forma de construção de conteúdos sobre o social vivenciado pelos negros do país. Esse ponto de discussão é abordado por Matos (2018), no trabalho “Narrando experiências negras através da canção: o que a música pode nos dizer sobre a questão racial no Brasil?”. O mesmo mostra alguns temas tratados no cancionário de Jorge Ben Jor sobre a condição do negro no Brasil.

De uma outra perspectiva, outros autores discutem o papel da música como espaço de expressão, em particular da canção brasileira como um espaço de reflexão sobre o Brasil. Fischer (2016) diz que a “canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência” (Fischer, 2016, p.24). O autor também explica que o lado formativo da canção brasileira deriva dela estar associada a uma extensa tradição crítica e interpretativa do Brasil. Compreensão semelhante é apresentada por Paoli (2004, p. 13). Segundo a autora, a canção realizada no Brasil faz um “trabalho simbólico e imaginário de construir um referencial de interpretação da vida privada popular, coisa que, nas sociedades onde a modernidade se originou, foi tarefa da literatura moderna”. A população negra fez desse, talvez, um de seus espaços privilegiados de reflexão. Considerando esses aspectos e também o apontado no percurso do texto sobre a canção em estudo é possível atrelá-la à tradição mencionada por Fisher (2016). E localizá-la na canção brasileira como uma produção que através de influências como o forró, o aboio, o repente, e outras vertentes da música popular, irá contribuir com a perspectiva do negro, do nordestino e da população das classes baixas no repertório interpretativo sobre o país.

Através de sua trajetória e relação pessoal com a música popular brasileira, Fisher (2016) menciona o potencial de tradução/comentário desta acerca da realidade brasileira. Ele descreve que a canção popular do Brasil irá se constituir como formante e informante para

sua geração, juventude que viveu no período da ditadura militar brasileira. Segundo ele, alguns temas que na sua época eram novidade ou pouco comentados, nesse caso o regime ditatorial, eram trazidos a público, corajosamente, pelos cancionistas populares. Sobre esse aspecto o autor relata que muito do que sabia, ele e seus pares, sobre o mundo foi assimilado através de comentários realizados através da canção. O autor ainda diz que havia uma presença íntima dessa na vida das pessoas, o repertório era compartilhado com quase a totalidade de seus comuns se constituindo como a verdadeira formação lírica da geração. Não podemos deixar de considerar que até certo ponto a vivência pessoal de Fisher (2016) com o cancionista brasileiro é atravessada por questões materiais como a classe social em que ele viveu. Isso nos faz considerar que em realidades diferentes, a mesma geração que Fisher (2016) menciona, potencialmente, estava consumindo conteúdos musicais distintos. Certo é que a canção nas classes populares também exerceu/exerce papel informativo e de elucidção do social, mesmo que abordando aspectos da realidade diferentes do que trata o professor.

Com o avanço tecnológico, novas condições de produção e distribuição da música estão tornando ainda mais diversas as possibilidades de referências presentes na musicalidade brasileira. Isso é abordado pelo próprio Fischer (2014) e pode nos ajudar a compreender a dinâmica que as condições de produção podem implicar nos trabalhos musicais dentro de uma sociedade. Ele retrata que com o devido advento de novas tecnologias, a relação da gente comum com a canção irá mudar e também o próprio papel desta, mas sem perder a sua importância. Frisa que as novas gerações irão ter uma relação diferente com a canção, onde as possibilidades de produção e consumo irão se ampliar permitindo uma fragmentação do campo e também uma participação nele não vista antes. Fato que está acontecendo no momento atual de nossas vidas, onde o número de produtos musicais e a disponibilidade dele é bem maior que quando do registro do primeiro Samba, Pelo Telefone, e da juventude de Fischer (2014). Acontecimento que tem permitido a participação e maior disseminação da musicalidade negra e periférica. No quadro atual são muito os jovens e artistas negros que acessam meios de realizar e disseminar de forma independente os álbuns, singles, apresentações, entre outros elementos do campo artístico. O trabalho mesmo de Chico César é exemplo disso quando ele lança em 2008 através de selo próprio, o Chita Records, o disco “Francisco, Forró e Frevo”.

O autor destaca algo que pode acrescentar sobre as últimas ideias que foram tratadas ao comentar a própria relação da sociedade com a canção em si, dando a entender que em períodos e contextos sociais específicos o processamento, distribuição e consumo de

obras se realizam de distintas formas. Sendo a tecnologia disponível nesse meio a grande responsável pelos limites do fazer cancionista e da dinâmica e compreensão do campo da música popular brasileira. O professor argumenta que as novas ferramentas e meios de produzir música fará com que no tempo que estamos vivendo não haja mais um compartilhamento em comum de obras musicais. O que também pode ser evidente se lançarmos um olhar para a própria vida cotidiana, onde vários padrões de consumo cultural coabitam em espaços muito próximos e até mesmo os sujeitos se relacionam com estilos e gêneros musicais distintos numa frequência muito significativa.

Sandroni (2004) chama atenção para o fato de que ao longo do tempo a própria noção de música popular no Brasil irá mudar, de início, por volta do fim do século XIX, esse termo era atribuído a produções musicais que se davam no âmbito rural. Com o tempo isso muda e a terminologia passa a ser atribuída a produções mediadas pelo disco e/ou pelo rádio realizadas na cidade. Antes dessa mudança o conceito de música popular tinha um caráter valorativo e com a nova adesão ele passa a funcionar como uma categoria analítica. Após essa transição, com o avançar do tempo, a terminologia se amplia e passa a abarcar mais das realizações musicais feitas no país e irá continuar mudando um pouco ao longo do Século XX, sofrendo adequações na forma de considerar o que deveria ser associado a ela (Sandroni, 2004). Nesse sentido, no Brasil, a forma canção tem sido performada através dos tempos por meio das relações sociais vigentes de cada “época” e são vários os atores envolvidos em sua construção, sendo os negros um dos expoentes nesse processo (Tinhorão, 2010).

Apesar dessa última informação no âmbito das expressões artísticas e musicais a cultura negra sofreu alguns impedimentos ao longo da história nacional, como podemos ver ao longo do texto construído no presente tópico. Muito da perspectiva e julgamento normativo/eurocêntrico sobre o que se pode atribuir como música popular brasileira precisou mudar para que a musicalidade e outras expressividades negras pudessem ser consideradas como uma forma legítima e com direitos à expressão. Essa condição conquistada muitas vezes através da resistência e insistência de músicos do povo negro, de vários gêneros e origem. Muitas vezes a contestação se deu por dentro da música mesmo, no fato de que a população negra não deixou de executar sua cultura, música e dança apesar da forte repressão que sofreu e ainda sofre dentro do território que conhecemos como Brasil. As próprias autorias negras, como suas canções e toques de tambores foram protagonistas e fonte de contestação ao lugar dado à cultura negra por tanto tempo na sociedade brasileira (Simas 2022; Sodré 1998).

O que acaba de ser pontuado pode ser observado na própria produção musical de Chico César. Nela a situação da cultura popular e negra é um tema presente, ao mesmo tempo que outras questões sociais ligadas a raça, compondo, assim, uma crítica ao lugar dado à população negra no país e a sua produção simbólica e material. Deixando evidente o quanto essas questões estão ligadas a fatores condicionados pelo racismo existente no Brasil. País esse que no repertório aparece como um lugar onde negros, nordestinos e indígenas não tem muita oportunidades, vivem exclusão e situações de violência, mas onde se sublinha também que são um dos mais ativos troncos de construção cultural do país. O afirmado pode ser observado e assimilado através de canções como *Béradêro*, *Filá*, *Dança do Papangu*, *Dança*, *Mama África*, entre outras.

A própria trajetória do músico estudado, de certa forma, é modelo da realidade negra presente em suas canções. Chico César tem em seu percurso de vida situações em que a sua condição de pessoa negra, nordestina e artista não são oportunizadas com espaço de expressão. Fatos que fizeram Chico buscar alternativas, trabalhar nas frestas do mercado musical para conseguir ingressar nele. Atuando assim numa relação com a música semelhante a apresentada por Gilroy (2012), Simas (2022) e Sodré (1998), onde as pessoas negras criaram a partir da pouca disponibilidade de recurso como uma forma de resistência, de autoclusão, de política e de expressão.

## **2.2 VERSOS DE UMA NEGRITUDE: UM AMPANHADO SOBRE O NEGRO NAS CANÇÕES DE CHICO CÉSAR**

No presente ponto são apresentados os temas relacionados à *experiência negra* encontrados nas canções analisadas no percurso da pesquisa. Trazemos as canções com o apoio das categorias de análise construídas após o levantamento de temas no repertório estudado. As categorias, nesse caso, representam o recurso aglutinador de uma diversidade de temas que convergem para uma ideia em comum. Com vias de facilitar a discussão e a construção de um raciocínio sobre o material abstraído. Para não reduzir o significado das canções e suas camadas de sentido utilizamos a categorização apenas como um princípio de organização, realizando a descrição de cada canção que será abordada abaixo levando em conta o seu todo, em termos de letra, sonoridade e também da interpretação empregada pelo canto presente nelas.

### 2.2.1 - ESTRUTURAS, PROBLEMATIZAÇÃO SOBRE RAÇA E EXPERIÊNCIAS PARTICULARMENTE NEGRAS

O negro aparece de forma central e explícita nos temas de 15 canções das 63 analisadas no total para o presente trabalho. Esses temas fazem referência às condições materiais, sociais/estruturais, subjetivas e psíquicas, às interações e/ou a cultura de pessoas. Com base nesses temas construímos três categorias de análise: *Brasil negro*; *Debate racial*; e *Cultura negra*. As categorias se aproximam uma da outra, como é possível observar através de suas nomenclaturas e definições, mas se distinguem por corresponder a diferentes nuances em que pessoas negras estão envolvidas nas canções. Considerando a proximidade entre elas, optamos em converter essas categorias em subcategorias e reuni-las em uma categoria de análise geral que denominamos de *Experiência Negra*. Algumas canções, das elencadas, se encaixam em mais de uma subcategoria, mas acontece de serem mais representativas de um caso do que de outro. As subcategorias ficaram definidas da seguinte forma:

- ❖ ***Brasil negro***: canções que possuem como temática central<sup>57</sup> o cotidiano, a rotina, eventos vivenciados por figuras negras brasileiras.
- ❖ ***Debate racial***: canções que nos seus enunciados tratam do paradigma da cor, da raça ou da cultura;
- ❖ ***Cultura negra***: canções que têm como tema central criações materiais e/ou simbólicas de origem africana ou afro-brasileira.

Na subcategoria *Brasil Negro* temos 6 canções. Uma delas se trata de *Mama África*<sup>58</sup> (*Aos Vivos*, 1995), um dos grandes sucessos do músico Chico César.

---

<sup>57</sup> O que atribuo como temática central é o assunto base de cada canção. Algumas canções tem além do tema central, um ou mais temas subjacentes, que derivam do desenvolvimento do tema central, ou apoiam o desenvolvimento deste. Por exemplo: em *Mama África* avalio que o tema central é as condições de vida de uma mulher negra, pela centralidade que é dada a dinâmica do cotidiano da personagem da canção. Citando sobre o que se passa na vida doméstica, maternal, pessoal e social dela.

<sup>58</sup> Ouça a canção através do link: <[youtube.com/watch?v=cMFhLhSgMRE](https://youtube.com/watch?v=cMFhLhSgMRE)>. Acesso: 15 fev. 2023.

*Mama África (a minha mãe)  
 é mãe solteira  
 e tem que fazer  
 mamadeira todo dia  
 além de trabalhar  
 como empacotadeira  
 nas casas Bahia (2x)*

*Mama África tem tanto o que fazer  
 além de cuidar neném  
 além de fazer dengüim  
 filhinho tem que entender  
 Mama África vai e vem  
 mas não se afasta de você*

*Mama África (a minha mãe)  
 é mãe solteira  
 e tem que fazer  
 mamadeira todo dia  
 além de trabalhar  
 como empacotadeira  
 nas casas Bahia*

*Quando Mama sai de casa  
 seus filhos se olodunzam  
 rola o maior jazz  
 mama tem calo nos pés  
 mama precisa de paz  
 mama não quer brincar mais  
 filhinho dá um tempo  
 é tanto contratempo  
 no ritmo de vida  
 de mama*

*Mama África (a minha mãe)  
 é mãe solteira  
 e tem que fazer  
 mamadeira todo dia  
 além de trabalhar  
 como empacotadeira  
 nas casas Bahia (2x)*

*Deve ser legal  
 ser negão no Senegal  
 deve ser legal  
 ser negão no Senegal  
 deve ser legal  
 ser negão no Senegal  
 deve ser legal  
 ser negão no Senegal*

*Mama África (a minha mãe)  
 é mãe solteira  
 e tem que fazer  
 mamadeira todo dia  
 além de trabalhar  
 como empacotadeira  
 nas casas Bahia (2x)*

*Mama África  
a minha mãe  
a minha mãe  
a minha mãe*

A escolha em realizar uma apreciação e discussão sobre a canção *Mama África*, cuja letra está disposta acima, se deve ao fato dela ser um título que possui em seu escopo a construção de um quadro muito detalhado de um contexto vivido por uma mulher negra, trazendo nuances de sua vida particular e pessoal em relação com papéis sociais como mãe, doméstica e trabalhadora. Chico César conta em um quadro<sup>59</sup> de seu canal oficial no Youtube sobre a inspiração que o motivou a compor *Mama África* e sobre o processo inicial de composição dele:

*“Agora conto para vocês como eu compus Mama África. Eu morava no bairro de Santo Amaro, em São Paulo [...]. E aí, ali nos anos 80 eu tava esperando a visita da minha irmã, que se chama Emerina,[...] e eu ia buscá-la no aeroporto. Eu morava numa edícula e era muito cedo pra ir de táxi ou de ônibus e eu fui a pé. Ali do começo da avenida João Dias até o aeroporto. Aí passei ali, cruzei a Adolfo Pinheiro, quando cheguei mais ou menos no Adolfo Pinheiro, aquele movimento de cidade grande começando com as mulheres indo trabalhar, passando com as sacolas e tal. Aí eu me inspirei, e me veio o refrão. Mama África. Todas aquelas mulheres sendo mamãs e Áfricas. Mães africanas [...], aí comecei a pensar o continente africano como uma mãe, de onde saíram tantos filhos, para a América Central, Caribe, Cuba, Martinica, pra América do Sul, Brasil, Uruguai, Peru... Para América do Norte, comecei a pensar na diáspora africana e como essa diáspora muitas vezes vira as costas para a mãe África e como essa mãe África é muito explorada até hoje pelos colonizadores europeus. E como pouco se retribui, volta para a África. Então eu escrevi, olhando, observando as mulheres que tavam indo trabalhar. Tão cedo e tal. E eu imaginei “todas essas mulheres são mães, elas além de cuidarem dos filhos, elas, trabalham fora, tal” e fui buscar minha irmã no aeroporto, fui andando a pé e tal e com a música toda na cabeça. Quando a recebi no aeroporto ela começou me dar notícias de Catolé do Rocha e eu mal prestava atenção [...], eu tava com a música na cabeça e sabia que era uma música muito importante, eu não podia esquecer daquela música. Botei eu e ela num táxi, voltei pra casa, quando cheguei em casa liguei o gravador. E primeiro cantei a música a capela e logo depois peguei o violão. Aí, quando gravei a música, registei no gravador, aí fui perguntar pra ela tudo que ela tinha me dito antes no aeroporto [...].*

Na gravação preparada para o disco *Aos Vivos* (1995) a canção tem na sua parte musical um *reggae*, produzido através do som percutido do violão de Chico César. E na sua letra uma espécie de relato sobre as condições de vida vivenciadas por uma mulher negra e mãe. Esta é denominada na composição como *Mama África*. Na primeira estrofe temos a voz de um enunciador, que se identifica como filho dela no primeiro verso, a falar algumas características da dinâmica de vida de *Mana África*. A reprodução do texto em questão apoia um melhor entendimento: “*Mama África (a minha mãe)/é mãe solteira/e tem que fazer mamadeira/todo dia/além de trabalhar/como empacotadeira nas casas Bahia*”. Nesse fragmento há distinguida a condição de mãe de *Mama África* como solteira (hoje uma postura

<sup>59</sup> A história de "Mama África". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UhO3P6JQqkk>> Acesso: 25 ago. 2022.

feminista adota o termo *mãe solo*), e a menção de aspectos da rotina que ela possui. Revelando que Mama África lida com uma dupla jornada, onde existe a responsabilidade do cuidado materno diário e a atividade de empacotadeira numa loja de eletrodomésticos e móveis, “Casas Bahia”. Dessa forma podemos entender que a personagem *Mama África* tem maior parte do seu dia permeada por demandas de trabalho ligadas à subsistência.

Esse sentido presente na canção convergem com o que afirma Lélia Gonzalez (2020) que, ao trazer a mulher negra num contexto socioeconômico pós abolição, onde homens negros possuíam escassas oportunidades de emprego, define que essa realidade condicionou esse grupo feminino a desempenhar um papel importante para a manutenção de sua comunidade, tendo o trabalho doméstico em casas de famílias brancas, ou a ‘prestação de serviços de baixa remuneração (refúgios) nos supermercados, nas escolas, ou nos hospitais, sob a denominação genérica de “servente” ’(Gonzalez, 2020) como alternativa de geração de renda. A autora ressalta que essa jornada estava presente em uma rotina onde as mulheres negras também desempenhavam tarefas de manutenção da casa e da família, que iam de atividades como pegar água na biqueira da favela ao acompanhamento da vida dos filhos na escola.

Retornando a reflexão sobre a canção, temos que o primeiro verso dela “*Mama África (a minha mãe)*” é declarado com um certo tom de ênfase, dando a entender que se quer chamar a atenção para esta figura, e para a condição de filho dela do enunciante. O trecho “*a minha mãe*” tem, na versão em estudo, quando é cantada a palavra mãe, a presença de *melisma*, um recurso vocal onde uma frase musical é expressa através de uma única letra. Nesse caso o “ã” de mãe sofre uma extensão e em sua entoação é perceptível um teor de tristeza, pesar. Todas as vezes que a frase “*a minha mãe*” é repetida na interpretação da canção ela é expressa com a presença do efeito de *melisma*. Em algumas delas ele apoia o surgimento de um tipo de grito ao final da palavra “*mãe*”, onde o “e” é pronunciado de forma mais aguda. É como se isso ajudasse na modulação e expressão do sentimento de tristeza anteriormente pontuado. A letra da canção revela que a vida que *Mama África* experimenta é marcada por injustiça social, o que exige muito da capacidade dela, em vários termos. Isso torna sua biografia comovente e também digna de honra e respeito. Talvez o sentimento de tristeza mencionado, esteja presente pelo que significa a figura de *Mama África* enquanto mãe, pessoa, mulher ou trajetória.

Na segunda vez que a estrofe do refrão é repetida Chico César realiza grunhidos após a expressão dos versos “*é mãe solteira*” e “*e tem que fazer mamadeira*”. Na interpretação é possível compreender que eles representam um sentimento também ligado a algo triste. Um

outro exemplo da presença desse aspecto é ainda na estrofe que vinha sendo comentada antes. Simultaneamente ao encerramento do canto do trecho “*e tem que fazer mamadeira*”, há a execução de um acorde que acarreta um aspecto melancólico no *reggae* que vinha sendo executado, de forma expressiva, desde o início da canção. É como se o som dele baixasse um pouco, espelhando ou apoiando a entoação de pesar, presente na interpretação ao fim do trecho mencionado por último. Casos iguais ou similares a esse tom são perceptíveis na canção, tanto na voz como no violão, nos momentos de menção das tarefas que *Mama África* realiza. No entanto, é preciso ressaltar que esse teor mais tristonho vai aparecer poucas vezes na canção *Mama África*.

Apesar do título abordar uma vida social permeada por dificuldades e desafios, a entoação e o ritmo empregados na versão em análise não expõem de forma frequente sofrimento, tristeza, lamento ou algo semelhante a raiva. Como dito no início da apreciação da canção, sua base musical é expressivamente animada. Quando acontece dessa tender para uma certa melancolia, isso aparece mais como sutis modulações em instâncias espaçadas da canção. Ao falar um pouco sobre esse assunto em uma declaração ao site Monkey Buzz<sup>60</sup> na sessão “*Revisitando meus clássicos*”, Chico César associa a obra *Mama África* a um dos lados que representa suas composições, o do ritmo e das *canções guerreiras*. Sobre esse aspecto ele explica: “tipo *Mama África*, que é uma espécie de alegria guerreira que vem na minha música. É uma música de combate, tem ritmo, né? E tem alegria, tem vivacidade, um gosto pela vida. Não são músicas desgostosas”. O dito pelo músico na citação converge com o que vinha sendo sublinhado imediatamente antes dela ser mencionada, a ausência na composição de algo que remeta a tristeza ou irascibilidade, tampouco ao tom de denúncia ou de indignação.

Da citação anterior, também podemos destacar como importante, a categoria que o próprio músico utiliza para ilustrar o conjunto de seu cancioneiro. No caso o uso do termo “*alegria guerreira*”. Compreendo como alegria guerreira, uma alegria que vem para se opor a situações que degradam e não para se contentar com injustiças. Se trata de uma alegria que apoia a constituição de afirmação, o estabelecimento de uma vida que garanta a presença negra no mundo, que vem “para acordar os dormentes”<sup>61</sup> e não simplesmente entreter como se

<sup>60</sup>Revisitando Meus Clássicos: Chico César – Aos Vivos (1995). Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/artistas/chico-cesar/>>. Acesso: 12 abr. 2023.

<sup>61</sup>Trecho de resposta de Chico César a comentário de um internauta numa postagem feita na página do Instagram oficial do artista. Ao postar um vídeo cantando uma nova composição, Chico César recebeu de um internauta a sugestão de que ele não se envolvesse e/ou produzisse canções fazendo menção a questões políticas. Chico respondeu ao comentário declarando que não era conveniente com o sugerido, deixando explícita sua opinião sobre o assunto. Para saber mais: Internauta pede que Chico César evite canções políticas e leva invertida: “Não tente controlar o vento” Fonte: <<https://revistaforum.com.br/cultura/2021/1/5/internauta-pede-que-chico-cesar-evite-cancoes-politicas-leva-invertida-no-tente-controlar-vento-88979.html>>. Acesso: 27 jun. 2022.

convencionou entender sobre música alegre. No trecho de declaração citado, também podemos destacar a associação que Chico César faz do ritmo de sua canção ao caráter de combate que é presente nela. Isso revela que o poder de movimentar de sua criação está atrelado a uma intenção de mover não só corpos, mas também estruturas sociais. Que no caso, o ritmo também é a manifestação de uma posição política, de uma agência, de uma forma de contrapor um sistema que submete vidas a situações de opressão, como é feito com a população negra. Isso faz entender que o povo negro também revida com alegria.

O sentido da estrofe que acaba de ser comentada é complementado pelo da segunda. Este apoia a representação de uma fala de *Mama África* direcionada para o seu filho: “*Mama África tem tanto o que fazer/além de cuidar neném/além de fazer dengui/filhinho tem que entender/Mama África vai e vem/ mas não se afasta de você*”. O enunciado em tom pessoal explica ao filho o nível de demanda que sua mãe possui. O “porquê” dela não está junto dele sempre. Mas o consola dizendo que mesmo longe de fato nunca o deixa, é como se os feitos da mãe durante a ausência dela junto do filho fossem em função dele. Que a mãe mesmo longe sempre está cuidando do filho. É possível tal conclusão não só através da observação da letra da canção, mas da entonação empregada na interpretação, que possui um aspecto de ternura e consolo. O que é dito é expresso como se embalasse a figura do filho, interlocutor de *Mama África* em alguns momentos da canção, inclusive nesse, funcionando o trecho da segunda estrofe como um acalanto, um embalar terno e amoroso. O tom do *reggae* produzido ao violão apoia essa construção, pois nessa estrofe ele se torna um pouco sutil, ao ter reduzida sua velocidade e intensidade. Dessa forma ele dá mais espaço para a voz que canta e com seu toque apoia a expressão de ternura emitida através dela.

Nos últimos três versos, da estrofe em reflexão, o canto passa a adotar de forma crescente um tom mais enfático, ficando esse mais expressivo ao fim da estrofe, no verso: “*mas não se afasta de você*”. Considero que assim a voz enunciante tenta afetar o filho, apoiando o esforço de fazê-lo compreender que o carinho e cuidado que a sua mãe possui por ele garante a presença dela, mesmo quando ela não está de fato ao lado dele. Seguindo a energia enfática dessa passagem retorna o refrão, acompanhado novamente de um toque expressivamente animado: “*Mama África (a minha mãe)/é mãe solteira/e tem que fazer mamadeira/todo dia/além de trabalhar/como empacotadeira nas casas Bahia*”. Ao fim dessa ocorrência do refrão temos, uma estrofe onde são citados mais aspectos da vida de *Mama África*, ela é o seguinte: “*Quando mama sai de casa/seus filhos se olodunzam/rola o maior jazz/mama tem calo nos pés/mama precisa de paz/mama não quer brincar mais/filhinho dá*

---

*um tempo/é tanto contratempo/no ritmo de vida/de mama*”. Nessa parte, de início, temos uma voz em terceira pessoa, enunciando sobre a forma como os filhos de *Mama África* reagem ao afastamento dela do ambiente doméstico. A referida voz pode ser o filho a explicar mais uma vez sobre a vida de sua mãe.

Ainda na mesma estrofe, a partir do quarto verso, a enunciação passa a ser em primeira pessoa. Nesse caso se trata da mãe, *Mama*, a enunciar as próprias necessidades. Um manifesto esgotamento físico e mental e um sufoco pela vida movimentada que se leva. No trecho, os contratempos mencionados, podem se referir a ocorrência de obstáculos na rotina de *Mama*. Fato que vem demandar uma resiliência e capacidade de resolução por parte dela. Podemos entender que a presente estrofe expressa não só traços de uma rotina, mas como a dinâmica de vida de *Mama África* afeta os seus filhos e a ela mesma no nível das sensações, do corpo físico e mental. Mostrando que as pessoas negras possuem necessidades afetivas, sensibilidades e fragilidades, ao contrário do que foi construído pela ideologia racista colonial.

O tom na entoação do canto dos três primeiros versos do fragmento em estudo, transmite um sentimento de companheirismo, de solidariedade e compreensão com a dinâmica de vida de *Mama África*. Nessa passagem a cadência do reggae é calma, ficando o som em segundo plano e a fala em mais evidência. O compasso dele parece estar em função do ritmo da fala, permitindo que seja dito sobre *Mama* e também a expressão de ideias e sentimentos durante a interpretação vocal em referência. Nos seguintes versos: “*filhinho dá um tempo/é tanto contratempo/no ritmo de vida/de mama*” temos uma fala em primeira pessoa, que também realiza uma explicação, nela o tom de voz é de apelo. A ideia que temos é que existe nessa passagem uma solicitação de compreensão. Onde *Mama* pede uma pausa e espaço para si mesma.

Nesse caso, nos dois primeiros versos, o *reggae* passa a se expressar no exato ritmo da voz que canta e muda sua tonalidade para algo que ainda não havia aparecido na canção. O tom da fala no trecho em referência transmite pressa. Dessa forma tanto o ritmo do canto como do som do violão possuem um compasso mais rápido. É possível concluir que esse teor se dá assim com a finalidade de reproduzir o “*ritmo de vida de mama*” abordado nos versos. Este que, segundo a letra da canção, é marcado por várias tarefas e imprevistos, o que potencialmente faz dele sujeito a uma condução com rapidez. Sobre a constituição musical desse trecho Chico César fala o seguinte “*Aí vem uma surpresa nessa música, porque muitas*

vezes eu realmente submeto a lógica musical a lógica da letra”<sup>62</sup>. Com isso podemos entender, que no trecho que acaba de ser analisado, a letra da composição é o que determina a melodia e não o contrário, ao contrário do que é convencional ser feito como ressalta Tatit (2014).

Na estrofe que acaba de ser refletida há o uso de *trocadilho*, o mesmo faz referência a manifestações da cultura negra. No caso, o recurso é utilizado para representar a atitude e o sentimento de inconformidade dos filhos de *Mama*, frente ao afastamento dela. “*Quando mama sai de casa/seus filhos se olodontam/rola o maior jazz*”. Na passagem há clara menção ao *Jazz* e ao movimento, com origem na Bahia, *Olodum*<sup>63</sup>. Diante disso é possível fazer uma associação a Paul Gilroy (2012) quando ele fala da música negra como forma de posicionamento e expressão de sentimentos. Pensando assim vejo o trocadilho de Chico César muito apropriado, ainda mais se for levado em consideração que o *Olodum* tem na sua música várias formas de protesto social. No caso do *Jazz* também podemos pensar um pouco nesse sentido. Por fim, ao fazer o *tracardilho* mencionado Chico César realiza referência a própria cultura do Atlântico Negro (Gilroy, 2012).

A respeito de condições pessoais do indivíduo, como as que temos nos últimos versos em estudo, há um outro exemplo importante. O mesmo se trata do fragmento em que é dito: “*Deve ser legal/ser negão no Senegal*”. Ele é um dos últimos momentos da letra/canção em apreciação. Na sentença temos uma suposição que ocorre da percepção do enunciante, que no caso se trata do filho, após narrar a vida da mãe. Figura esta sempre envolvida com obrigações e tarefas ligadas a manutenção da existência. É como se no enunciado contenha uma suposição que no “*Senegal*” exista melhores condições de existência para o “*negão*” do que no Brasil.

Após a análise, podemos constatar que os trechos em conjunto parecem constituir uma narrativa. Onde o filho e a mãe, subentendidos na canção, falam um pouco do “drama” da vida de *Mama África*. Depois da apreciação feita também podemos pontuar que Chico César faz referência a Diáspora africana. O interessante é que ao utilizar o termo *Mama África* esse não remete ao continente do outro lado do Atlântico, mas faz referência a esse através das mulheres negras brasileiras. Com esse feito ele evidencia a presença do continente

---

<sup>62</sup> Comentário feito por Chico César em vídeo-aula onde o músico ensina a tocar ao violão a canção *Mama África*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1E0kmUHiH2Q>>. Acesso: 20 de nov de 2022.

<sup>63</sup> *Olodum*: banda criada em 1985 no Estado da Bahia-BR, tem em seu trabalho a presença forte de uma cultura percussiva e referências da cultura africana. O *Olodum* se constitui também como projeto social e movimento cultural ligado à cultura negra. Fonte: site oficial do *Olodum*. Disponível em: <<https://olodum.com.br/>>. Acesso em: 29 de junho de 2022.

africano no Brasil e também ressignifica o sentido do que se pode compreender como África. Evidenciando de certo modo o caráter de uma África desterritorializada.

Entre as canções identificadas com a categoria *Brasil negro* trago mais uma como exemplo, desta vez *Dança*<sup>64</sup> (Aos Vivos, 1995):

*intro: for, for, forever, forever, for all (2x)*

*A romã  
a tribo  
a procura  
o caldo da cultura  
o cauim*

*A quermesse  
o curso  
a bienal  
a escultura  
hosana nas alturas  
anjos no céu de Berlim*

*Osasco  
osaka  
rosa  
bomba  
maca  
ossos do office-curumim*

*Dança o povo negro  
dança o povo índio  
sobre as roças mortas de aipim*

*Dança a nova tribo  
dança o povo inteiro  
dança a moça triste do benin*

*Dança o povo negro  
dança o povo índio  
sobre as roças mortas de aipim*

*Dança a nova tribo  
dança o povo inteiro  
dança a moça triste do Benin*

*Repetição da intro: for, for, for ever, for ever, for all (2x)*

*A romã  
a tribo  
a procura  
o caldo da cultura  
o cauim*

*A quermesse  
o curso  
a bienal  
a escultura*

---

<sup>64</sup> Ouça a versão original através do link: <[youtube.com/watch?v=WWO4NS8o6C4](https://www.youtube.com/watch?v=WWO4NS8o6C4)>. Acesso: 15 fev. 2023.

*hosana nas alturas  
anjos no céu de Berlim*

*Osasco  
osaka  
rosa  
bomba  
maca  
ossos do office-curumim*

*Dança o povo negro  
dança o povo índio  
sobre as roças mortas de aipim*

*Dança a nova tribo  
dança o povo inteiro  
dança a moça triste do Benin*

*Dança* possui uma *introdução* que é feita por meio do violão de Chico César, por vezes percutido. Ela se caracteriza por uma sonoridade dançante, mas solene. O compasso presente parece marcar passos de dança ou de um ritmo a ser seguido. Uma dança inicialmente mórbida, já que o som evoca um movimento mais lento e definido. Além dessas características, a parte sonora é alusiva ao ritmo de *ciranda*<sup>65</sup>, só que esta num grau de menos expressividade e animação. Após um tempo de execução da *introdução* surgem improvisos vocais através da voz de Lenine e o canto de Chico César, dessa vez baixo e um pouco melancólico. Esse expressa o seguinte: “*for, for, forever, forever, for all*”. Numa tradução livre “*para, para, para sempre, para sempre, para todos*”. Essa passagem transmite um sentido de repetição e constância infinita. Assim, estando no início da canção, ela atribui que a *dança* que é mencionada na letra acontece quase sem fim.

O fragmento “*for all*”, por outro lado, pode ser uma referência ao *forró*, se considerado o apontamento de que a origem do termo, este que dá nome ao ritmo, está justamente nessa expressão. O *forró* é uma manifestação com origem no Nordeste brasileiro e ainda muito presente nesta região como um de seus grandes expoentes culturais. Em entrevista concedida a Ari Colares no ano de 2021, Chico César, ao ser perguntado sobre o contato com a cultura africana e a influência desta em seu trabalho, chama atenção para o fato do *forró* ser negro e cita alguns protagonistas negros dessa tradição:

---

<sup>65</sup> É uma dança comunitária que não tem preconceito quanto ao sexo, cor, idade, condição social ou econômica dos participantes, assim como não há limite para o número de pessoas que dela podem participar. Começa com uma roda pequena que vai aumentando, a medida que as pessoas chegam para dançar, abrindo o círculo e segurando nas mãos dos que já estão dançando.[...] Voltados para o centro da roda, os dançadores dão-se as mãos e balançam o corpo à medida que fazem o movimento de translação em sentido anti-horário. A coreografia é bastante simples: no compasso da música, dá-se quatro passos para a direita, começando-se com o pé esquerdo, na batida forte do bombo, balançando os ombros de leve no sentido da direção da roda. **Fonte:** GASPAR, Lúcia. *Ciranda*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=519](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=519)>. Acesso em: 18 fev. 2023.

*“tem uma coisa que a gente não pensa muito é que o forró é negro, os principais artistas do forró são todos negros, o Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, João do Vale, as três principais referências são negras, Noca do Acordeon, negro, Pinto do Acordeon, negro, o Trio Nordestino, negro, Lindu, os três do Nordeste, negro”.*

A observação, acima, feita pelo artista é provocativa, pois muitas vezes as culturas negras no Brasil são associadas ao culto dos Orixás, vertente onde é muito nítida a estética e paradigmas africanos, ao contrário do forró. O artista também menciona os músicos remetidos na citação como suas referências negras na música e não só como uma influência rítmica. Trata que percebeu, ainda muito jovem, que era possível viver de música, por haver nas capas dos discos da loja que trabalhou na infância as figuras negras, já citadas, de Luiz Gonzaga, João do Vale, Trio Nordestino, entre outras<sup>66</sup>.

*Dança* foi uma canção de difícil interpretação, pois o tema ou ideia que ela expressa não é tão nítido. O que nela podemos chamar de versos, na maioria das vezes, não possuem unidades de sentido bem definidas. No entanto, em conjunto, eles acabam por oferecer uma possibilidade de entendimento. A letra de *Dança*, em maior parte, se constitui pela justaposição de menções a elementos variados. É como se Chico César, nesse exercício, aproximasse o inconsolável, compondo um sentido maior a partir de um caráter diverso, realizando assim uma representação do mundo contemporâneo. Neste feito ele menciona a condição negra e indígena como uma dimensão, que por um lado parece conectada ao todo representado na canção e, por outro, parece tensionar com os demais sentidos presentes nas estrofes. Optamos em trazer *Dança* para discussão devido ela ter esse aspecto. Permitindo observar o lugar e o estado da população negra e indígena dentro de um universo compartilhado com outras situações. Com as considerações a seguir é possível compreender melhor o argumento posto.

Na primeira estrofe temos os seguintes termos: *“a romã/a tribo/a procura/o caldo da cultura/o cauim”*. Nessa passagem pode-se entender uma indeterminação pois os signos que nela estão parecem dizer de coisas que não se comunicam muito entre si. Primeiro temos a *“romã”*, uma fruta originária do Oriente Médio, de importância na religião judaica e também muito associada no meio popular brasileiro a fertilidade e prosperidade. Fruta também presente no título do filme *“A cor da romã”* do soviético Sergei Parajanov lançado no ano de 1968,<sup>67</sup> obra que pode está sendo referenciada no primeiro verso da canção. O termo *“a tribo”*, considero que esteja sendo utilizado para referir a presença indígena no

<sup>66</sup> Chico César menciona essas ideias em entrevista ao Podcast Emoção Criativa da Revista Bravo!, conduzido por Pedro Garcia de Moura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=05ott4wxIsk>>. Acesso: 19 abr 2023.

<sup>67</sup> Fonte: <<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-de-cinema/cor-da-roma-sergei-parajanov/>>. Acesso: 19 de abr. 2023.

Brasil, já que se convencionou no país utilizar a terminologia para designar a organização social dos povos originários.<sup>68</sup> A ideia em “a procura” leva a pensar no movimento quase incessante e inquieto que tem guiado alguns povos, por exemplo, os viajantes europeus nas grandes navegações, as bandeiras, o projeto de exploração do interior e das riquezas do Brasil, e até mesmo o capitalismo, sempre estimulado por uma ideia de inovação, novidade e em busca de acúmulo de lucros. A expressão também passa um sentido de angústia, pois ele diz da condição de falta, da busca por algo que não está sob o domínio de quem o almeja.

O ponto “*Caldo da cultura*”, foi/é uma ideia muito utilizada para representar o resultado da miscigenação cultural brasileira, estando muitas vezes presente no mito das três raças e da democracia racial, ideias muito utilizadas para definir a identidade nacional brasileira. O tom de voz melancólico que acompanha esse trecho na canção, passa a impressão de que esse fato não é narrado com muita alegria pelos intérpretes dela. A mistura cultural brasileira resultou em parte de violências e subalternização empregadas sobre os não-brancos. Fato que pode justificar o tom triste com o qual o fragmento em questão é expressado no momento de seu canto. O “*cauim*” bebida feita através da mandioca e pertencente a cultura indígena brasileira pode ser uma referência às criações, aos feitos dessa população. Esse termo pode estar tencionando com o que o antecede na canção, já que é um elemento do povo original que escapou à mistura imposta, que ocasionou demasiado desaparecimento ou invisibilização do que não era europeu. Outra coisa sobre a menção ao “*cauim*”, é que ela faz pensar sobre como a cultura indígena e seu povo são parte do presente, são contemporâneos a tantas outras presenças, mesmo as consideradas mais modernas<sup>69</sup>, como o filme de Parajanov. Que o povo indígena resistiu e resiste por mais que o projeto colonial tenha atuado de forma genocida e pretensamente universalizante. O conteúdo musical, dessa primeira parte da canção, segue essencialmente o mesmo caráter do presente no início dela, onde é evidente um aspecto mais contido, triste. Nesse ritmo, Chico César vai denominando de forma circunspecta os elementos que convida para dançar ao toque de seu violão.

---

<sup>68</sup> Atualmente o termo *tribo* para designar algo relativo aos povos indígenas está caindo em desuso, pois ele não representa a experiência indígena enquanto sociedade e também é fruto do processo de colonização europeu no território que hoje é o Brasil.

<sup>69</sup> Despertei para essa visão a partir de um comentário de Daniel Munduruku durante participação do professor e pensador indígena no programa Papo de Segunda exibido através do canal de TV GNT. Num trecho do programa Munduruku ao ser questionado sobre como fazia para manter sua cultura, mesmo diante de uma proposta de difusão dela responde “o fato é que eu sou [...] alguém desse tempo, sou contemporâneo” querendo evidenciar que indígenas podem se relacionar com outras culturas e que isso tem um potencial de fortalecer o seu povo.

Na segunda estrofe, da composição em apreciação, compreendo que é comunicado um aspecto da *cidade*. Parece que o mencionado, destaca um pouco da diversidade de possibilidades ofertadas e presentes em espaços urbanos, quando mais desenvolvidos. No trecho o popular e tradicional coabitam com o moderno oferecendo facetas diferentes de um mesmo mundo, que soa como contemporâneo. Podemos compreender isso através da menção à “*quermesse*”, uma festa tradicional, do povo; ao “*curso*”, que aqui pode representar a busca pela profissionalização, pelo mercado de trabalho; à “*bienal*”, sendo possível entender como uma referência a Bienal Internacional de Artes de São Paulo, um grande e expressivo evento de arte; à “*escultura*”, que pode ser uma menção a monumentos em exposição, ou expostos em via pública; à expressão *hosana nas alturas*, que pode significar as catedrais e/ou igrejas; ao *cinema de arte* preocupado em expressar as condições sociais da vida moderna, isso através da referência ao filme de Wim Wenders “*Der himmel über Berlin*<sup>70</sup>” de 1987 com a expressão “*anjos no céu de Berlim*”.

No caso da terceira estrofe, percebemos nela, um sentido que *remete a caos e destruição*. Nessa passagem, de início, temos mencionadas duas cidades de regiões metropolitanas do mundo. *Osasco*, localizada próximo a capital São Paulo, e *Osaka*, a terceira maior do Japão. A proximidade como estão citadas na canção, uma seguida da outra, passa uma mensagem de que existe uma conexão real entre elas. A cidade citada em primeiro lugar, parece surgir como fio condutor da estrofe e de sua proposta. Após citar *Osaka*, o autor faz referência a “*rosa/bomba/maca*”, remetendo ao ataque nuclear realizado sobre as cidades do Japão, *Hiroshima e Nagasaki*, próximo do término da II guerra mundial. Nesse conjunto comentado o compositor reduz a distância entre passado e presente ao trazer as relações entre duas cidades e a guerra que de certa forma implicou nisso. Nessa estrofe, na fala de Chico César irá ser acrescentado um tom um pouco enfático e um compasso mais rápido tanto a ela como ao violão, esse aspecto influencia no sentido de proximidade percebido antes.

O trecho tem como último momento o verso “*ossos do office-curumim*”, que é cantado numa forma um pouco ligeira e acentuada. A passagem coloca o “indígena” em relação com o sentido que vinha sendo construído antes. Mesmo que haja uma aparente incongruência na forma como desemboca a estrofe, por mencionar uma situação que parece não haver relação com a migração Japonesa para o Brasil e com a catástrofe realizada no

---

<sup>70</sup> No filme dois anjos vagueiam pelo céu de Berlim vendo a cidade de cima, no enredo apenas pessoas específicas podem ver os anjos. No Brasil o filme foi lançado com o nome de “Asas do Desejo” Fonte: **Arch Daily**. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-59900/cinema-e-arquitetura-o-ceu-sobre-berlim>>. Acesso: 14 nov. 2022.

Japão pelos E.U.A. ao fim da Segunda Guerra. No entanto, indo para além do aparente, na base do sentido da categoria *office-curumim* podemos encontrar algo que liga, comunica, o que ela representa com os demais termos citados na parte em estudo. “*office-curumim*” é uma adaptação da expressão em língua inglês *office-boy* usada para designar uma função presente em empresas de grandes cidades. Posto de trabalho que frequentemente utiliza motocicleta para realizar suas tarefas, onde estão incluídas atividades de caráter rotineiro das organizações, como a entrega de correspondências. Um trabalho por vezes precarizado e mal pago.

A atualização do termo feita por Chico César, ao trocar *boy* por *Curumim*, termo usado para designar as crianças indígenas no Tupi Guarani,<sup>71</sup> transmite uma ideia sobre o lugar do indígena no mundo dito moderno, em rede, globalizado. Sabendo das condições do ofício de *office-boy* e de como o indígena é marginalizado no Brasil, a imagem que surge na mente é que a condição de *office-curumim* é tão degradante que a morte demonstrada no verso “*ossos do office curumim*” tem haver com esse aspecto. Morte causada pela degradação provocada pelo ritmo avassalador das condições econômicas e sociais atuais, que tem origem e se fortalece com o fim da Segunda Guerra e se move na atualidade através e como o *ethos* da modernidade. Sendo isso que vem ligar a condição do indígena com o sentido da destruição pela guerra na terceira estrofe, fazendo entender que as consequências das duas situações tem o mesmo pano de fundo.

A voz e o violão de Chico César, que vinham ganhando mais intensidade e velocidade na estrofe anterior, ficam mais fortes com a entrada do momento do refrão. A letra desse possui a dança como referência principal e está dividido em dois momentos. O primeiro deles tem o seguinte teor: “*dança o povo negro/dança o povo índio/sobre as roças mortas de aipim*”. Após a parte inicial da letra da canção, com os aspectos que já foram mencionados, essa parte parece indicar a condição em que se encontra o *povo negro* e o *povo índio* em termos de atividade e lugar. Esses dançam sobre a agricultura degradada, sobre as raízes (plantas) mortas das Américas, como especificado na canção, sobre *as roças de aipim*, estas muitas vezes uma fonte de alimento, e de outros derivados como o já mencionado *Cauim*. Mais um dado importante sobre essa localização é que muitas vezes as *roças* se dão no meio rural, espaço marcado por uma dinâmica e estado muito díspar do urbano, no qual estão presentes muitos dos elementos denominados na canção.

Como é possível entender, na letra, Indígenas e Negros são referenciados ocupando

---

<sup>71</sup> Segundo informado no Dicionário Ilustrado Tupi Guarani. Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/curumim/>>. Acesso em: 22 de abril de 2023.

um espaço em comum, situação que muitas vezes aconteceu na história do Brasil, dessa forma não sendo arbitrária a aproximação realizada na canção. É preciso ressaltar que esse lugar em comum de Negros e Indígenas é em termos mais econômicos e sociais do que por vezes territoriais. Essa população compartilha juntas de questões sociais e processo histórico muito semelhante, como a escravidão, a destituição e apagamento de sua cultura e trajetória pelo projeto colonial europeu. A dança abordada no trecho em questão, parece funcionar como um recurso que possibilita sobressair à realidade degradada, que muitas vezes, no Brasil por exemplo, é o que resta para a população indígena e negra. Podemos observar que a base dessa condição não escapa de está relacionada com o regime escravocrata. Frente a isso é importante ressaltar a função da *dança* no contexto que ela é mencionada. Como inscrito em momento anterior, Gilroy (2012) resalta as práticas culturais como um dom que se opôs às condições de exclusão da sociedade oficial, imposta sobre os escravizados, dando condições a estes de poderem realizar suas expressões apesar da alienação social e humana sofrida.

A situação construída nos versos da primeira parte do refrão também parece tensionar com a realidade representada nas outras passagens da canção, apesar de a morte citada neles ressoar uma ligação com o sentido presente, principalmente, na estrofe que a antecede. É como se a dança fosse um revide ao moinho configurado através das relações que o mundo contemporâneo construiu. Um moinho de destruir gente. Ela pode também indicar soluções e formas de vida inventadas pelo povo negro e indígena em meio ao cotidiano de escassez. Povo que ocupou e criou muitas vezes de forma criativa a partir da cultura, da arte e da festa os espaços marginalizados aos quais foram restringidos na vida social. Sendo essas modalidades também estratégias de sobrevivência e resistência. Atitudes e práticas que podemos atrelar a ideia de “culturas de festa” elaborada por Simas (2012), ao argumentar justamente sobre modalidades culturais que subvertem o status normativo e criam formas não esperadas para constituir a existência, inventado a vida onde se espera o contrário.

Na segunda parte do refrão de “*Dança*” estão os seguintes versos: “*dança a nova tribo/dança o povo inteiro/dança a moça triste do Benin*”. Nesse trecho são indicados que mais grupos estão no ato de dançar. Nas duas partes do refrão a composição menciona grupos específicos, sendo dessa vez “*a nova tribo*” e “*a moça triste do Benin*”. Uma possível interpretação é que o primeiro fragmento trate das “*tribos urbanas*”, das formas juvenis de se organizar. A menção a estes remete que apesar de seu caráter de novo e de atualidade, também se encontram dançando, uma prática ancestral. Quando temos “*dança o*

*povo inteiro*”, é possível compreender que a dança é algo vivido por todas as pessoas, de forma generalizada.. Todo mundo dança, até mesmo “*a moça triste do benin*”. Esse trecho também significa uma referência à África e pode revelar um destaque a proximidade entre Brasil e o continente africano. Um ponto a ser ressaltado é que o compositor parece pontuar através do refrão, além de outros aspectos, a dança como uma prática de sobrevivência e resistência de todos os em situação de subalternidade.

A canção *Dança* a partir de fragmentos que falam do nacional e mundial e do entrecruzamento dos dois, parece falar do mundo atual, com suas quermesses, bienais e guerras, com as resistências elaboradas pelo povo, em especial o Negro e Indígena. Pelo toque do violão e tom da voz dos vocais de Chico César e Lenine a dança que é mencionada na composição não possui um caráter de alegria, é como se todos que foram citados no refrão estivessem a dançar uma ciranda solene. O tom de afirmação da voz que canta passa uma ideia de que o que é dito precisava ser destacado, como se quisesse chamar atenção para o fato que narra. Vale ressaltar que ao fim da primeira execução da letra temos a repetição do texto presente na *introdução* e a retomada da canção com Lenine como intérprete principal. A interpretação vocal do artista de Pernambuco tem os mesmos aspectos que quando a canção é protagonizada por Chico César. Na parte final da obra esses dois músicos cantam de forma repetida uma frase que não possui sentido aparente. Nesse momento, por vezes, o parceiro de Chico realiza alguns improvisos vocais. Considero que a ocorrência desses, nesse caso e em outros do repertório de *Aos Vivos* estudado apoiam a performance musical do violão solo e a própria expressão discursiva presente na composição. Tanto as vozes como o violão, na parte final da canção, possuem uma execução acelerada e forte, na ocasião o segundo é expressivamente percutido. Como se fizesse a vez de tambores. Esse formato parece atribuir a dança, que vinha sendo embalada desde o início da canção, um movimento rápido e expressivo.

Como último exemplo da categoria ***Brasil Negro*** trazemos a canção intitulada de *Mand'ela*<sup>72</sup>. Fazemos isso devido essa obra possuir em sua letra a narrativa de situações vividas por figuras negras em um contexto brasileiro, mais especificamente algum cenário na Bahia, o que é possível entender através da observação realizada sobre ela. No caso o tratado na composição foge do campo do trabalho, da desigualdade social ou das dificuldades materiais impostas socialmente, pois ela traz um fato do campo das relações interpessoais e afetivas. Nela são contadas circunstâncias vividas por uma figura do sexo

---

<sup>72</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=oG5SWw294uc>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

masculino, que se autodenomina como de origem africana, ao tentar uma aproximação, com interesse amoroso, com uma terceira pessoa identificada, através do uso de gentílico, como baiana. A canção se trata de mais um *reggae*, dessa vez com aspecto romântico, o que faz sentido tendo em conta seu tema. Uma composição de Chico César em parceria com o músico original do Maranhão, Zeca Baleiro. A versão utilizada para a análise está presente no álbum *Cuscuz Clã* (1996) e conta com a participação do baixista sulafricano Bakithi Kumalo. Abaixo a letra da canção em voga:

*gastei minha sandália havaiana  
andando atrás dessa baiana  
mas a baiana me vaiou  
eu disse que vim do Senegal  
montado num cavalo-de-pau  
baiana me desmontou*

*olha que me queixo pro tutu  
baiana deixa disso  
vou reclamar pro bispo de tu (2X)*

*mand'ela vir  
mand'ela aqui  
mand'ela cá... (2x)*

*mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela*

*eu disse que vim do Cabo Verde  
mas ela me achou imaturo  
mandou pra Porto Seguro  
e agora tô indo a pé*

*mand'ela vir  
mand'ela aqui  
mand'ela cá (2x)*

*mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela*

*(Participação nos vocais do baixista Bakithi Kumalo)*

*mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela  
mand'ela mand'ela*

A canção tem início com a entoação de uma frase que se assemelha a um chamado. Atribuo a voz que a entoa como sendo de Bakithi Kumalo, baixista sul-africano. Faço isso porque o expresso nela é feito numa língua que parece ser de origem africana. Após esse momento é iniciada a execução do *reggae* que será a base sonora da canção. Como esta tem

em sua letra um relato de desventuras e insatisfações afetivas amorosas, o ritmo da canção é de um *reggae* mais compassado, diferente do que está presente em *Filá e Mama África*, por exemplo. Essa forma faz lembrar o gênero *reggae lovers*. Este se trata de um “reggae de cadência lenta, romântico, cujas letras falam, sobretudo, de amor” (Santos, 2009). Essa presença na parte musical da canção em análise pode ser uma influência do maranhense e amigo próximo de Chico César, Zeca Baleiro, mencionado como um dos responsáveis pela composição. Essa hipótese pode ser possível se considerado que no Estado de origem desse compositor o *reggae lovers* possui muita expressividade.

Nos primeiros versos de *Mand’ela* temos a narração do esforço e investimentos realizados por um sujeito, motivado pela intenção de aproximação amorosa que a canção trata. Neles também são citadas as ações e fatos que derivam da interação que ilustram: “gastei minha sandália havaiana/andando atrás dessa baiana/mas a baiana me vaiou/ eu disse que vim do Senegal/montado num cavalo-de-pau/baiana me desmonto”. Neles é como se o enunciador contasse para uma segunda pessoa, circunstâncias vivenciadas por ele ao tentar se aproximar de uma outra identificada pelo uso do gentílico baiana. Sendo possível entender que na estrofe há a presença da enunciação de queixas, devido os esforços dedicados em prol da conquista amorosa terem sido desarticulados pela pessoa alvo dela.

A presença de alusão, no texto, à “sandália havaiana” e a ação de “*vaiar*”<sup>73</sup> pode levar a associar que a situação descrita na narrativa se dá em um contexto do cotidiano mais comum ou popular. É interessante também o fato de a origem em países africanos, ser utilizada pelo enunciador como parte das estratégias de conquista de prestígio mencionadas na canção. Um feito que pode favorecer a ressignificação do povo africano e da África, se considerarmos que comumente na mídia ou no senso das pessoas há ideias preconceituosas que não valorizam esse país e seu povo, como as de que no continente africano vigoram a pobreza e a fome. O relato iniciado na primeira estrofe terá continuidade no quinto conjunto de versos da canção. No trecho é dito: “eu disse que vim do cabo verde/mas ela me achou imaturo/mandou pra porto seguro/e agora tô indo a pé”. Nesse é acrescentado mais informações e queixas sobre a malsucedida tentativa de aproximação amorosa que é representada através da letra em estudo. Nos versos podemos entender que a parte interessada no envolvimento realizou algumas tentativas sobre seu interesse, mas que não obteve êxito apesar delas. Neles também temos a sabedoria e autonomia feminina representadas, no caso das atitudes atribuídas à *baiana*. O que coloca em destaque o protagonismo e a vontade das

---

<sup>73</sup> Desaprovação manifestada por meio de gritos, assobios etc. Fonte: Aulete Digital. Disponível em: <<https://aulete.com.br/vaia>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

mulheres, coisa pouco evidenciada no meio cultural e social na época de lançamento da canção, meados dos anos 1990. É possível dizer que as situações relatadas nos versos colocados anteriormente são protagonizadas por pelo menos uma pessoa negra, já que na narrativa delas é reportada a nacionalidade africana de um de seus personagens. A parte musical nesses versos possui os aspectos já mencionados inicialmente. No que tange ao tom de voz de Chico César, esse aparenta ser de relato, com um viés de queixa e desconsolo.

Na segunda estrofe temos que o enunciador “ameaça” a sua interlocutora dizendo que vai se queixar dela com “tutu”, caso ela não o leve a sério como ele acha que deve, fazendo clara referência ao bispo anglicano e sulafricano *Desmond Tutu*. Temos isso exposto nos seguintes termos: “*olha que me queixo pro tutu/baiana deixa disso/vou reclamar pro bispo de tu*”. Logo em sequência, enunciados que se constituem como um refrão da canção, parecem representar que o líder religioso mencionado, foi interpelado para intervir no comportamento da “*baiana*” como intencionado em versos comentados a pouco: “*mand’ela vir/mand’ela aqui/mand’ela cá...*”. Podemos perceber nessas expressões a presença de trocadilho com o nome do ex -presidente sul-africano *Nelson Mandela*<sup>74</sup>. Constituído a partir de supressão ou licença poética realizada sobre o termo “mande” presente no trecho “*Mand’ela*”. Sendo que o significado deste no contexto da canção é o mesmo que “diga a ela que venha”.

Como muito conhecido, *Mandela*, assim como *Desmond Tutu*, são personalidades africanas de importância política mundial. As duas se tratam de lideranças e ícones da luta contra o *apartheid* na África do Sul, premiadas e reconhecidas com o prêmio Nobel da Paz aos fins do Século XX. No refrão, há pouco comentado, o canto de Chico César é acompanhado de um coro, o que dá mais afirmação e ênfase à passagem “*Mand’ela*”. Para quem conhece a figura de Mandela, a associação com seu nome ao ouvir esse trecho da canção é inevitável. Chico César em entrevista concedida a Fernando Morais no ano de 2019 fala de uma experiência que passou devido a canção *Mand’ela* numa apresentação que fez na África do Sul:

“[...] eu fui convidado junto com Ray Lema que é um pianista do Congo,[...], pra inaugurar um teatro na cidade do Cabo. [...]E aí quando [...] a gente cantou Mand’ela, [...] aí eles [O público presente] batiam o pé no chão e aplaudiam também batendo o pé no chão[...] eu cantando Mand’ela, aí [...] eles gritavam no contraponto “Madiba”. [...] Mand’ela, “Madiba”, Mand’ela...Foi tão emocionante.”

Podemos perceber na declaração anterior, uma associação feita pelo público africano do trecho “*Mand’ela*”, da canção homônima, com a pessoa do presidente sul-africano, já que

<sup>74</sup> Desmond Tutu e Nelson Mandela também são referenciados na canção Protesto Olodum presente no disco Núbia Axum Etiópia de 1988 do grupo baiano Olodum, segundo informações do Google.

Madiba é uma forma comum utilizada pelos seus conterrâneos para se referir ao líder ant-apartheid<sup>75</sup>. Em Paul Gilroy (2012) a música produzida na cultura do Atlântico Negro é fator de identificação entre sua população já que ela expressa uma experiência social em comum entre os negros. Ao citar várias nações africanas e figuras em relação a elas, no título em questão, Chico César através dessa narrativa cria uma interação entre Brasil e África. Uma interação dentro do Atlântico Negro.

Ainda sobre isso, na canção em análise temos figuras negras e de origem africana como centrais. Mesmo que na composição não seja feita menção a cor da pele de todas as “personagens”, podemos supor que o enunciador seja negro e que sua interlocutora também, assim como *Mandela* e *Desmond Tutu*. Esse entendimento é possível através do contexto da canção e das referências feitas nela à origem de algumas figuras. Na mesma obra também podemos apontar que há um retrato do Atlântico Negro (Gilroy, 2012), isso quando ela traz uma “cena” do cotidiano com interações entre negros brasileiros e africanos. Que ela coloca o Brasil em comunicação com a África ao trazer signos em comum a cultura e história dos dois mundos. Outro ponto importante é que a canção promove personalidades negras da luta ant-apartheid e também a sociedade africana, ao mencionar Desmond TuTu e Nelson Mandela e ainda os países do Senegal e do Cabo Verde. Apoiando a popularização da história e diversidade desse país e ainda contribuindo com que elas estejam presentes de alguma forma nos discursos e no cotidiano, fato que ainda é muito escasso.

O título em estudo apesar de ter um ritmo um pouco compassado, possui nos momentos de refrão uma levada mais animada. Esse é entoado pela voz de Chico César acompanhado de coro, como já dito antes. Após a segunda repetição da parte referida a música é encaminhada para o seu momento final, onde são executadas a voz do compositor da canção junto a de Bakithi Kumalo, ambas a dizer palavras numa língua de possível raiz africana. Tudo se encerra com uma última repetição do refrão, onde o formato que já vinha presente nele antes, passa a ter o acompanhamento do baixista congolês que repete o nome *Mandela* numa tonalidade diferente das demais. Nessa ocorrência é perceptível uma referência mais direta à grande e importante figura de *Nelson Mandela*. O que reforça a ideia de que a composição que acaba de ser comentada, favorece a promoção da figura do icônico líder político sulafricano cujo o nome é referenciado desde o título da obra.

Na categoria *Debate racial* temos o expressivo exemplo “*Alma não tem cor*”<sup>76</sup> (*Aos*

<sup>75</sup>Segundo o que consta no site *Por Dentro da África*. <<https://www.pordentrodafrica.com/mandela/os-muitos-nomes-de-mandela>>. Acesso: 24 abr de 2023.

<sup>76</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=G5IUJhK6QRE>>. Acesso 27 fev. 2023.

Vivos, 1995). Este título é de autoria de André Abujamra, escrito com um propósito relacionado a uma questão pessoal do artista. Foi lançado primeiramente pelo grupo *Karnak*, do qual André era componente, em disco homônimo no ano de 1995. Chico César realiza uma explicação<sup>77</sup> sobre sua opção em gravar uma versão própria de *Alma não tem cor* e sobre a forma que acabou arregimentando-a:

*“Pra mim, é como se fosse uma versão do João Bosco pra uma canção que já existisse. Cheia de violões e mangangas estilísticas, brincadeiras, voz de velho, voz de criança. Porque isso tudo tá em nós. E, na verdade, essa canção é uma canção feita por um branco tentando reivindicar para ele o lugar de uma pessoa que gosta de uma cultura negra e pratica a cultura negra – que é o Abu. Ele é ogan [...]. Eu nem sou religioso nem nada. Mas ele sentia vontade, necessidade de falar sobre isso. E eu quis trazer aquilo para o lugar de uma pessoa negra, o que eu sou. E como uma grande canção que ela é, acho uma canção maravilhosa. [...]” (Chico César ao responder sobre se a regravação tem relação com o tema da questão racial ou se é um deboche).*

Abaixo a letra da canção que será comentada mais à frente:

*Alma não tem cor  
Por que eu sou branco?  
Alma não tem cor  
Por que eu sou negro? (2x)*

*Branquinho  
Neguinho  
Branco negão (8x)*

*Percebam que a alma não tem cor  
Ela é colorida  
Ela é multicolor (2x)*

*Azul, amarelo  
Verde verdinho, marrom (6x)*

“*Alma não tem cor*” no seu aspecto musical possui uma sonoridade suave. Desde seu início até um minuto e meio dos aproximadamente quatro que a compõe, ela tem Chico César realizando na boca o som que vem a empregar no violão e emitindo improvisos vocais. Depois desse tempo entra a voz com o canto da letra, nesse momento parece que o violão apoia a expressão desta de uma forma mais calma, apesar da temática que ela expressa, relacionada a denominação das pessoas pela cor. Sobre esse tema, a referida canção traz em sua primeira parte um questionamento sobre o que leva a ser negro ou branco já que “*a alma não tem cor*”. Podemos observar isso no seguinte estrofe da canção “*Alma não tem cor/Por que eu sou branco?/Alma não tem cor/Por que eu sou negro?*”. É possível entender que existe no enunciado uma compreensão de que a alma é o referencial definidor de uma pessoa. Também é possível compreender, que subentendido no texto, existe uma solicitação para que

<sup>77</sup> Entrevista concedida a Lucas Borges Teixeira e disponível no site Monkey Buzz. <<https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-aos-vivos-1995/>>. Acesso: 24 fev. 2023.

a pessoa seja considerada a partir de sua alma. A voz de Chico ao entoar esses versos possui um aspecto de doçura e suavidade como se quisesse cativar os que a ouvem.

Na sequência da letra da canção é repetida oito vezes uma espécie de chamado, evocação “*Branquinho/Neguinho/Branco negão*”. Essa parte é cantada com certo tom de animação, o violão fica menos lírico e com notas num som mais alto e rápido que antes. A estrofe que vem em sequência realiza um convite provocador para os anteriormente evocados “*Percebam que a alma não tem cor/ela é colorida/ela é multicolor*”. Enunciada com um canto sereno e meio empolgado de Chico César, que chega a realizar alguns improvisos, essa sentença coloca uma situação de indefinição. Sendo sem cor, não é possível cor alguma, sendo colorida não é possível ser incolor. Reforçando assim que não há referência na alma que possa ser usada como determinante da cor de alguém. Talvez haja uma sugestão no trecho de que é impossível definir a cor das pessoas. Após essa construção, podemos entender que na canção “*Alma não tem cor*”, temos um apelo para que as pessoas não sejam consideradas a partir de sua condição de cor/raça. Um significado como esse enunciado através da interpretação de um músico negro é muito significativo, já que as pessoas negras em nossa sociedade tem seu caráter e condição social muitas vezes considerado a partir da tonalidade de sua tez.

O trecho em questão também nos remete ao dito racista do “*negro de alma branca*”. Essa expressão é utilizada, de forma equivocada, para se referir a uma pessoa negra de boas qualidades, boa índole. Como forma de justificar a presença de pessoas negras em domínios brancos. Mas na verdade o que se pretende com essa ideia, é negar a negritude e atribuir um caráter ou atributo branco às pessoas negras, uma forma de racismo travestido de gentileza e cordialidade, que só reforça essa violência. Algo evidenciado na canção *Identidade* do sambista negro Jorge Aragão, lançada no disco *Chorando Estrelas* (1992), como mostra os seguintes versos: “*Se preto de alma branca pra você/É o exemplo da dignidade/Não nos ajuda, só nos faz sofrer/Nem resgata nossa identidade*”. Com o apoio dessa reflexão é possível considerar que a ideia da alma não ter cor, torna sem efeito o dito antes mencionado contribuindo para a validação da negritude.

Na última parte da letra temos o trecho “*Azul, amarelo, verde, verdinho, marrom*” que é acompanhado de um tom de voz brincalhão, tal construção parece evocar a diversidade de cores e a naturalização delas. A menção a essa diversidade pode também estar associada à intenção de superar a dualidade preto e branco. Considero que Chico César não quer com isso passar uma mensagem de que a tonalidade da pele não é importante na sociedade, mas sim de que a prática e atitude de atribuir valor às pessoas a partir desse aspecto deve ser superada. O

fragmento de canção mencionado é acompanhado de um som animado feito ao violão. A obra se encerra semelhante a como foi iniciada, com improvisos vocais do intérprete, que podemos classificar como *mangangas estilísticas*<sup>78</sup>, seguidos da reprodução deles ao violão. É possível considerar que Chico com a forma como interpreta “*Alma não tem cor*” busca cativar e tratar o tema que ela aborda de uma forma lúdica. Por fim, o fato de Chico César realizar uma interpretação dessa canção tem mais que um significado musical, atingindo também um viés político, devido ele ser um cantor preto cantando uma letra que coloca em questão os marcadores raciais *branco* e *negro* e a dinâmica de definição das pessoas pela cor de seus corpos.

Como mais um exemplo de cações que coadunam com a ideia da categoria *Debate Racial*, será apresentado a seguir o *reggae* com participação de pífanos e maracatu, *Filá*<sup>79</sup>(Cuscuz Clã, 1996). Nessa composição a cultura e a raça negra são mencionadas dentro de relações cotidianas, do Brasil, que as atribuem significado e valor, representando as implicações sociais dessas interações e significações, mostrando como a raça e a cultura estão envolvidas de uma complexidade e também como ela é encarada na vida prática tanto no grupo negro, como por brancos.

*Quando saio na rua com meu filá  
Escuto logo Jimmy Cliff  
Mas eu sei se é um anjo  
ou se é um patife  
que tira essa onda com o meu filá (2x)*

*Pra desfilar  
pra namorar  
Pra impressionar a menina  
Pra ir num tambor de mina  
Sair pra dançar  
Pra ver a filarmônica tocar  
E na barca de cabedelo  
Guardar o cabelo  
entocar a crina  
Ter sombra no sol  
cumprir a sina  
Pingo no "i" sinalizar*

*Quando saio na rua com meu filá  
Escuto logo Jimmy Cliff  
Mas eu sei se é um anjo  
ou se é um patife  
que tira essa onda com o meu filá (2x)*

*Fui lá no pelô de filá novo  
Pegar a menina no cursinho  
Os brotos olhando pro neguinho*

<sup>78</sup> Termo utilizado por Chico César ao comentar sobre sua versão da canção “*Alma não ter cor*” na entrevista concedida ao site Monkey Buzz, já mencionada em alguns momentos do trabalho.

<sup>79</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=2APm8ngv1Ls>>. 27 fev. 2023.

*Perecia um rei no meio do povo  
Esse filá é o sol  
é o orgulho da raça  
No banco da praça  
na beira do mar  
Entre a cabeça e o céu  
entre o homem e deus  
É minha coroa  
é o meu filá*

*Quando saio na rua com meu filá  
Escuto logo Jimmy Cliff  
Mas eu sei se é um anjo  
ou se é um patife  
que tira essa onda com o meu filá (2x)*

Nessa composição temos uma espécie de narrativa onde o filá, um tipo de chapéu de origem africana, muito utilizado nas religiões afro-brasileiras como um adereço da indumentária dos sacerdotes, é o elemento principal. Na primeira estrofe (que também é o refrão) e na quarta, nesse caso nos quatro primeiros versos, há expressa situações vividas em ambientes públicos por um homem negro devido ao uso do artefato. No primeiro exemplo temos o seguinte: “*Quando saio na rua com meu filá/Escuto logo Jimmy Cliff/Mas eu sei se é um anjo/ou se é um patife/que tira essa onda com o meu filá*”. O enunciado traz em tom pessoal o relato de uma figura negra sobre a associação que é feita, por um terceiro, entre ele e o músico negro e jamaicano *Jimmy Cliff*, toda vez que sai à rua portando o seu filá. Os três últimos versos permitem compreender que existe a possibilidade de a associação partir de uma pessoa bem-intencionada ou não. No primeiro caso como uma forma de elogio, no segundo como um comentário pejorativo com a intenção de ferir a estima do portador do objeto. Sendo esse um fator importante de autorrealização para os indivíduos e que é influenciado pelo prestígio ou reputação dedicada numa relação entre interagentes (Honneth, 2003). Na estrofe também é perceptível que o enunciador, que passa pela situação informada, sabe distinguir sobre a índole da pessoa que lhe “tira a onda”. Nesse caso, o tom de voz do emissor do comentário talvez seja a referência utilizada para fazer a diferenciação mencionada.

Na estrofe em análise os enunciados possuem na parte musical um reggae animado e empolgante, produzidos através da execução de uma gama de instrumentos, que vão para além do violão, como em *Mama África*. A intensidade do reggae parece reforçar o sentido de ambiente de rua, dando a entender que a cena descrita acontece em meio a um fragmento da dinâmica do cotidiano urbano. Como se trata do refrão, nas demais vezes, a partir da segunda, que é emitido na versão em análise, o canto de Chico César é acompanhado de um coro, no caso vocais da banda Cuscuz Clã. O que deixa o canto mais forte e também passa a sensação

de que a circunstância relatada na passagem é uma experiência de muitas pessoas.

O segundo fragmento, que também trata sobre situações vividas devido ao uso do Filá, fala de uma atribuição positiva devido ao porte desse objeto. Algo num sentido um pouco oposto ao do fragmento que acabou de ser citado e refletido. Nele o filá aparece novamente sendo ostentado em público, no entanto, a reação de terceiros diante desse fato é de admiração/estima. Podemos visualizar melhor essa afirmação através do trecho de canção correspondente: *“fui lá no pelô de filá novo, pegar a menina no cursinho, os brotos olhando pro neguinho, parecia um rei no meio do povo”*. Sobre as reações diante da utilização do chapéu podemos perceber que o caráter delas será influenciado pelo tipo de lugar onde ele é exibido. Por exemplo, a associação positiva realizada no Pelô (abreviação de Pelourinho), deve se dar porque ele se trata de um bairro onde a cultura negra tem presença forte no ambiente. No outro caso temos a referência a um espaço mais generalizado, do cotidiano comum, onde pode ser mais fácil a presença de ações e atitudes racistas.

Além do aspecto que acabamos de explicitar, na segunda estrofe é citado os usos do Filá. Dentre essas formas temos que o Filá exerce um papel estético: *“Pra desfilar/pra namorar/Pra impressionar a menina/Pra ir num tambor de mina/Sair pra dançar/Pra ver a filarmônica tocar”*. Mas também prático: *“E na barca de cabedelo/Guardar o cabelo/entocar a crina/Ter sombra no sol/cumprir a sina/Pingo no "i" sinalizar.”* Considero que essas enumerações fazem entender que o uso do filá para o enunciador está para além de uma referência a *Jimmy Cliff*. É como se houvesse uma causa particular do porte do Filá, que não é compreendida por quem imediatamente associa o objeto ao artista jamaicano. O trecho em questão também parece ter a intenção de naturalização da presença do Filá no cotidiano. É possível compreender assim tendo em consideração a situação representada na primeira estrofe. Percebemos que em todas as condições detalhadas acima o chapéu afriacano não tem uma concepção negativa, mas sim de importância.

O trecho tem um acompanhamento musical mais percussivo, com a presença de menos instrumentos que na ocasião da primeira estrofe, o refrão. Por exemplo, nele não há presença dos metais que aparecem na parte primeira. É como se alguns instrumentos se ausentassem para dar mais espaço para a voz de Chico César, que é expressa com naturalidade, se assemelhando ao tom de voz presente na fala comum. Essa forma apoia o tom de relato, conversa, que o trecho possui. A presença nesse trecho de um som de triângulo dá um tom de xote ao reggae de *filá*.

Nos últimos oito versos da quarta estrofe há uma demonstração do significado simbólico e cultural do *filá*. *“Esse filá é o sol/é o orgulho da raça/No banco da praça/na beira*

*do mar/Entre a cabeça e o céu/entre o homem e deus/É minha coroa/é o meu filá*". Na passagem é feita uma analogia entre o chapéu e o sol. Elemento que promove a vida de todos os que habitam a Terra, que é guia e permite a luz sobre as coisas. Dessa forma podemos entender que no verso existe uma perspectiva que atribui uma importância central ao chapéu. No fragmento *"é o orgulho da raça"* podemos considerar que está sendo mencionado o significado do objeto para o povo negro, que no caso, pode estar atrelado a ancestralidade africana ou a religiosidade afrobrasileira. Que o Filá é muito estimado pelo povo negro, possuindo um valor de identificação e representação. Logo em sequência ao último verso comentado temos os *"No banco da praça/na beira do mar"* dando a entender a amplitude desse *"orgulho"*. Explicitando que a raça negra tem *"orgulho"* de expor o adereço nos espaços públicos.

*"Entre a cabeça e o céu/entre o homem e deus/É minha coroa/é o meu filá"*, informa o lugar ocupado pelo filá, dizendo indiretamente que o mesmo é um objeto de ligação, do homem com o espiritual, que ele liga o homem ao céu e a Deus. O trecho *"É minha coroa/é o meu filá"* tem um sentido de afirmação, pontuando, por um lado, que os que ostentam o chapéu são parte de uma realeza. E por outro, a posse particular, *"é o meu filá"*, retirando a liberdade de qualquer um atribuir um valor ou intenções sobre ele. Como um possível golpe racista como é sugerido na primeira estrofe. Esse trecho também se assemelha a um ato de explicação, que é realizada com a finalidade de apontar porque tanta admiração é dedicada ao objeto nos primeiros versos da segunda estrofe. O aspecto sonoro nesse trecho é animado e a voz de Chico César se articula como a de quem realiza um relato, nela é presente um tom de satisfação e alegria, acompanhando o sentido presente na estrofe. E reforçando esse no momento do canto. Em algumas passagens o artista é acompanhado de coro, no momento dos versos *"parecia um rei no meio do povo"*, *"No banco da praça/na beira do mar"*. A presença desse coro parece reforçar o significado desses enunciados dentro da composição, que é de relevância, preciosidade e orgulho.

O orgulho e ostentação de elementos derivados e/ou oriundos da cultura africana e afro atlântica, também são comumente representados nas formas de se vestir do próprio Chico César, compondo suas apresentações e exposição em público. Abaixo trago algumas imagens que podem elucidar tal ideia:



Figura 29: Nas duas primeiras imagens Chico César veste túnica, uma peça utilizada em algumas culturas do continente africano, na última o artista se apresenta utilizando uma gola de Maracatu, artefato utilizado convencionalmente na execução dessa prática pela posição do caboclo de lança. A primeira se trata de um frame de entrevista concedida no fim da década de 1990 ao Programa Alternativo do SBT Brasília (Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=eOUKzBCVoZw>> Acesso: 18 jun. 2023). A segunda, onde chico porta também um turbante, é uma reprodução do Instagram oficial do artista e a terceira, que também derivada do Instagram, é um registro de show no carnaval de Olinda em 2023. (Fonte: <[https://www.instagram.com/p/Co8UuexLEPE/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/Co8UuexLEPE/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==)>. Acesso: 18 jun. 2023).

Após o canto da estrofe analisada anteriormente, há uma mudança drástica na sonoridade que vinha sendo empregada na canção. Um instrumental compondendo o ritmo de Maracatu passa a ser executado e logo após substituído por um som de pifanos acompanhado de um tambor, que considero ser a alfaia. Essa realização passa a ideia de que o *reggae* antes presente abre passagem para essas duas manifestações nordestinas. A realização desse trecho pode ter a intenção de reforçar na canção a força da negritude e o orgulho dela. Nesse momento musical vem à mente a entrada em cena da corte negra, elemento do Maracatu Nação/Baque virado<sup>80</sup>. Esse feito na composição aproxima as musicalidades do Atlântico Negro, o Nordeste brasileiro da Jamaica, lugar onde nasceu o *reggae* e também evidencia as várias referências da cultura negra que possui Chico César.

Para elucidar um pouco do levantamento reunido na subcategoria de análise *Cultura negra* apresento dois títulos do repertório analisado: as canções *Tambores*<sup>81</sup> e *Nego Forro*. Escolha estabelecida pelo fato das duas composições explorarem a cultura negra nos termos de seu significado prático e simbólico para a população negra e também por mencionar vários de seus atributos ao longo de suas letras, construindo um detalhamento sobre as culturas que

<sup>80</sup> Informações sobre a manifestação cultural Maracatu Nação/ Baque Virado: <[http://www.recife.pe.gov.br/fccr/cadastro/generico\\_29.php](http://www.recife.pe.gov.br/fccr/cadastro/generico_29.php)>. Acesso 13/10/2022.

<sup>81</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=n-x6rzfgZgM>>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

abordam. Iniciando os comentários sobre as suas representantes a partir da dançante “tambores”, lançada primeiramente no disco *Aos Vivos* (1995), iremos imergir no universo da criação e das realizações negras através de um lugar/objeto presente na cultura brasileira desde a presença inicial do povo negro no Brasil. Na canção em questão, temos uma letra onde é realizada uma espécie de apresentação dos “*Tambores*”, citando seus atributos e significados:

*peço atenção agora, meus senhores  
pros tambores os tambores  
pois o que bate agora, meus senhores*

*são tambores os tambores (2x)*

*mais forte que o açoite dos feitores  
são tambores os tambores  
seu toque é o toque de espinhos e flores*

*são tambores os tambores (2x)*

*cura a dor de amor com mais amores  
são tambores os tambores  
soam onde eu for onde tu fores*

*são tambores os tambores (2x)*

*brasa do mais quente dos calores  
são tambores os tambores  
som dos víveres tinta das cores incolores*

*são tambores os tambores (2x)*

*Isso é Tambor iê /  
Isso é Tambor iá  
Isso é Tambor iê  
Isso é Tambor iá*

Nos primeiros dois versos da composição, 1º “*peço atenção agora meus senhores*”; 2º “*pros tambores os tambores*”, é feito um chamado para que se atente a estes, “os tambores”. No segundo verso além de ser citado ao que se deve dedicar atenção é também dada ênfase a este com a repetição da palavra *tambores* precedido do artigo definido masculino no plural “os”. A anunciação de “tambores” feita dessa forma no verso citado parece atribuir personalidade aos instrumentos, os tratando como sujeitos e não como objetos, além de realizar uma afirmação e destaque de sua importância. Coisa semelhante a isso está presente também na construção realizada através dos versos subsequentes 3º “*pois o que bate agora meus senhores*” e 4º “*são tambores os tambores*”. Na passagem é possível conceber um “alerta” do que/quem se trata a presença em evidência justificando a solicitação de atenção para com ela.

O restante da letra da composição em questão se dedica a realizar a atribuição de características aos “Tambores” num esforço semelhante ao citado anteriormente. É possível interpretar que a intenção dessa ação é apresentar alguém/algo desconhecido para os que estão na condição de interlocutores. Entende-se que há uma intenção de fazer gerar nesses um reconhecimento em relação aos “tambores”. É como se existisse uma intenção do “apresentador” de fazer aqueles conhecerem características imprescindíveis/excepcionais dos “tambores”, mas não perceptíveis de imediato ao contrário das aparentes qualidades do instrumento em si.

As características evidenciam um viés dos *Tambores* que deriva de um senso construído a partir da experiência vivida, é entendível que só quem interage com o tambor e o tem em suas práticas poderá realizar um entendimento dele como o presente na letra anterior. Aí temos que a interpretação em questão só pode ser realizada por quem possui uma sensibilidade específica. A partir da segunda estrofe é feito destaque de atributos dos tambores, como uma forma de reforçar a presença enaltecida na primeira. No primeiro caso de trecho desse tipo é citada as sentenças: *“mais forte que o açoite dos feitores/são tambores os tambores, seu toque é o toque de espinhos e flores”*. Nele é colocado os tambores em oposição a força da violência escravista, apontando esses “instrumentos” como mais fortes que a força brutal humana de dominação e seus equipamentos de agressão, como o chicote. Que seu *“toque”*, aqui podendo significar o mesmo que *“som”* e também o ato de tocar, é o que atribuí ao tambor essa propriedade de força. Um toque que é capaz de ferir e acarinhar se considerarmos a analogia do toque do tambor com o dos *“espinhos e flores”*, funcionando também como forma de defesa do povo preto submetido à servidão. Com a repetição do refrão logo após esse verso temos acentuado esse caráter dual do instrumento. Pode-se concluir ao final dessa interpretação que Chico César converte a ideia de bater em uma dimensão criativa, que o bater dos tambores ao contrário do chicotear é uma ato de criação, de transcender, sobrepor a realidade aparente. (talvez aqui, eu cite Sodré)

A terceira estrofe *“cura a dor de amor com mais amores/são tambores os tambores/soam onde eu for onde tu fores”*, expõe um caráter de “curandeiro” do tambor. Possibilitando condições de afeto é capaz de restituir o bem-estar, sanar o sofrimento derivado de uma relação afetiva prévia. É entendível que essa capacidade é derivada do som que é emitido por ele. Também é possível abstrair que as pessoas podem contar com essa possibilidade onde elas estiverem, pois, o som do tambor sempre está presente, disponível, mesmo não estando em presença física. Sendo possível acessá-la de qualquer lugar. Essas

características são mencionadas mais uma vez para dizer de quem se tratam os que estão a se manifestar na primeira estrofe.

Para finalizar a canção, a última estrofe continua a falar sobre os tambores através de características que a ele pertence. Primeiro temos uma condição imensurável, fora dos parâmetros da compreensão existente: “*brasa do mais quente dos calores*”. Podemos entender que o tambor é parte de algo grandioso. Depois é feita remissão aos tambores destacando sua relação com as condições de subsistência “*Som dos víveres*”. Como se o tambor fosse fonte de sobrevivência. De forma última os *tambores* são atrelados ao inimaginável e imperceptível “*tinta das cores incolores*”.

A canção *Tambores* tem início com uma introdução realizada através de improvisos vocais e toques ao vilão. Nessa parte parece que com o instrumento Chico César busca reproduzir o que realiza com o tom de sua voz, ou que canta o tom das notas que pretende empregar ao violão. Nessa parte inicial parece que a intenção é fazer um chamado aos *tambores*, um convite para que eles entrem em cena. O que se segue após a introdução é notadamente dançante e parece estar a serviço de expressar o que é dito na letra sobre os *tambores*. É possível perceber, por um lado, alegria e satisfação expressas no conteúdo musical e por outro através deles, uma intenção de fazer sentir as prosperidades do tambor mencionados na letra. Como se quisesse trabalhar o aspecto do sentir, expressar o espírito e energia dos tambores. Os improvisos vocais, que no começo da canção tem presença, aparecem novamente no meio e fim dela. No segundo caso chega a parecer uma ode aos tambores, que o músico tenta expressar um significado pessoal dos tambores. Nesse é possível perceber a presença de um saudosismo no tom. Ao fim o improviso vocal, que encerra a canção, se assemelha a proposta do primeiro, só que concretizando um fecho.

A canção *Nego forró*<sup>82</sup> compõe o repertório do disco *Mama Mundi* (1999) e tem como compositor Chico César. Lançada praticamente uma década depois do centenário da abolição da escravidão no Brasil, sua temática aproxima o presente do passado, faz lembrar que a liberdade não se fez de fato para o povo negro. Que ainda há anseios da população negra a serem contemplados pela sociedade brasileira. Conclusões as quais podemos chegar observando sua letra:

*Nego forró quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró (2x)*

*Forró quente feito brasa de fogueira*

---

<sup>82</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=7aN7QR-tpD4>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

*Beijo de moça solteira  
Com medo do caritó  
Tum tum tum tlililingue tilingue  
E a secretária bilíngüe  
Derretendo no xodó*

*Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró (2x)*

*Forró quente feito brasa de fogueira  
Beijo de moça solteira  
Com medo do caritó  
Tum tum tum tlililingue tilingue  
E a secretária bilíngüe  
Derretendo no xodó*

*Xale voa no cangote  
Chamego de fazer dó  
Dá pra ouvir a gemedeira  
A sala numa nota só  
É um tal de ui e ai  
Mas quem tá dentro não sai  
Pois é de nego forro  
Esse forró*

*Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró (2x)*

*Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró (2x)*

*Forró quente feito brasa de fogueira  
Beijo de moça solteira  
Com medo do caritó  
Tum tum tum tlililingue tilingue  
E a secretária bilíngüe  
Derretendo no xodó*

*Xale voa no cangote  
Chamego de fazer dó  
Dá pra ouvir a gemedeira  
A sala numa nota só  
É um tal de ui e ai  
Mas quem tá dentro não sai  
Pois é de nego forro  
Esse forró*

*Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró (2x)*

A presente canção tem seu início com um coro, seguido de sons improvisados através de instrumentos de corda semelhantes ao violão. Logo após isso vem o canto da primeira estrofe, parte que acaba por ser o refrão da composição, acompanhado dele há uma sonoridade que remete a presente no *coco*, executada por algo que parece ser violão, pandeiro

e zabumba. Em cinco momentos esse refrão é repetido e nas quatro últimas, ao instrumental presente é acrescentado sanfona e triângulo, passando essa parte da música a ter o aspecto de *fórró*. No trecho há a seguinte letra: “*Nego fórró quer dançar fórró/Coco samba do morro/Quer dançar fórró*”. Esse diz da vontade, desejo, de um homem negro alforriado de dançar alguns ritmos da cultura afro-brasileira, o *coco*, o *samba* e o *fórró*, sendo o último o mais demandado. A parte sonora ajuda a reforçar o teor da necessidade de “nego fórró”, parece que ela ajuda a explicar do que se trata. É importante destacar a ideia presente no texto, o fato da necessidade da figura negra alforriada ser dançar. Isso chama a atenção para o fato de as pessoas não precisarem apenas de bens puramente materiais em suas vidas, mas também de cultura, do simbólico, da arte. Também pode falar das demandas do povo negro após o fim da escravidão, do significado do desejo dessa população que vivenciou esse contexto. Desejo que pode estar atrelado a vontade de vivenciar momentos de afetividade, de corporalidade livre e lúdica, de festejar a liberdade alcançada ou até mais de se conectar com a sua cultura, elemento muitas vezes reprimido na realidade de servidão imposto pela escravatura.

Na canção o conjunto de versos, no geral, é sucedido pelo presente na segunda estrofe, “*Fórró quente feito brasa de fogueira/Beijo de moça solteira/Com medo do caritó/Tum tum tum tilingue tilingue/E a secretária bilingüe/Derretendo no xodó*”. Nesse trecho temos citados atributos do fórró que o *nego fórró* deseja dançar. Essencialmente se deseja a prática de um fórró muito intenso. Um fórró que exige muito dos que o tocam como das pessoas que o dançam. Esse atributo é característico também do fórró que é executado como base musical do trecho em questão. A onomatopeia “*Tum tum tum tilingue tilingue*” reproduz a sonoridade do fórró que é referenciado na estrofe. Nela também é dito que ele faz dançar ao seu toque até mesmo figuras das quais é exigida certa formalidade e impessoalidade, como as secretárias executivas. Considero que é a esse tipo de pessoa que é feita referência no verso “*E a secretária bilingüe/Derretendo no xodó*”.

O intervalo de canção “*Xale voa no cangote/Chamego de fazer dó/Dá pra ouvir a gemedeira/A sala numa nota só/É um tal de ui e ai/Mas quem tá dentro não sai/Pois é de nego fórró/Esse fórró*” fala do que se passa no fórró de nego fórró, de como ele é executado e o que ele provoca nas pessoas que o vivenciam. Mais especificamente, os versos ilustram o que se passa no salão de dança ao qual remetem. Tomando o contexto da canção, que fala do desejo de uma pessoa negra recém liberta da escravidão, podemos dizer que é ilustrado muito mais que aspectos de uma festa, mas sim descrito um cenário de liberdade e daquilo que é negado em contextos de escravidão: afetividade livre, alegria e liberdade de viver momentos de não -trabalho, tempo livre, de usufruir de um espaço próprio dedicado a si, ocupando-o

com seus próprios significados. É significativo o fato de Chico César utilizar na passagem que está sendo comentada expressões que são comuns no meio do forró, como *Cangote, chamego, gemedeira, dó, ui e ai*, expressões que parecem derivar de como os corpos significados e afetados pelo ritmo e dança. Isso mostra que o compositor se apoia em uma vertente tradicional da manifestação cultural para criar a sua obra. A estrofe em questão tem como base musical, como acontece em outros momentos da mesma canção, uma sonoridade característica do *forró*. Isso possibilita, principalmente, que as características do acontecimento citado nela façam mais sentido para quem ouve, criando uma experiência sensorial de vivência da festa de *Nego Forro* quase que real.

É interessante a presença de improvisos ao violão em alguns momentos da canção. Já mencionamos o caso da introdução, mas essa forma irá aparecer novamente em meados da interpretação musical e ao final dela. Diferente do que aparece no primeiro caso, nas outras ele terá o acompanhamento de outros instrumentos. Na segunda delas o improviso tem introduzido o som de triângulo e na última o de triângulo e bumbo, realizando uma sonoridade mais próxima do coco. A voz de Chico César ao longo da interpretação da canção possui um tom de relato e uma certa rapidez no canto dos versos. Esse fato faz levantar a hipótese de que isso é uma influência da forma de cantar de algumas manifestações como o *repente, o canto de viola* e o *aboio*. Práticas que o músico esteve em contato e em relação quando na sua formação mais inicial e que possuem esse aspecto. Geralmente essas manifestações culturais são realizadas no meio popular e trazem em suas letras narrativas das vivências que defrontam o povo.

Na minha experiência em Catolé do Rocha presenciei e ouvi muitas vezes esse tipo de coisa, no aboio o vaqueiro fala do seu sofrimento, que às vezes é por questão amorosa ou da saga difícil, derivada da exploração de seu trabalho e da convivência com o semiárido, temas semelhantes estão presentes no repente e nas cantorias dos violeiros, que trazem fatos do cotidiano, da vida trivial e até dilemas que comumente permeiam as preocupações humanas, como questões mais existências. A forma que esses cantos são realizados, com tom de relato, por vezes chama mais atenção para o que é abordado nas letras e versos, porque de certo eles carregam um caráter informacional, às pessoas que ouvem costumam ficar paradas diante da execução dessas musicalidades como quem procura acessar uma notícia ou se inteirar de algo. Para finalizar o comentário sobre *Nego Forro* vale dizer que no coro do início de sua execução temos o seguinte “*iê coco, iê coco, iê coco nai*”. E que esse mesmo artifício também é realizado próximo ao encerramento da canção, entoando a mesma coisa que na primeira vez que aparece. No caso inicial se assemelha a um chamado e também transparece

uma forma de afirmação. No último faz às vezes de reforço aos significados e sentidos presente na canção.

A cultura negra é referenciada na letra de muitas das canções comentadas anteriormente, mas que foram abordadas a partir da exploração de outras vieses presentes nelas, que não tocam diretamente no tema da cultura do povo negro. Nessas condições, por vezes ela aparece atrelada a outras temáticas e apoiando a construção de elaborações que tratam de outros conteúdos. Alguns exemplos são as canções *Mama África*, *Filá*, *Dança*. Todas trazem a cultura negra mencionada de alguma forma, mas foram discutidas em termos de outros aspectos que estão presentes nelas, que por vezes são mencionados de forma mais expressiva, ou porque que foi feita a escolha de evidenciar outras nuances das letras, como o racismo, o cotidiano, entre outras circunstâncias da realidade negra.

A apresentação realizada em todo o tópico, deixa substancialmente evidente o teor do que é expresso no trabalho de Chico César, na década de 1990, sobre a *experiência negra*, principalmente brasileira, em termos de suas condições de vida, práticas, significados e relação com a África. Nesse conteúdo temos algo que pode ser destacado como verdadeiras descrições do social (Backer, 2009), o que apoia a compreensão de que a forma da música é também um meio de falar da sociedade. Que a obra discutida até aqui, aborda de forma única, criativa, crítica e até inventiva o assunto da vida negra e suas nuances. A presença desse tipo de caráter na música de Chico César e os temas sobre a *experiência negra* em específico, nos ajudam a dimensionar como a produção artística de pessoas negras e a música popular brasileira, num dado contexto, trata e aborda a cultura negra e as relações raciais em seu repertório, e ainda como essas instâncias e grupos estão vinculados a dinâmicas sociais vividas no país. Fazendo entender que a música negra reflete, de certo modo, temas que envolvem a si e a população que faz parte. Nesse sentido podemos dizer que ela cumpre um papel importante, o de ajudar a dimensionar e expressar um conjunto de sentidos e experiências de vida que ainda hoje, apesar dos avanços alcançados socialmente e politicamente, são pouco evidenciados, celebrados ou colocados em questão (Citar Cris aqui). Contribuindo para o fortalecimento da vida, da cultura e para a construção de um referencial plural sobre aspectos da negritude, permitindo possibilidades de identificação, reflexão e vivência a partir desse ponto.

### 3. “A PROSA IMPÚRPURA DO CAICÓ<sup>83</sup>”

Para ampliar a discussão que vem sendo realizada acerca das formas utilizadas para construção do tema da *experiência negra* na obra de Chico César, no presente capítulo, trazemos mais alguns aspectos que foram percebidos na obra estudada. Primeiro são destacadas realizações de Chico que fazem referência e utilizam de uma cultura popular negra do Nordeste, discussão que pode auxiliar no entendimento de uma especificidade no trabalho estudado. E em segundo uma reflexão sobre canções que têm a *África* como referência e/ou temas ligados ao social, mas que não tratam da questão racial de forma direta, revelando mais camadas das criações de Chico César.

#### 3.1 INVENTARIANDO A CULTURA POPULAR NEGRA DO NORDESTE: RELATOS DO VIVIDO NA CANÇÃO NEGRA DE CHICO CÉSAR

A presença da cultura negra enquanto temática da obra abordada no presente trabalho, já foi mencionada de certo ponto no segundo capítulo através da canção *Tambores* por exemplo. No entanto, nesse momento, a intenção é trazer atenção para canções que tratam da cultura popular especificamente desenvolvida no Nordeste e fruto de contribuições da Diáspora negra. Com base no conteúdo em referência foi constituída a categoria **Inventários da Cultura Popular negra** e atribuída a ela a seguinte definição: *canções que tem como tema manifestações da cultura popular nordestina de vertente negra, citando sua constituição e condições, como atributos, disposições e significados*. As composições atreladas a essa categorização fazem um trabalho de apresentação/representação de uma diversidade de manifestações culturais e descreve ou citam em suas letras e sonoridades elementos que são típicos de sua constituição. Resultando na produção de um conhecimento popular, não-acadêmico sobre os conteúdos que abordam. Como exemplo desta categoria trazemos três canções. Elas são: *Bêradéro (Aos Vivos, 1995)*, *Folia de Príncipe (Cuscuz Clã, 1996)* e *Dança do Papangu (Mama Mundi, 1998)*. A abordagem evidenciada, também chama a atenção devido os elementos presentes nela não estarem compondo o *mainstreaming* da produção cultural

---

<sup>83</sup>O título é inspirado no título da canção, de autoria de Chico César, *A Prosa Impúrpura do Caicó*, composição lançada no disco *Aos Vivos* em 1995. A mesma tem como base a realização de paradoxos e no seu nome um trocadilho com o título do filme *A Rosa Púrpura do Cairo* de Woody Allen lançado em 1985. O propósito quando é sugerido o termo “impura” é evidenciar e também fazer um jogo com as ideias puristas de cultura negra, de cultura brasileira. No caso, a menção à Caicó (cidade do Rio Grande do Norte próxima de Catolé do Rocha) ajuda a destacar a influência do lugar de origem, sertanejo e nordestino, de Chico César em seu trabalho e a propor que esse loco também é um veio de enunciação.

brasileira e por serem aspectos vivenciados na trajetória de Chico César, em parte na sua infância, evidenciando assim também a experiência sertaneja ao qual estão atreladas.

*Béradêro*<sup>84</sup>, título que abre o disco *Aos Vivos* (1995) de Chico César, se trata de um aboio e foi composta entre 1984 e 1985, quando o artista estava no processo de mudança do Nordeste para o Sudeste do país. A primeira estrofe dela, que faz referência a Elis Regina, foi criada quando o músico estava hospedado em Barra Mansa-RJ na casa de um sujeito muito fã da cantora. Era aniversário de morte dela e o fã anfitrião do compositor ouvia Elis sem parar, nesse contexto surgiu a inspiração para Chico. Isso foi o ponto inicial da canção que depois veio a ser concluída para compor um show que o músico viria realizar em São Paulo com outros três colegas, sendo dois deles paraibanos, Fuba e Jarbas Mariz. A ideia de Chico era que a sua nova composição abrisse o espetáculo, fato que acabou não acontecendo.<sup>85</sup> Em *Aos Vivos* o aboio *Béradêro*, como é típico ocorrer na tradição popular, é apresentado sem acompanhamento de qualquer instrumento musical.

Percebo que essa escolha provoca uma evidência na presença de Chico César, em termos de corpo, voz e expressividade. Um fato muito importante e significativo para abertura de um primeiro disco. E ainda mais se levarmos em conta, as discriminações que a musicalidade de Chico César sofreu devido a relação dela com a cultura nordestina. O aboio na verdade é um chamado, realizado para atrair o gado. Mas também utilizado pelos vaqueiros e pelos sertanejos como uma forma de entoar suas tristezas e sofrimentos. Esse caráter pode estar atrelado a escolha musical feita por Chico César, para contar os desafios da experiência nordestina no Sudeste, tema da letra da canção que analisamos logo mais à frente:

*os olhos tristes da fita  
rodando no gravador  
uma moça cosendo roupa  
com a linha do equador  
e a voz da santa dizendo  
o que é que eu tô fazendo  
cá em cima desse andor*

*a tinta pinta o asfalto  
enfeita a alma motorista  
é cor na cor da cidade  
batom no lábio nortista  
o olhar vê tons tão sudestes  
e o beijo que vós me nordestes  
arranha céu da boca paulista*

*cadeiras elétricas da baiana  
sentença que o turista cheire  
e os sem amor os sem teto*

<sup>84</sup>Ouçã a canção através do link:<[https://www.youtube.com/watch?v=dqh\\_Bre7CCM](https://www.youtube.com/watch?v=dqh_Bre7CCM)>. Acesso: 05 mar. 2023.

<sup>85</sup> Segundo relato de Chico César no vídeo A história de Béradêro. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=F\\_p-58qsVhw](https://www.youtube.com/watch?v=F_p-58qsVhw)>. Acesso: 05 mar. 2023.

*os sem paixão sem alqueire  
no peito dos sem peito uma seta  
e a cigana analfabeta  
lendo a mão de paulo freire*

*a contenteza do triste  
tristezura do contente  
vozes de faca cortando  
como o riso da serpente*

*são sons de sins não contudo  
pé quebrado verso mudo  
grito no hospital da gente*

*são sons, são sons de sins  
são sons, são sons de sins  
são sons, são sons de sins  
não, no, nein, não, no, nein, não, no, nein, não  
são sons, são sons de sins  
são sons  
são sons de sins não contudo  
pé quebrado verso mudo  
grito no hospital da gente*

*ê,ê,iê,êi,êi,êi,êi,aha-a-iê-êi-êi-dán-daha-hahaha-iê-aha-iê-iê*

*Catolé do Rocha Praça de Guerra  
Catolé do Rocha onde o homem-bode berra (2x)  
Bari, bari, bari, tem uma bala no meu corpo  
Bari, bari, bari e não é bala de coco (2x)  
Catolé do Rocha Praça de Guerra  
Catolé do Rocha onde o homem-bode berra (2x)  
são sons, berra, são sons, bode berra  
são sons, são sons de sins  
não, no, nein, não  
são sons  
são sons de sins não contudo  
pé quebrado verso mudo  
grito no hospital da gente*

Na letra acima pode-se notar que Chico César soma fragmentos de uma paisagem. A partir disso, considero que nela ele traz impressões de um Nordeste sobre a região Sudeste, em especial sobre a capital São Paulo. No início da canção são descritos detalhes de um ambiente popular brasileiro, como se estivessem sendo mencionados a ambiência de um cômodo de uma casa. Nele temos mencionado o rádio, talvez com suas canções de cunho romântico, o que lhe atribui o aspecto de tristeza, (esse fato também pode dizer dos olhos de quem atribui esse valor ao equipamento), uma mulher costurando uma vestimenta, com uma linha de profundo significado, que cruza de forma imaginária vários lugares do mundo e da América Latina, que separa o espaço terrestre em Norte e Sul. Agregando a si e a esses dois territórios significados políticos e culturais. A menção a esse traçado também indica a identidade da moça costureira. Pelo contexto dos versos em comentário, podemos associar que ela se trata de uma pessoa Latina. Que a partir das alturas do Brasil manuseia esse

“instrumento” com todo o sentido que pode significar a Linha do Equador.

Na segunda estrofe temos impressões sobre um ambiente urbano, que percebo ser, como disse a pouco, a capital paulista. Nela é dito sobre a sinalização das vias de trânsito asfaltado, é enviado um conselho para um motorista, que parece ser interpelado como alguém que precisa de sentimentos mais alegres, menciona a diversidade que constitui a terceira maior metrópole do mundo, fala da presença nortista, de características típicas do mundo sudestino brasileiro, que no caso pode ser elas mesmas a presença de muitos nordestinos, assim, como muitos migrantes de outros lugares do país e do mundo. E por último uma menção ao afeto nordestino em contraste ao gigantismo da grande cidade sudestina, essa também uma forma de referir a influência do Nordeste nesse meio.

Na sequência temos mais descrições da capital paulista, novamente é mencionada a presença nordestina, agora no caso do verso “*cadeiras elétricas da baiana*”. Considero que o autor nessa passagem se refere a um ato de dança e no verso posterior aponta o caráter de atração turística dessa. É também possível compreender com esse último que a dança em menção é executada de forma obrigatória, rígida, estandardizada, revelando a condição submetida da pessoa que executa a prática em questão. Os versos em sequência fazem um trocadilho com o que pode significar “*sem teto*” quando se fala de São Paulo. É possível avaliar que o compositor quis chamar atenção não só para falta de moradia e terra, que é um problema social muitas vezes nítido e colocado em questão por alguns grupos, mas também para o fato de que na capital paulista tem gente “carente” de elementos como a afetividade, o encanto e o interesse. Que não há muita receptividade e talvez muita indiferença entre as pessoas que ele defronta nesse lugar. A seta mencionada ocupando no peito o lugar do coração pode está atrelada a esse sentido último. Sendo uma menção ao individualismo. Apesar da indiferença ser quase generalizada, ao lado dela é testemunhado a convivência de diversos que estão em comunicação apesar das diferenças, como aponta o fragmento “*a cigana analfabeta lendo a mão de Paulo Freire*”. O trecho faz referência há uma interação entre o patrono da educação brasileira, que na sua trajetória possui uma forte atuação no ponto da alfabetização, tendo as linhas da sua mão interpretadas por alguém que não sabe ler e tem sua cultura muitas vezes marginalizada no Brasil.

Na quarta estrofe da canção é feita alusão a uma tristeza que habita as pessoas, falseada por uma felicidade instalada no nível da aparência. Também fala das pessoas que mesmo tristes precisam estar ativas, precisam ser produtivas e cumprir com sua carga-horária de trabalho. Nos dois últimos versos do fragmento é entendível que neles está assinalado sobre falsidade e engano. Que no cenário que descrevem há vozes que são falsas, que

persuadem com a intenção de atrair para uma ilusão. Isso pode estar fazendo referência a atração que os centros urbanos sudestinos provocam, fazendo migrar alguns nordestinos para esses lugares em busca de melhoria de vida. A quinta estrofe de *Béradêro* reforça esse sentido de algo ilusório, ao dizer que as possibilidades que os centros mencionados oferecem são restritas. Ironizando ou até alertando sobre a imagem que eles possuem de espaços de oportunidades e de cosmopolitismo. No ponto em questão é dito que o “sim” que a cidade oferece “é para alguns e outros não”, que existem condicionantes para o acessá-lo. “É um sim, mas porém”. Ele ainda traz sobre o estado da poesia/canção do artista na grande cidade, que talvez tenha sofrido, naquele momento de recém chegada dele à São Paulo, limitações para a sua expressão. O último verso aproxima essa situação, de limitação à arte, ao fato de haver grito no hospital de uso popular, ou seja, situação de sofrimento nas classes menos favorecidas. Como se o trecho quisesse expressar que há silêncio na arte do povo, e que de expressão só lhe sobra o grito de dor.

Na estrofe seguinte há um jogo com palavras, onde é reforçada a ideia presente no trecho anterior, de que o “sins” ofertados pela grande cidade sudestina são uma ilusão, nela é dito que eles se tratam de apenas sons, de coisas apenas ditas, mas não concretizadas. Nessa passagem a presença e a menção da palavra *não* em três línguas diferentes, português, inglês e alemão, reforça o caráter restrito das oportunidades nas cidades do sudoeste do país. Fazendo uma ironia com aquilo que poderia ser uma abundância de possibilidades, já que nelas há a operação e investimentos de várias partes do mundo. A presença dos três idiomas também pode referir-se que os *não*, no contexto da canção, são proferidos por brasileiros e por pessoas de fora do país, que costumam ter negócios ali. Ao final do conjunto de versos em apreciação é realizado uma espécie de lamento a partir do canto de vocalismos. Esse lamento pode representar a expressão de uma dor ou de um sentimento de tristeza fruto da realidade narrada nas passagens anteriores a ele. O tipo de recurso de expressividade citado é típico do canto do aboio, é como se fosse a comunicação do incomunicável, que no caso são os sentimentos que emergem no cantador.

Ao fim do aboio que realiza, o músico traz uma referência a sua cidade natal, Catolé do Rocha, na Paraíba. O dito é uma espécie de alegoria sobre a sua terra de origem. A reprodução dos versos ao qual é feita remissão ajuda a ilustrar melhor o que está sendo dito: “*Catolé do Rocha Praça de Guerra/Catolé do Rocha onde o homem-bode berra*”. As ideias presentes nesses trechos funcionam como uma designação de aspectos do lugar, Catolé do Rocha, que derivam da relação entre homem, espaço e tempo. No primeiro verso temos uma alusão aos conflitos sociais presentes nessa cidade, em certos períodos de sua história. Alguns

deles entre famílias que cometeram violências entre si devido a divergências ou disputas políticas, principalmente entre os anos 1950 a 1980, época em que as instituições passavam um pouco longe ou não tinham a eficiência necessária para atuarem como mediadoras das querelas existentes no município catoleense. O filme “Em Nome do Pai”, um longa-metragem lançado em 2022 com direção de Jackson Kakito, cineasta catoleense, espelha um pouco desses acontecimentos locais de Catolé. A obra aborda a trajetória de Cantidiano de Andrade, pessoa que teve uma atuação na vida pública da cidade por volta dos anos 1940, 1950, se concentrando principalmente na morte por assassinato que sofreu seu protagonista.

Essa situação veio a acontecer quando, numa festa que participava da organização, Cantidiano tentou intervir para fazer cessar uma briga entre dois membros de famílias da cidade, que na época possuíam rivalidades, a família Maia e a família Suassuna. Durante a briga veio a ocorrer uma troca de tiros entre os envolvidos e o servidor público acabou por ser atingido com uma bala nas costas. A ideia “*Praça de Guerra*” pode estar também relacionado ao movimento estudantil e cultural que existiu em Catolé entre os anos 1960 e 1970. Movimento já mencionado antes no presente trabalho e também registrado em filme, teve uma oposição local importante ao regime da ditadura militar, a costumes de ordem conservadora e atuação na disputa do poder político localmente, controlado até os dias de hoje por frações, que por vezes se opõem e se alternam no executivo municipal, pertencente a uma única família.



Figura 30: recorte de matéria jornalística de autoria de José Nêumanne Pinto para o Jornal do Brasil, edição do dia 24 de novembro de 1985, sobre os embates entre Maias e Suassuna no Sertão Paraibano. Fonte: Hemeroteca Digital - BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=os%20maia%20e%20os%20suassuna&pagfis=156571](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=os%20maia%20e%20os%20suassuna&pagfis=156571)> Acesso: 02 mai. 2023.

As condições históricas mencionadas ajudam a compreender que o verso “*Católé do Rocha onde o homem-bode berra*”, além de fazer alusão ao homem sertanejo, ao usar o bode

como analogia para as capacidades de convivência com a caatinga que habitantes desse lugar possuem, também pode está falando sobre as condições sociais de Catolé do Rocha mencionadas antes. Essa parte da canção pode significar uma forma de afirmação, onde a composição faz referência a experiência do Sertão para declarar expertise com resistência e sobrevivência, algo como uma forma de se opor às dificuldades impostas pelo mundo sudestino. Na passagem “*Bari, bari, bari, tem uma bala no meu corpo/ Bari, bari, bari e não é bala de coco*”, parece reforçar o sentido de experiência com circunstâncias difíceis apontado a pouco. Nesses versos a fala passa a ser em primeira pessoa, como se o enunciante trouxesse a reflexão que vinha realizando anteriormente para ser pesada através de si mesmo. O que é inscrito na letra como “*bari*”, talvez seja uma analogia a “*bory*”, que em inglês é o mesmo que corpo. Este na canção, um lugar de significado, de discurso, de memória. A repetição de “*bari*” faz entender que está sendo chamada atenção para este ente, o corpo. O trecho “*tem uma bala no meu corpo/ Bari, bari, bari e não é bala de coco*”, evidência no Beradêro, que estamos avaliando ser um migrante nordestino, a marca de momentos difíceis, mas também de sobrevivência. Ao final da canção o citado “*são sons, berra, são sons, bode berra*”, leva a entender que está sendo colocado em oposição os “sons” da cidade de São Paulo e o berro daquele que é “*homem-bode*”, significando que há uma ação com intenção de resistir, por parte do migrante do Nordeste, aos aspectos da cidade sulista citados na canção.

A canção que acaba de ser comentada fala de lugar de origem, deslocamento, de falta de reconhecimento, das condições da urbanidade brasileira, muitos elementos defrontados pelo povo trabalhador e negro do Brasil. Santuza Naves (2014) fala que a música popular brasileira em certa medida reflete as condições nacionais, tipo de realização perceptível em “*Beradêro*”. Canção que, ao falar de São Paulo e de Catolé do Rocha, traz um quadro do Brasil, tencionando o urbano e o interiorano do país, o Nordeste e o Sudeste. Ao ter subentendido a questão da migração nordestina, também fala “*Beradêro*” da diáspora de um povo explorado desde os tempos da escravidão, de algo que podemos dizer como mais um movimento na *Diáspora Africana*. Desde os tempos do fim da escravização brasileira e da fundação da República muitas famílias negras se deslocaram do Nordeste para cidades como o Rio de Janeiro, algo de certo modo abordado em Tinhorão (2010) ao mencionar a presença de muitas famílias baianas na capital brasileira no início do Século XX e a influência dessa população para a música popular que estava sendo construída nessa época.

Para finalizar, a canção de abertura do primeiro disco de Chico César aproxima esse artista de outro artista nordestino, no caso, Luiz Gonzaga, músico original de Pernambuco, que abordou em muitos de seus títulos a migração do Nordeste para o Sudeste e também a

relação entre essas duas regiões, como faz em *Vozes da Seca* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga). Mas ao mesmo tempo Chico se distancia de Luiz ao trazer o aspecto de tensão entre esses dois lugares brasileiros. Um trecho da canção de Gonzaga referida, pode representar o que está sendo argumentado, pois nela parece haver uma relação de dependência do Nordeste para com o Sudeste, o que não é colocado da mesma forma em Chico:

*Seu doutor, os nordestinos têm muita gratidão  
Pelo auxílio dos sulistas nesta seca do sertão  
Mas doutor, uma esmola a um homem que é são  
Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão*

*É por isso que pedimos proteção a vosmicê  
Homem, por nós, escolhido, para as rédias do poder  
[...]*

*Folia de Príncipe* é outra obra presente no repertório de Chico César que pode contribuir para a discussão proposta no presente tópico. Nessa canção o artista reconstitui e recria<sup>86</sup> a encenação do Reisado, ou da Folia de Príncipe como é conhecido o festejo popular em alguns lugares nordestinos. Nela, como faz em *Beradêro* ao trazer o *aboio* e em *Nego Forro* ao trazer o forró, o artista cria a partir de práticas culturais relacionadas a sua experiência sertaneja. Analisar mais essa canção favorece observar a diversidade da cultura popular negra presente na produção musical estudada e pontuar como o seu autor mobiliza algumas de suas especificidades dentro da forma canção. *Folia de Príncipe* abre o disco *Cuscuz Clã* (1996) e além de construir facetas a partir dos termos e formas do Reisado, também conta com um trecho que articula rap com repente:

*se da minha boca vai ai ai  
que da sua boca venha ai ai  
uma declaração de amor ai ai  
um beijo apaixonado ai ai  
seja essa a nossa vênica ai ai  
o nosso boi de reisado ai ai (2x)*

*um reizim bem coroadado ai ai  
bate em sua moradia ai ai  
vem louvando e vem louvado ai ai  
vem cantando essa folia ai ai*

*eu e os meus companheiros ai ai  
queremos cumplicidade ai ai  
prá brincar de liberdade ai ai  
no terreiro da alegria ai ai*

*Olé, mulher rendeira,  
Olé, mulhé rendá.*

*Tu me ensina a fazer renda,  
Que eu te ensino a namorá (2x)*

*lampião desceu a serra, mãe, deu um baile em Cajazeiras, ensinou moça donzela a*

<sup>86</sup> Ideia presente no trabalho de

*dançar mulher rendeira  
Lampião desceu a serra, mãe, com sapato de algodão*

*O sapato pegou fogo, Lampião caiu no chão  
Lampião tava dormindo acordou-se assustado  
atirou numa graúna pá pá pensando que era um soldado pá pá  
atirou numa graúna pá pá pensando que era um soldado pá pá*

*As moças de vila-velha, mano, não tem mais ocupação  
bota queijo e rapadura no borno de Lampião  
mas doutor uma esmola para homem que é são  
ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão*

*eu e os meus companheiros ai ai  
queremos cumplicidade ai ai  
prá brincar de liberdade ai ai  
no terreiro da alegria ai ai*

Na estrofe inicial temos o refrão da canção, que num primeiro momento da interpretação cancional é executada duas vezes, uma seguida da outra. Na primeira os versos são cantados praticamente sem acompanhamento musical, pois apenas em alguns momentos são realizados dedilhados no violão de cordas de aço, fato que agrega um aspecto de viola caipira ao tom do instrumento (Santos, 2010). A voz de Chico César é acompanhada de um coro que se torna mais forte nos trechos “*ai, ai*”. Todo esse canto é realizado nos modos do canto praticado no Reisado, onde as vozes são lançadas em espaço aberto e muitas vezes precisam de coro para repercutirem. A sonoridade, o modo de cantar e expressar a ideia presente na letra da composição em questão, fazem associar que através dela está sendo realizada uma encenação da prática popular que dá título a obra em análise. Na letra presente na passagem em questão há um convite para a realização de um acordo, onde é colocada a condição de cumplicidade como elemento do Reisado que é constituído através da canção.

Nesses versos um anunciante declara a reciprocidade afetivo-amorosa como a licença para a interação, entre ele e o seu referente de interlocução, subentendido nos versos; como um dos personagens centrais da festa, “*o boi de Reisado*”. Essa interpretação leva a entender que o artista constrói através do elementos da encenação do Reisado, uma alegoria, uma metáfora para se referir a uma dinâmica específica da vida. Como se a vida fosse um grande Reisado, onde suas dinâmicas se dão um pouco de forma lúdica e no espírito desse teatro popular. A segunda repetição da estrofe tem a presença do violão antes destacado e uma sonoridade, em tom expressivo, de instrumentos de percussão que se assemelham aos toques de alfaia. O que dá um aspecto maior de festejo e animação ao que é cantado, a entoação da voz no canto também ajuda nesse sentido, pois apresenta um tom de empolgação/alegria mais perceptível que antes. A ocorrência do refrão na sua primeira vez, na forma que se encontra, leva a entender que o enunciador se dirige a um único ente, na segunda, devido ao aspecto

sonoro e maior presença do coro, parece que esse se dirige a mais pessoas, como se estivesse cantando para um público dos terreiros das comunidades rurais por onde passa tipicamente o Reisado.

A segunda estrofe da canção em apreciação, possui a mesma base sonora da que a antecede, no caso a primeira repetição do refrão, que são os toques de violão de aço ao lado de batuques de alfaia. No nível da letra, nessa parte, há uma espécie de reprodução das cantigas feitas pelos grupos de Reisado, para anunciar a chegada do grupo brincante nas casas onde irão realizar sua dramaturgia. *“um reizim bem coroado ai ai/bate em sua moradia ai ai/vem louvando e vem louvado ai ai/vem cantando essa folia ai ai”*. No primeiro verso há uma referência a personagem do Rei, e ressalta a indumentária que este utiliza, a coroa, que pode possuir um significado prático e também simbólico (Silva,2011). No caso, o trecho se refere a quanto bem vestido está a figura que menciona ou à tradição que ele está atrelada, querendo significar que se trata de um Rei condecorado dentro das “determinações” da lógica do “brinquedo” popular, sendo assim *“bem coroado”*. O segundo verso, *“bate em sua moradia”*, anuncia a chegada dos brincantes em alguma residência, para que sejam recebidos e possam realizar seus atos, ou interagir com a comunidade em que está presente.

O trecho *“vem louvando e vem louvado”*, passa a ideia de uma relação com o divino e também de legitimidade, de que *“o reizim”* está *“abençoado”*, seja por uma divindade religiosa ou pela tradição que pertence. O último verso da estrofe menciona o caráter cantado da encenação, da Folia de Príncipe, *“vem cantando essa folia ai ai”*. Por outro lado, podemos interpretar que o dito na passagem analisada, faz referência ao próprio ato musical de Chico César na canção que interpreta. Nessa perspectiva podemos considerar que quando é usado o diminutivo *“reizim”* pode está sendo feita uma alusão a relação do artista com o alto popular, já que seu pai era praticante de uma vertente dessa manifestação cultural. O termo *“reizim”* reflete a ideia de um rei ainda não maduro, que está em processo de formação, que já jovem demonstra alguma autoridade necessária/aspectos de rei. Essa exploração também pode ajudar a pensar a capacidade de criação de um mundo a partir da música. Em muitos momentos da história brasileira, que acontecem até hoje, foi dado a população negra o direito de viver apenas alguns papéis muito determinados, como os de escravizados, os de destituído das condições materiais de viver e de ameaça ao progresso da sociedade, diante disso, a exemplo do que assinala Simas (2012) ao falar das *“culturas de fresta”*, nas práticas culturais que possuíam e que podiam realizar, a população negra elaborou e executou outras experiências, como o que é realizado no Reisado, onde há a possibilidade de pessoas comuns, dentre elas pessoas negras, alcançarem o status de rei.

Os versos subsequentes da canção anunciam o que almeja o cantador popular, que no caso pode ser o próprio Chico César, com sua folia, “*eu e os meus companheiros ai ai/queremos cumplicidade ai ai /prá brincar de liberdade ai ai/no terreiro da alegria ai ai*”. Nessa passagem o enunciante/cantador evidencia que está acompanhado dos membros que compõem seu grupo — no Reisado há a presença de vários personagens, cada um com uma função a desempenhar. Além do Rei, há a Rainha, os Embaixadores, Mateus, Catarina, esses últimos figuras de cunho cômico, entre outros (Silva,2011) — e que juntos pedem apoio, aos que visitam, para ocupar o espaço livre, comum, representado pelo “*terreiro*” — lugar de realização das encenações do Reisado em sua prática tradicional — lugar onde a alegria vigora e é o principal referente, para brincar de serem livres, de serem como quiserem. Algo que não é muito permitido dentro da sociedade contemporânea, ainda mais na lógica do sistema escravocrata. O “*terreiro*”, nas áreas rurais são comumente o lugar de encontro, de conversas, de trocas, um terraço amplo onde pessoas se reúnem e passam durante alguns momentos do dia, onde crianças brincam e se divertem. Um lugar inventado e ocupado pelos da localidade desde as festas aos momentos de religião. Por exemplo, meu batizado se deu numa missa no terreiro da casa dos meus avós, as cantorias de minha infância eram realizadas também neste espaço, que reunia pessoas de várias localidades da região rural onde morei quando criança.

No caso esse elemento, o *terreiro*, lembra o significado das praças destacado por Sodré (1998) ao comentar a importância e significado da Praça Onze, localizada no centro do Rio de Janeiro para ao povo negro no pós-abolição. Ele dimensiona o caráter de intersecção e de encontro desses lugares e aponta que isso explica o fato dos negros os ter utilizado como ambiente de convergência para os seus fluxos de socialização, que perderam espaço devido o deslocamento forçado da população negra imposto pela modernização da capital do Brasil, no início do Século XX. No terreiro é propiciada a singularização do território e de suas forças, onde os “estamentos” se tornam flexíveis, propiciando a particularização dos que se relacionam e habitam através deles, o mesmo acontece no caso das praças segundo Sodré (1998).

A ideia de “*brincar de liberdade*”, além de se aproximar do significado de *terreiro* para a população rural do Nordeste, se assemelha ao sentido das práticas musicais e culturais realizadas pelos negros no período de escravidão, que era uma forma de exercer algum nível de autonomia, mesmo que restrita, como argumenta Gilroy (2012) ao mostrar a música negra como uma forma de realização dos próprios significados daqueles que estavam na condição escrava, com poucas oportunidades de expressão. “*brincar de liberdade*” também pode

significar duas coisas, o exercício de uma liberdade de forma muito livre e espontânea, ou a vivência de uma condição só no âmbito do sentido restrito de brincadeira, como uma coisa que não constitui o cotidiano, mas é vivido como uma fantasia.

Considerado a ideia de que a canção *Folia de Príncipe* também é uma auto referência ao ato musical de Chico César, podemos associar que os versos que acabam de ser analisados se tratam de um pedido de espaço para a musicalidade de Chico e sua banda Cuscuz Clã. É como se o artista pedisse licença para ocupar o terreiro de sua comunidade no Sítio Rancho do Povo, onde seu pai era brincante, trazendo com ele a trupe de músicos que o acompanham e fazem coro.<sup>87</sup> Ideia realizada de certa forma no clipe *Mama África*, onde o artista promove o encontro do seu trabalho como músico, vestido de príncipe, outro personagem do Reisado, com sua família, que na época vivia em Catolé do Rocha (Ver figura a seguir). Algo que tomamos conhecimento através de passagem que menciona o assunto no capítulo primeiro. A base musical da estrofe que a pouco acabou de ser comentada é muito semelhante às últimas citadas, onde as batucadas, em tom frenético, simultaneamente com as cordas de aço do violão, dão um aspecto de popular a música e também reforçam a influência da cultura negra, no ritmo e sonoridade que é composto através desses elementos.

---

<sup>87</sup> Segundo Santos (2010) são as vozes que acompanham o coro na canção: Alceu Valença, Carol Machado, Décio Rocha, Elba Ramalho, Eleonora Falconi, Lenine, Renata Arruda, Tatá Fernandes, Totonho, Luís Paulo Lucena, Milene Areal, Ingrid Guimarães, Ricardo Gilly, Pierre Ademy e Zuza Homem de Melo.



Figura 30: Foto de *making-of* do Clipe *Mama África*. Em primeiro plano Chico César cercado por seus sobrinhos (as roupas utilizadas pelas crianças representam personagens do Reisado). Em segundo plano, na imagem, temos Seu Francisco Félix, e a irmã de Chico, Conceição, ambos utilizando vestes de personagens centrais do Reisado, ao lado deles em vestes douradas, assim como Chico, componentes da banda Cuscuz Clã. Fonte: página no facebook da produtora África Filmes.

Após a execução da terceira estrofe há um corte na sonoridade e canto que vinham sendo realizados, isso dá lugar a voz de Chico César num tom que se aproxima do rap/repente cantando a cantiga popular *Mulher Rendeira*. Inicialmente a canção é reproduzida em exatidão em termos de letra, logo em sequência seus versos sofrem alterações/adaptações, que não se distanciam muito da versão original. O abordado nessa versão da cantiga tem um certo viés jocoso com a figura de Lampião, que é mencionado nos versos. A novidade é a citação de versos da canção *Vozes da Seca* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, canção já mencionada no trabalho, acrescentada ao contexto construído no fragmento que vem sendo comentado, principalmente a partir do ponto onde é dito “*As moças de vila-velha, mano, não tem mais*

ocupação "bota queijo e rapadura no borno de Lampião". Os versos de Gonzaga e Dantas consistem em: "mas doutor uma esmola para homem que é são/ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão".

A base musical dos trechos comentados acima se dá através de um pandeiro que é executado em uma rítmica semelhante a presente no coco de embolada. Além desse acompanhamento, atrelado ao canto presente nessa parte, há a presença de um coro em tom baixo que canta num ritmo de coco de roda, é um pouco difícil a interpretação do que é dito nesse trecho, mas é compreensível que referências ao *ganzá*, ao *triângulo*, a *zabumba* e ao *pandeiro* são feitas. Com a construção evidenciada nesse ponto do trabalho fica entendido que o compositor utiliza de várias manifestações culturais nordestinas negras para compor sua *Folia de Príncipe*. Importante dizer que a execução dos últimos trechos da forma que é descrita aqui, não provoca uma quebra no sentido de referência ao Reisado que vinha sendo construído antes do corte mencionado acima. Ao contrário, com isso é acrescentada a ideia de que, depois de anunciada a chegada da *Folia* em uma residência, ela ocupa o *terreiro* e dá sequência a sua encenação utilizando para se expressar, também, o repente que é executado na composição.

Para finalizar a canção é repetida a terceira estrofe, em termos de letra e sonoridade como se a intenção fosse dar um fecho ao ato que veio sendo reconstituído na obra. Mas não no sentido de terminar, mas de continuidade, de partir para outra "moradia" onde se pretende dar sequência aos atos do Reisado. Como já foi dito no primeiro capítulo o pai e outras pessoas da comunidade rural onde Chico nasceu realizavam a prática tema da canção, o que é uma referência explícita a essa influência que o artista recebeu quando menino. Na capa do disco onde *Folia de Príncipe* foi lançada e no clipe de *Mama África* o reisado também é referenciado, pois nesse material Chico César está vestido de príncipe, um personagem da dramaturgia popular. A roupa e coroa que o artista usa nessas obras, também foram utilizadas por ele em apresentações musicais do disco *Cuscuz Clã* à época de seu lançamento.

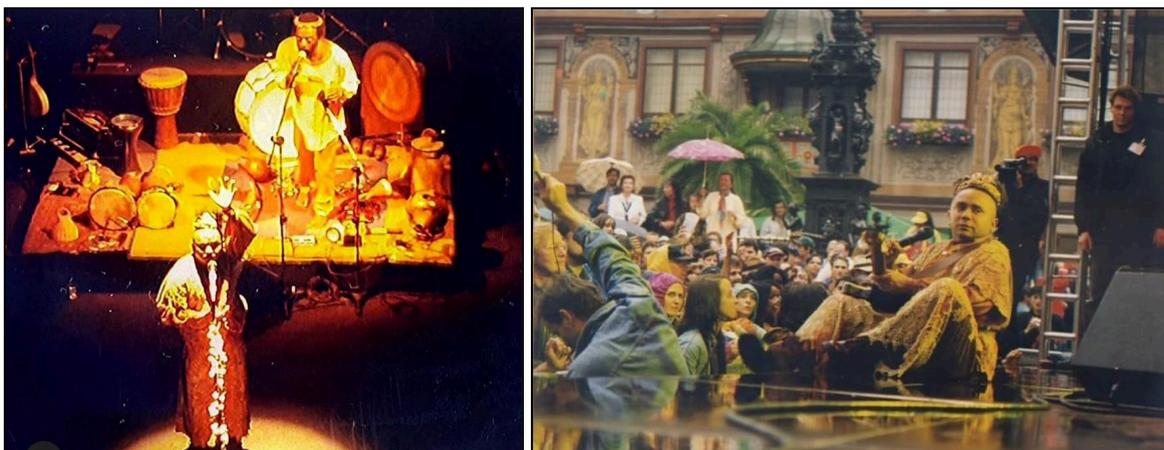


Figura 31: Na imagem da esquerda Chico César se apresenta acompanhado de Naná Vasconcelos, nela podemos ver o músico descendente da cultura do Reisado utilizando a vestimenta e acessório mencionados anteriormente, o mesmo acontece na imagem da direita, que se trata de apresentação do disco “Cuscuz Clã” no palco principal do festival da cidade de Tübingen, na Alemanha no ano de 1997. Ambas as imagens foram retiradas do facebook oficial de Chico César. Disponível em: <<https://m.facebook.com/OficialChicoCesar>>. Acesso: 20 abril 2023.

Podemos mencionar mais dois momentos de trabalhos de Chico César onde temos a presença do Reisado de forma explícita. Um deles é no documentário de média-metragem “A Paraíba de Chico César” de 1997 dirigido por Ulisses Andrade, em que o músico realiza a apresentação de alguns lugares, artistas e culturas da Paraíba significativos para ele. Nesse produto audiovisual, um desses elementos evidenciados através de Chico César é o Reisado que os parentes e vizinhos dele praticavam. O outro caso referido acima foi o tema do auto de natal do ano de 2014 do Instituto Cultural Casa do Béradêro, realizado na quadra de esportes do Sítio Rancho do Povo, onde o músico Catoleense realizou apresentação acompanhado da Orquestra Gente que Encanta da instituição. O tema do auto natalino em questão foi “Vocês viram o Reisado por aí?” e nele foi construída uma encenação utilizando alguns aspectos do Reisado onde foram intercaladas apresentações dos trabalhos do Instituto, como o grupo de capoeira e de dança e o espetáculo da orquestra já mencionada. Os apresentadores do evento estavam travestidos dos personagens Catarina e Mateus e o momento também contou com a encenação da figura do boi e uma homenagem dedicada a alguns dos brincantes contemporâneos do pai de Chico César.



Figura 32: na primeira imagem temos Chico César segurando a homenagem oferecida aos brincantes do Reisado e na segunda um pouco da encenação do festejo que conta com a participação de brincantes contemporâneos do pai de Chico. As imagens foram retiradas do facebook do Instituto Cultural Casa do Beradero. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.911560115545197&type=3>>. Acesso:12 de abr. 2023.

A Canção *Dança do Papangu*<sup>88</sup>, outra em parceria com Zeca Baleiro, do título e ao longo de sua letra, faz referência a figura do *Papangu*, personagem presente em algumas manifestações da cultura do Nordeste. Segundo apreciação feita por Miguel Wisnik<sup>89</sup>, no ano de 2000, sobre o disco *Mama Mundi*, no qual está presente a versão em estudo, a canção em questão faz “referência à personagem brincalhona e zombeteira dos reisados”. O vocal da *introdução* de *Dança do Papangu* é feito pelo pai de Chico César, Seu Francisco Gonçalves. A partir desses detalhes, podemos acreditar que a canção, está atrelada a vivências que experimentou Chico César em sua infância e juventude. O trecho da canção “*meu pai dançou/hoje seu filho dança*”, nos ajuda a concluir dessa forma. Pois a partir dele é possível fazer uma relação com as figuras do artista e seu pai. Com a letra da composição em reflexão podemos saber mais sobre o que ela apresenta:

*intro: nem tô vestido  
nem tô nu...  
bota a cabeça na porta  
dê boa noite o'Papangu*

*chega de tchururu  
chega de tchurururu  
chega do interior a dança do papangu (2x)*

*meu pai dançou  
hoje seu filho dança  
imbalança imbalança imbalança imbalança imbalança...*

*como a palha do coqueiro  
quando o vento dá  
como o tombo da jangada  
nas ondas do mar (2x)*

*não é o tchan*

<sup>88</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=jzlyenIiRV4>>. Acesso: 25 mai 2023.

<sup>89</sup> Citação encontrada na descrição do disco *Mama Mundi* presente no site oficial de Chico César.

*nem u2  
na dança do papangu  
dança lady diolinda  
dança lady zu (3x)*

*chega de tchururu  
chega de tchurururu  
chega do interior a dança do papangu (2x)*

*meu pai dançou  
hoje seu filho dança  
imbalança imbalança imbalança imbalança imbalança....*

*como a palha do coqueiro  
quanto o vento dá  
como o tombo da jangada  
nas ondas do mar (2x)*

*não é o tchan  
nem u2  
na dança do papangu  
dança lady diolinda  
dança lady zu (4x)*

Podemos observar que no decorrer do conteúdo anterior, temos uma espécie de apresentação do que nele é classificado como “*dança do papangu*”. A ideia presente, ao mesmo tempo que refuta alguns produtos culturais e distingue a dança que aborda de outros, realiza uma definição desta manifestação. A canção começa com uma ambiência sonora de área rural, onde ouvimos sutis barulhos de grilos, como aqueles que aparecem a noite aos arredores das casas nos sítios, simultaneamente a esse teor surge a voz de Seu Francisco cantando, sem qualquer acompanhamento de instrumentos, o seguinte: “*nem tô vestido/nem tô nu.../bota a cabeça na porta/dê boa noite o’Papangu*”. Com base em informação presente no produto audiovisual “*Memórias de um brincante*”<sup>90</sup>, os versos anteriores são semelhantes aos que compunham a prática de Reisado realizada na área rural que vivia a família de Chico César. Logo no início do curta-metragem mencionado, temos um brincante entrevistado na obra, identificado como Cleginaldo, relatando o seguinte: “*Quando a gente vamo chegando no terreiro da casa da pessoa, aí a gente vamo chegar “Tô aqui em vossa porta, estou vestido, nem estou nu, bote a cabeça na porta e dê boa noite os Panpangu, tô aqui em vossa porta, dê boa noite os Panpangu [...] tô aqui em vossa porta, a figura do carneiro, quero que me dê licença pro boi brincar no seu terreiro*”.

No trecho, o brincante, primo de Chico César, explica um ato do Reisado do qual participava, que se trata da abordagem realizada pelo grupo ao chegarem diante das casas para

<sup>90</sup> produzido com participantes do Reisado do Sítio Rancho do Povo no ano de 2015 através de Oficinas de Sensibilização ao Cinema do Instituto Beradêro. Fonte: Reisado (2015) - Catolé do Rocha/PB. Semente - Escola de Educação Audiovisual. 2017. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UdAioo9mxjQ>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

a realização de suas apresentações. Com isso é compreensível que a introdução de *Dança do Papangu* se trata de reprodução de cantigas do Reisado praticado pelo pai de Chico César, sendo assim, uma evidente referência a cultura popular da cidade e do povo de origem do artista. Considerando que o *Papangu* é um personagem do Reisado e a última relação feita, podemos concluir também que a canção que está sendo analisada, em seu total, é uma referência a elementos presentes nessa manifestação cultural vivenciada na comunidade onde Chico nasceu. Também podemos observar na citação com fala do brincante Cleginaldo a presença de aspectos percebidos na canção *Folia de Príncipe*, como a saudação realizada pelos brincantes diante das residências e o pedido para ocupar o espaço do *terreiro*.

Na primeira estrofe, após a introdução, em seus primeiros dois versos em específico, podemos identificar a postura de refutação mencionada logo no começo da presente discussão: “*chega de tchururu/chega de tchurururu/chega do interior a dança do papangu*”. No caso, o objeto a qual se refere tal atitude é uma clara referência ao *hit vitrine* (1997) do cantor Latino<sup>91</sup> (*tchurururu* se trata de onomatopeia presente no refrão desta canção). Após a refutação inicial, no mesmo trecho de canção, é pontuada a chegada do interior da *dança do Papangu*. Nesse sentido há uma “reivindicação” de espaço pelo enunciador para a *brincadeira* popular e também uma menção ao seu lugar de origem, que no caso não são os grandes centros, e sim o interior do Brasil. Também é possível compreender que na estrofe em reflexão, há de certa forma uma crítica ao mercado da música brasileira que existiu na segunda década de 1990. A música de Latino, ao contrário da de Chico César e da *dança do Papangu*, está muito mais vinculada aos ditames do mercado fonográfico. Os maiores sucessos de Latino são canções que se aproximam do tipo *hit*, sendo a padronização e busca por alcançar ouvidos nada críticos, o modelo geralmente seguido por esse tipo de produto musical (Adorno, 2011). Entre a introdução da canção e o sua primeira estrofe há a presença de sons eletrônicos simultaneamente ao de instrumentos de metal e pandeiro. Já na estrofe mesmo o violão e o pandeiro ganham mais expressividade, ficando a execução dos efeitos eletrônicos alternada entre eles.

Nos próximos versos, que se trata da segunda estrofe de *Dança do Papangu*, há uma referência da relação do enunciador com a manifestação cultural que ao mesmo tempo anuncia e afirma no versos analisados a pouco, é manifesta uma ancestralidade, uma caráter de tradição passada de pai para filho. Com esse trecho podemos entender que o executor da

---

<sup>91</sup> Segundo dados da Wikipédia: o cantor Latino, natural da cidade do Rio de Janeiro, produziu seus primeiros discos na década de 1990 e alguns de seus singles entraram nas paradas de sucesso. Em 1994 lançou seu primeiro disco de estúdio de canções com influência do funk, do pop e da música eletrônica. Informações disponíveis em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Latino\\_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Latino_(cantor))>. Acesso: 28 jun. 2022.

dança retratada na canção se trata do filho, reforçando um caráter de perenidade, de uma prática que não se resume a “modismos” impostos pelo mercado cultural. Entendendo que na composição é feita uma referência a prática que o pai de Chico César realizava, podemos considerar que o filho mencionado na letra da canção se trata do próprio Chico. No caso é feita nela uma alusão ao trabalho musical do próprio Chico César, destacando que nele estão presentes elementos do Reisado, prática que o músico vivenciou no início de sua vida no sertão paraibano, mais exatamente em Catolé do Rocha. Na estrofe em análise também há menção a aspectos da *Dança do Papangu* através da seguinte passagem: “*imbalança/imbalança/imbalança/imbalança*”. Expressões que passam um sentido sobre o movimento do corpo executado nessa prática. Em termos de interpretação e de sonoridade temos que o trecho “*meu pai dançou*” é dito com certa ênfase, denotando uma afirmação da tradição e da relação de parentesco subentendida nele. E que o instrumental fica por ordem do pandeiro e do violão, que apresentam um rítmica semelhante ao de coco de roda e de coco de embolada. É importante notar que o penúltimo trecho citado também está presente na canção “*Imbalança*” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

Os próximos versos dão sequência a ideia, citada anteriormente, que menciona os aspectos da dança abordada na canção, “*como a palha do coqueiro/quanto o vento dá/como o tomo da jangada/nas ondas do mar*”. Temos neste fragmento referências para prática do “*imbalança*” utilizado para caracterizar a *Dança do Papangu* em parte inicial, já observada, da composição. Nesse momento da obra a sonoridade segue o mesmo viés que o anteriormente especificado, a presença de um pandeiro ritmado ao lado de acordes de violão. A voz de Chico César é tranquila como quem explica algo com serenidade. Na estrofe em sequência, que se trata da última, à dança retratada na obra, é atribuída particularidade, quando ela é distinguida de duas bandas de grande projeção no mercado (o grupo de Axé Music *É o Tchan* e o grupo irlandês de pop/rock U2). Isso põe a *Dança do Papangu* mais uma vez em contraste com produções musicais de muita centralidade na indústria cultural brasileira no fim da década de 1990. Dando a ela o atributo de algo precioso e único, elaborado dentro de parâmetros diferentes da lógica de mercado, exatamente no território da cultura popular, construído por um longo percurso histórico. O trecho de letra em questão, também diz do alcance da prática nordestina, ao mencionar que nela dança tanto Lady Diolinda (fazendo, segundo Wisnik (2002), referência a líder do Movimento Sem Terra Diolinda Alves) como a Lady Zu (Cantora que chegou o título de “Rainha das discotecas brasileiras”). O acompanhamento musical nessa parte da canção segue o mesmo padrão presente na que a antecede. Na terceira repetição dos versos em análise há participação de

coro, o que acrescenta um aspecto mais animado à canção em estudo. Os sons eletrônicos se fazem presentes na finalização da canção, acompanhados de toques de percussão. Também se fazem presentes no nível intermediário da canção, entre os dois momentos de execução do canto da letra.

As informações levantadas na canção *Dança do Papangu*, fazem considerar a presença nela de uma crítica ao mercado brasileiro de produção musical e cultural. Espaço no qual a música negra e também nordestina tem dificuldades de participar de forma não-estereotipada e com expressiva autonomia. Fato que Chico César vivenciou no seu início de carreira na cidade de São Paulo e possivelmente vivência até hoje. A canção se constitui assim, como uma forma de crítica e também de afirmação. Isso ressalta no trabalho de Chico um caráter da música popular brasileira, que é o de ser um veículo de criticidade e também de informação sobre o Brasil (Fischer, 2014). Por outro lado com a produção musical de Chico César essa viés é ampliado ao ser referido temas ligados à condição da população negra e sua cultura. Com isso, essa musicalidade e canções se diferenciam de produções de outros compositores do Brasil. Que em suas produções trouxeram temáticas mais atreladas ao nacionalismo, à condição do Estado, aos regimes políticos vigentes no Brasil, aspecto de composição que vigorou entre 1960 e 1980. Na década de 1990, fazendo música num contexto de redemocratização, Chico César apresenta um debate social e político em outros termos. Considerando a canção “*Dança do Papangu*”, é possível dizer que a questão da diversidade entra em pauta, não só contra o racismo dirigido às pessoas negras, mas para expor a desigual distribuição de possibilidades de expressão.

Frente a isso é importante ressaltar o que representa as canções *Beradêro*, *Folia de Príncipe* e *Dança do Papangu* no repertório estudado. Através delas podemos perceber as culturas populares, de origem negra e vivenciadas no sertão paraibano, compondo uma construção musical que não as utiliza simplesmente como um pano de fundo, ou inspiração, mas as executa de forma muito bem definida e as toma como apoio a expressividade de temáticas muito atuais, como alguns dilemas contemporâneos da realidade brasileira. Narrando a condição da cultura nordestina, do povo nordestino e também do povo negro. Trazendo-as para tencionar com uma realidade que as exclui, as trata como algo do passado ou inferior. Na primeira parte de análise de canções, presente no tópico 2.2.1, temos *Nego Forro*, que é outro título que aborda a cultura nordestina de influência negra, nela também está presente a condição social brasileira, em especial a do negro, tocando em pontos importantes da história como a condição de vida na escravidão e da liberdade da população negra. Com base em Sodré (1998) podemos perceber que nela é tematizada a opressão e

violência cultural sofrida pelo corpo dos negro no regime de servidão com as possibilidades de liberdade e exercício de subjetividade que a cultura negra pode oferecer. Mais um exemplo de como as manifestações culturais negras são utilizadas para falar da experiência negra e também de si mesmas através do cancionário de Chico César.

Nos trabalhos musicais comentados também podemos perceber o quanto o repertório de Chico César deriva de elementos vivenciados pelo artista em seu cotidiano, outro elemento bastante representado na obra do artista. As últimas três canções analisadas, assim como a abordagem em *Nego Forro*, evidenciam esse aspecto, como mencionado em várias passagens do presente trabalho, principalmente na biografia construída no capítulo 1, o Aboio, o Reisado (representado em *Folia de Príncipe* e em *Dança do Papangu*) estiveram no dia-dia de Chico, como parte da dinâmica social da localidade na qual convivia quando jovem. Isso leva a entender que é possível acrescentar que Chico César não colocou só Catolé do Rocha no mapa, como é dito na introdução do texto, o colocou também na música, na sonoridade, nas ideias que expressa. Mostrando um viés de sua cidade, do Sertão e ainda da cultura negra que o Brasil pouco conhece.

### 3.2 ÁFRICA, PERSONAGENS NEGROS E MULHERES NAS CANÇÕES EXAMINADAS

Ao longo do levantamento e trato realizado com o repertório estudado foram percebidas algumas características que vem a ser importante mencionar aqui. As primeiras delas são canções que utilizam a *África* e *personagens negros* para apoiar a construção de sentidos que são desenvolvidos nas canções de forma mais ampla, central, em segundo se trata da presença de obras que abordam temas ligados a sociedade, mas que não correspondem a temática negra, objetivo primeiro de observação desse trabalho. Nessa parte são evidenciadas algumas trajetórias de figuras femininas e problemáticas sociais mais genéricas. Comentar este teor da produção de Chico César pode ajudar a entender mais sobre o trabalho dele e também sobre as opções realizadas quando o músico trabalha com a população negra e sua cultura de forma mais definida. Reunimos o repertório que corresponde a essas nuances em três categorias, são elas:

- ❖ *África*: canções que fazem menção a África ou a seus elementos e sujeitos.
- ❖ *Personagens negros*: canções que possuem personagens/figuras negros/negras.
- ❖ *Mulheres em evidência*: obras musicais que trazem como tema situações vivenciadas por mulheres e/ou associadas a condição de mulher.

Para abordar exemplo de canções nas categorias *África* e *Personagens negros* utilizo o título *Á Primeira Vista*<sup>92</sup>. No período estudado essa canção foi lançada duas vezes por Chico César, respectivamente, no disco *Aos Vivos* (1995) e no disco *Cuscuz Clã* (1996). Ela faz referência a dois músicos negros, como veremos a seguir. É uma canção romântica, foi gravada também por Daniela Mercury, ainda no final dos anos 1990, versão que entrou para trilha de novela do horário nobre da TV Globo<sup>93</sup>. *À primeira vista* é uma peça icônica do repertório de autorias e lançamentos de Chico César. A seguir sua letra:

*Quando não tinha nada eu quis  
Quando tudo era ausência esperei  
Quando tive frio tremi  
Quando tive coragem liguei*

*Quando chegou carta abri  
Quando ouvi Prince dancei  
Quando o olho brilhou entendi  
Quando criei asas voei*

*Quando me chamou eu vim  
Quando dei por mim tava aqui  
Quando lhe achei me perdi  
Quando vi você me apaixonei*

*amarrara dzaia soiê  
dzaia dzaia  
aí iii iinga dunrã*

*ô amarrara dzaia soiê  
dzaia dzaia  
aí iii iinga dunrã*

*Quando não tinha nada eu quis  
Quando tudo era ausência esperei  
Quando tive frio tremi  
Quando tive coragem liguei*

*Quando chegou carta abri  
Quando ouvi Salif Keita dancei  
Quando o olho brilhou entendi  
Quando criei asas voei*

*Quando me chamou eu vim  
Quando dei por mim tava aqui  
Quando lhe achei me perdi  
Quando vi você me apaixonei*

*amarrara dzaia soiê  
dzaia dzaia  
aí iii iinga dunrã*

<sup>92</sup>:Ouça a canção através do link:<<https://www.youtube.com/watch?v=AH6TKjKCy3w>> Acesso: 06 mai. 2023.

<sup>93</sup> No caso, a novela em questão se trata de *Rei do Gado*. Nesse produto Chico César entra no horário nobre através da voz de uma cantora branca, o que ainda acontece, como é o caso da regravação interpretada por Sandy de *“Amor é um ato revolucionário”* para a atual novela das seis da Globo. Mas desde os anos 1990 algo mudou, no início dos anos 2023 Chico César estava com duas músicas em novelas globais a partir de versões próprias, uma original do disco *Estado de Poesia* e outra uma regravação de *Sobradinho*, composição de Sá&Guarabira.

*ô amarrara dzaia soiê  
dzaia dzaia  
aí iii iinga dunrã*

*Quando me chamou eu vim  
Quando dei por mim tava aqui  
Quando lhe achei me perdi  
Quando vi você me apaixonei*

*amarrara dzaia soiê  
dzaia dzaia  
aí iii iinga dunrã*

*ô amarrara dzaia soiê  
ô amarrara dzaia soiê  
dzaia  
dzaia dzaia  
aí iii iinga dunrã*

A letra acima possui três estrofes, que são repetidas algumas vezes ao longo da interpretação realizada por seu autor, formando uma ideia básica. São citados nelas um encadeamento de acontecimentos que derivam de outros precedentes. Os primeiros, em maioria, são ações expressas como correspondências lógicas aos fatos que possuem relação na canção. No primeiro momento da letra, temos uma menção a algo como superação diante da escassez, à paciência e espera diante da falta de algumas presenças, à reação mais natural diante da sensação de frio, que é tremer e à coragem que possibilitou a realização de uma ligação por telefone, que nesse caso pode ser uma chamada para uma pessoa cujo há interesse amoroso. A sequência dos versos onde há essas ideias, soa como se o enunciador estivesse dando um esclarecimento de como viveu os processos da vida, de que ele precisou vivenciar uma camada de situações para ter coragem de realizar a ligação já mencionada. Ou explica que para fazer isso precisava vencer a timidez, vergonha. O vilão e a voz de Chico César são extremamente líricos nessa canção. Ocorrendo assim na estrofe que acabou de ser comentada e nas demais que a compõem.

O segundo conjunto de versos possui um aspecto diferente dos anteriormente comentados. Parece haver neles um sentimento de correspondência entre o enunciador e algo que ele deseja. As situações mencionadas nessa parte fazem entender que a vida está mais favorável, é entendível dessa forma devido a menção de situações que potencialmente geram satisfação. Parece haver fluidez no processo de vida que insinua e não tantas dificuldades como na outra estrofe. Não é mais exigido tanto das capacidades do enunciador, como lidar com a falta de algo ou com a condição de ausência. O verso “*Quando ouvi prince dancei*”, sugere que a música do cantor negro norte americano é algo muito contagiante, ou que há algo no enunciador que o faz corresponder quase que de

imediatamente ao som da música desse artista. Que há uma conexão entre ele e a música de *Prince*. Na repetição dessa estrofe durante a interpretação da versão em estudo, a menção a *Prince* é substituída por uma referência ao músico africano *Salif Keita*. Considero muito importante a referência aos dois artistas negros, principalmente ao segundo. A canção *Á Primeira Vista* é um título muito popular de Chico César e isso pode ter favorecido a popularização também de *Salif Keita* no Brasil, pelo menos entre quem ouve e consome os trabalhos de Chico César.

A terceira estrofe sela o romance. Fala do encontro com a pessoa amada, com a realização de algo que era esperado. A letra da canção leva a entender que para chegar até a ocasião de sublimação amorosa, uma das partes envolvidas, o enunciador no caso, precisava passar por algumas situações. Dessa forma a canção parece representar uma jornada rumo a uma condição final. Jornada essa que possui um início de clima mais tenso e vem a se encerrar com um teor mais sutil. Mais precisamente ao fim da primeira interpretação da letra e da repetição dessa há um canto de algumas vogais e palavras que não possuem sentido aparente. Considero que esse ato busca exprimir algo, ou que possui alguma função na construção do sentido da canção *Á primeira vista*, que pode estar atrelada a forma de expressar algo, cuja as denominações existentes não seriam capazes.

Antes de finalizar é preciso sublinhar uma questão importante, ao utilizar figuras negras, como *Prince* e *Salif Keita*, Chico César constrói referências para que pessoas negras se identifiquem de algum modo com essa canção, principalmente para aquelas que sabem de quem se trata os dois nomes. Lembro da impressão que me ocorreu quando era criança ao saber através de minha irmã mais velha que o mencionado nome *Salif Keita* na canção do famoso Chico César se tratava de um músico africano. Depois vi fotos desse artista em algum lugar e isso de certa forma ressignificou um pouco a imagem que eu tinha da África, passei a ter a ideia de que em algum lugar no continente havia, um músico importante, que destoava de imagens da África tão reforçadas nas mentes de quem não vive nela, que a fome, a pobreza, o clima de savana. Outro ponto importante é que personalidades negras referenciadas na canção aparecem como elementos do cotidiano, como algo natural, fazendo parte de sentidos que estão para além de temas como as violências e dificuldades sofridas pelo povo negro. Mostrando que a vida de pessoas negras é bem mais que sofrimento.

Na categoria *Mulheres em evidência* abordamos a seguir a canção *Benazir*<sup>94</sup>. Ela está presente em dois discos de Chico César da década de 1990, primeiro em *Aos Vivos*

---

<sup>94</sup> Ouça a canção através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=KA4EvF1NGfo>>. Acesso em: 06 de mar. 2023.

(1995) e depois em *Cuscuz Clã* (1996). Para a análise realizada optamos pela versão que encontra-se no disco de 1995. A letra da composição *Benazir* fala da condição de luto de *Benazir Butto* devido o assassinato de seu pai e reivindica respeito a esse momento da vida dela<sup>95</sup>. O pai de *Benazir* se chamava *Zulfikar Ali Bhutto* e foi fundador do Partido Popular do Paquistão. *Benazir Butto* estudou política na Universidade de Howard, nos Estados Unidos da América, e em Oxford, no Reino Unido. Ela foi a primeira mulher a ocupar o cargo de primeira ministra de uma país islâmico. *Benazir* veio a falecer em 2007, vítima de um ataque ligado a conflitos políticos em sua terra natal<sup>96</sup>.

*Painho dormiu não acordou, 'manheceu  
Zóio de painho se fechou, pain meu.*

*Não aponte o dedo para Benazir Bhutto, seu puto  
Ela está de luto, pela morte do pai (x2)*

*Não aponte o dedo para Benazir (x3)*

*Esse dedo em riste esse medo triste é você  
Benazir resiste e o olho que existe é o que vê.*

*Não aponte o dedo para Benazir Bhutto, seu puto  
Ela está de luto, pela morte do pai (x2)*

*Não aponte o dedo para Benazir (x3)*

A canção em questão começa com versos em primeira pessoa entoados com certo tom de lamento, se tratando da representação da voz de *Benazir Butto* que “chora” a morte do seu pai. Ao usar o termo *pain* nas linhas em comentário, Chico César traz o enunciado para um lugar de expressão sertaneja, aproximando *Benazir* e o Paquistão de si e de uma parte da história do Brasil, aquela dos conflitos políticos, sociais e injustiças, daquela parte do país que chora seus entes queridos que tiveram a vida retirada pela brutalidade humana. Sonoramente, essa passagem, que se trata da primeira estrofe, é acompanhada de acordes breves, que possuem o exato compasso da fala que canta. Essa possui uma expressividade maior do que o som instrumental, devido a sutileza dos acordes que apresentam uma baixa intensidade.

O segundo conjunto de linhas da letra da canção se trata de uma advertência, como se pedisse respeito para a pessoa de *Benazir* devido ao luto que ela sente pelo falecimento de seu pai. Numa vídeo-aula no *Youtube*, onde ensina a tocar a canção *Benazir*, Chico César comenta algo que pode ajudar na compreensão desse trecho:

<sup>95</sup> Segundo declara Chico César em vídeo de live presente em seu canal no Youtube onde ele ensina a tocar a canção *Benazir* no violão. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E8e76vQrTyc>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

<sup>96</sup> Fonte: O Estado de São Paulo, 28 dez. 2007, Internacional, p. A10. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/333344/noticia.htm?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

“ela [Benazir] estudou na Inglaterra, França, creio também, e quando ele [Zulfikar Ali Bhutto] foi assassinado, ela voltou para assumir aquela liderança que o pai tinha no país dela [...], o fato é que ela voltou, ganhou eleições, mas foi [...] impedida de continuar no governo e eu vi essa cena, ela foi proibida inclusive de fazer manifestações, mas ela fez uma manifestação, por que ela foi proibida de falar, mas ela podia existir, podia ir na rua. Então ela foi em cima de um jeep numa manifestação imensa, mas ela não falava, mas tinha um soldado com o dedo assim [Chico faz um gesto com o dedo indicador] na cara dela, falando lá na língua deles algo que devia ser “vai pra casa, você não pode tá na rua [...]”. E eu assisti aquela cena ali no começo dos anos 90, eu fiz a música”.

Os versos que citamos por último tem como base uma levada, de ritmo um pouco rápido e percutido, como se fizesse às vezes de vários tambores tocando ao mesmo tempo de forma ligeira. A estrofe de um único verso em sequência reforça a mensagem enunciada nele. Nas demais que se seguem, dentre elas a última estrofe, há uma revirada no significado da atitude do dedo que é apontado para a líder paquistanesa. Onde a ação grosseira é reduzida a uma atitude de medo, a uma demonstração de fraqueza por parte de quem a realiza. Em sequência a isso, é mencionada a ação de resistência de *Benazir Bhutto*, já mencionada na transcrição anterior. A levada citada no parágrafo acima, tem presença também nessa altura da canção, indo até a finalização dela. Nesses limites da interpretação também há presença de improvisos vocais feitos por Chico César, alternados pela expressão do nome *Benazir*, a partir de certo ponto a platéia participa, a convite de Chico César, ficando responsável pelo canto do nome da islâmica e dessa forma é encerrada a canção. É possível concluir que a composição comentada pode ser considerada como uma louvação à figura de *Benazir Bhutto*.

Um destaque a ser feito é o fato de o tema abordado em *Benazir* se tratar de uma situação que atravessou, entre outras coisas, a rotina de Chico. Isso contribui para perceber que artistas negros se identificam com temáticas sociais diversas e que correlaciona a cultura negra e demais culturas que possui como referência também com esses assuntos, se considerado a sonoridade da canção em questão, que possui um teor muito percutido, algo que remete a uma origem africana. Assim pode-se considerar, ampliando algo já citado na análise acima, que Chico César aproxima a condição social do Afeganistão, no caso conflituosa, a do povo negro, aos que vivenciam a Diáspora, que no Brasil, por exemplo, passam por inseguranças frente um Estado/nação que muitas vezes ameaça a estabilidade de direitos da população negra.

Como outro exemplo para a categoria *Mulheres em evidência* temos a canção “*A Força Que Nunca Seca*”. Composição cuja letra é de autoria de Vanessa da Mata e música de Chico César. A mesma foi lançada por este no disco *Mama Mundi* (1998). Essa versão do trabalho conta com a participação do músico africano Bauru Jobarteh e dos percussionistas

Naná Vasconcelos e Marcos Suzano.<sup>97</sup>

*pra cada braço uma força  
de força não geme uma nota  
a lata só cerca, não leva  
a água na estrada morta  
e a força que nunca seca  
pra água que é tão pouca (2x)*

*já se pode ver ao longe  
a senhora com a lata na cabeça  
equilibrando a lata vesga  
mais do que o corpo dita*

*que faz o equilíbrio cego  
a lata não mostra  
o corpo que entorta  
pra lata ficar reta*

*pra cada braço uma força  
de força não geme uma nota  
a lata só cerca, não leva  
a água na estrada morta  
e a força que nunca seca  
pra água que é tão pouca (2x)*

*e a força que nunca seca  
pra água que é tão pouca (2x)*

Na primeira estrofe podemos entender que é reportada a força exercida pela mulher ao carregar a lata d'água na cabeça. É perceptível que nela é feito um contraste entre a força, o ambiente árido e a escassez de água, mencionado o papel da primeira e da mulher no quadro que acaba por ser definido, frisando a resistência e a resiliência da figura feminina que menciona. Nessa passagem também há descrita as condições de trabalho do abastecimento de água a partir do carregamento de *lata d'água na cabeça*. Forma utilizada em ambientes que geralmente não possuem instalação hidráulica ou água abundante, uma realidade que já foi mais comum no Brasil, principalmente em regiões como a sertaneja e nas periferias do país.

Eu lembro da minha mãe e minha família desenvolvendo essa atividade e me lembro mais ainda, que na minha realidade, essa era uma tarefa realizada pelas mulheres. Pelas mais velhas e pelas jovens. Enquanto os homens trabalhavam na agricultura ou nas fazendas nos arredores de suas casas, as mulheres ficavam com a responsabilidade de suprir os potes/galões de barro de suas moradias com água retirada de cacimbões ou cacimbas, no processo de transporte do conteúdo vital, eram utilizavam latas, geralmente antigos recipientes de querosene. Muitas vezes essa água era utilizada para beber e para cozinhar. Era preciso muita força e resistência para o carregamento de *água na cabeça*, mas como a música sugere em

---

<sup>97</sup> Fonte: <<https://chicocesar.com.br/mama-mundi/>>. Acesso em: 07 mar. 2023.

outros versos, era necessário também leveza, para conseguir realizar o equilíbrio da lata acomodada na cabeça com o apoio de uma rodilha.<sup>98</sup>

No início do canto dessa parte inicial de "*A força que nunca seca*", mais exatamente nos dois primeiros versos, Chico César canta à capela o que endossa os sentidos empregados pela sua voz. Que é um pouco alta e com um sutil tom de melancolia. A partir do final do segundo verso Chico passa a ser acompanhado por um som semelhante ao de *pau de chuva* juntamente com um sutil som de percussão, esse parece ser produzido sobre um recipiente de argila como a moringa, também há nessa parte a presença de algo como um toque de sitar<sup>99</sup>. Na segunda repetição da passagem há uma interpretação musical semelhante a da primeira vez que ela ocorre, mas desta vez, no segundo verso ela passa a ter como apoio um toque de berimbau e os sons e instrumentos se apresentam mais dinâmicos, o que acontece sem ser abandonado o compasso pouco lento. Ao fim desse momento temos um canto de duas vozes que lembra algo da cultura africana.

A segunda parte de "*A força que nunca seca*" traz subentendida a longa distância percorrida pela mulher, a qual faz referência, para apanhar água. Também é dito nela sobre o processo de realização do transporte de água numa lata sobre a cabeça, mencionando o corpo como suporte, como mediador do trabalho em questão. Para cantar os versos que tratam disso, a voz de Chico César é sutil, transmite uma afabilidade, como se procurasse tratar do que narra com doçura. A parte musical do trecho é em maior parte percutida, semelhante à descrita anteriormente, mas apresenta um tom baixo, como se acompanhasse o aspecto da voz do cantor. O último conjunto de versos da letra traz uma ideia que também está presente na primeira estrofe da canção: a de quem carrega a água não é a lata, mas sim o corpo. A autogestão do corpo garante o equilíbrio do recipiente que é carregado sobre a cabeça e consequentemente o transporte do líquido que ele comporta. Essa passagem possui o mesmo aspecto sonoro que o citado na parte anterior, continuando a voz de Chico César suave e doce. Na parte final da canção é repetida algumas vezes a primeira estrofe, e ao ser entoado o verso "*pra cada braço uma força*" o tom de voz do cantor sobe, assumindo um tom enfático. Como fecho temos uma voz, que considero ser a de Bauru Jobarteh, proferindo algumas palavras numa língua que aparenta ser africana, essa última realização é acompanhada de som de sitar<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> Rosca de pano para pôr sobre a cabeça, no transporte de carga; rodouça, rodouça. Definição do Oxford Languages disponível através do Google.

<sup>99</sup> Instrumento musical

<sup>100</sup> "A sitar é um instrumento comum no sul da Ásia e é utilizada em diversos contextos". Fonte: <[http://www.mvim.com.br/instrumento/sitar-mvim\\_dc\\_co\\_006/](http://www.mvim.com.br/instrumento/sitar-mvim_dc_co_006/)>. Acesso: 18 de jun. 2023.

Apesar das temáticas das canções abordadas acima não tratarem de temas muitos semelhantes, pelo menos quando levado em consideração a primeira em relação às outras duas que a sucedem, a cultura negra está presente em todas as produções. Em “*À primeira vista*” temos uma menção às personalidades negras e à África, de certa forma, através de referência a Salif Keita, em “*Benazir*” temos uma sonoridade e interpretação vocal que remete a musicalidade africana, o que acontece também em “*Força que nunca seca*”. Importante também comentar a presença do percussionista negro, original do, Naná Vasconcelos e do africano Bauru Jobarteh, nesse último caso. A parceria de Chico César com músicos nascidos na África está mencionada no levantamento biográfico sobre o artista e também na análise de outras canções, como em “*Mand’ela*”. A presença desses artistas pode ser significativa de uma identificação em termos culturais e históricos, mas também políticos, uma forma de reunir os negros através da música, explorando uma sensibilidade que pode estar atrelada ao pertencimento em comum à Diáspora e também ao Nordeste, no caso de Chico e Naná. Essa questão da sensibilidade lembra Gilroy (2012) quando diz que a vivência do terror da escravidão atrelou aos músicos negros uma de caráter único, o que pode implicar na forma desses, que classifica como intelectuais orgânicos, realizarem sua musicalidade e expressão de sentidos.

As canções abordadas no tópico também revelam a presença no repertório produzido por Chico César, na década de 1990, de temas que não eram recorrentes no meio social, muito menos no fonográfico. Como as vivências de mulheres representadas de forma não estereotipada e ocupando lugares como a política, o labor e sobretudo a resistência a ambientes difíceis. Não só atreladas a temas líricos-amorosos. Essa abordagem também ajuda a reforçar um aspecto já mencionado no trabalho, que temas da realidade cotidiana permeiam a obra de Chico César. De fato, temáticas mais ligadas a assuntos abstratos também estão presentes na obra analisada, mas chama atenção o ponto dela representar em alto volume o aspecto social da vida, mais ainda por esse teor ser expresso numa forma quase que de relato.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após a análise das canções presentes nos discos do cantor e compositor Chico César, lançados na década de 1990, fica evidente que essa obra é constituída por uma agência criativa e crítica, que atua através de vários termos e referências, sendo capaz de fazer articulações e desenvolver temas de relevância pública, social e política de uma maneira única e rica, matizando e confluindo para uma diversidade de elementos através das possibilidades

de expressão humana que permite a canção. Na obra estudada são construídas **narrativas, descrições, discursos e representações** sobre a *experiência negra* através do uso de **trocadilhos**, de **analogias**, da **ressignificação de conceitos**, da **entoação da voz**, da produção e articulação de **sonoridades**, do emprego de **aspectos da fala e do diálogo**, **além, da própria cultura e vivência negra**. Configurando essas criações uma forma de veicular a vida negra, de dar espaço e voz à existência e história dessa população no Brasil e no Mundo.

Em canções como *Mama África, Filá, Mand'ela, Beradêro, Folia de Príncipe, Dança do Papangu, Nego forro* temos exemplos de narrativas, na maioria das vezes, em primeira pessoa, com a presença de personagens negras e negros, onde são relatados acontecimentos que vão do nível da vida pessoal à situações vividas em meio ao cotidiano comum, sendo perceptível nesses conteúdos aspectos sociais, econômicas e culturais. Com esse feito, Chico César parece produzir *crônicas* que retratam fatos do cotidiano negro. Para compor essas *cançõescrônicas*, as interlocuções, diálogos e espaços representados nelas, mesmo que subjacente, o compositor utiliza de forma significativa referências à África, à cultura afro brasileira/africana, e à condição social e histórica do povo negro no Brasil e no mundo. O trocadilho com o termo *Mama África* usado para representar a mãe negra presente na canção homônima não é só um ato de genialidade, mas também uma forma de trazer à tona a realidade micro e macro da mulher negra no Brasil. Através da construção que realiza nesse sentido Chico César pensa um continente, a diáspora e a vida das mulheres negras brasileiras. Através de um único termo o artista faz existir em um mesmo signo três significados diferentes. Forma, dentre outras, que pode configurar uma estratégia de enunciação presente no trabalho estudado. O que acaba por permitir que através de uma canção seja matizada uma complexidade social e veiculada de forma popular questões importantes acerca da negritude.

A presença de representações de vozes negras em primeira ou em terceira pessoa nas composições apoia relatos e descrições e tornam as experiências abordadas mais significativas. Nos exemplos de canções já citados [*Mama África, Filá, Mand'ela, Beradêro, Folia de Príncipe, Dança do Papangu, Nego forro*] a ocorrência de vozes em primeira pessoa é maior em relação a todas que foram analisadas. Essa presença permite a constituição de cenas, de atos e até de uma dramaticidade negra. Quando ouvimos essas vozes é também possível imaginar corpos a falar e atos da vida real tomam a nossa mente, como se canção expressasse algo de fato da realidade. As vozes também são condutoras das ideias transmitidas nas letras, que refletem a temática da canção. Essas permitem não só a composição de uma ato, cena da vida negra, mas também que corpos negros sejam subjacentemente sugeridos ou até referidos nos versos das canções. Apoiando que esses

corpos ocupem a subjetividades dos que venham ouvir as composições. Também possibilitando a representação de uma expressividade negra, a materialização de uma oralidade que muitas vezes é marginalizada, acabando por não ser dita e nem ouvida. Nesse caso também é possível uma representação de negros falando de si mesmos e mesmas. O que pode vir a fortalecer a mensagem emitida através das composições que se enquadram nesse exemplo.

As narrativas que foram identificadas nas canções que refletem o objetivo da pesquisa, também utilizam de espaços da vida social como o ambiente doméstico, a rua, a praça, as instituições, o ambiente de trabalho, a diversão popular do povo negro, para gerar camadas de sentidos e trazer a experiência negra a relevo. Mostrando o corpo negro (com sua capacidade de ação e abstração) em movimento e agência em relação com a cidade, com a cultura, com outros corpos negros, com corpos brancos, com a vida pessoal e particular. Desenhando um caráter diverso da *existência negra* e da interação desta com o mundo. As definições de espaço realizadas nas canções apoiam a compreensão das condições sociais, econômicas, territoriais e as possibilidades de ação das pessoas negras mencionadas nas letras. Como significam o mundo e são significadas. Ajudando a compreender em qual lugar está o negro no Brasil e de que negro as canções de Chico César falam. Essas realizações também dão pistas nos cenários que constrói de como o racismo e a desigualdade social estão arranjados e atuantes. A exemplo, em algumas canções como *Filá*, *Mand'ela* e *Folia de Príncipe* temos sugerida uma presença negra nordestina, é evidente esses casos devido a menção neles à cultura popular, ao espaço e território nordestino. Em *Filá* é feita referência ao Pelourinho na Bahia e à barca de Cabedelo na Paraíba, em *Mand'ela* é citada Porto Seguro, cidade também na Bahia, e em *Folia de Príncipe* aparece o *terreiro*, ambiente comum nas áreas rurais do Nordeste.

Uma dimensão interessante da obra de Chico César é a personagem *Mama África*, uma representação da mulher negra, mãe e trabalhadora, não só doméstica, mas envolvida com o mercado capitalista. Na maioria das vezes que a mulher negra aparece na obra da canção popular brasileira, é representada através do lugar de esposa, de dona de casa, o desejo ou algo que vai suprimir as carências afetivas e sexuais masculinas, como a dengosa ou objeto de sedução, sendo mencionada através de seus atributos físicos. Pouco é apresentado sua agência, sua condição subjetiva, psíquica e emocional. Em *Mama África* Chico César traz um recorte da mulher negra brasileira que só a pouco passou a ser tratado nas literaturas do pensamento social e nos produtos vinculados pela mídia, como novelas e filmes.

Outro ponto importante é que a voz da mulher negra, de *Mama África*, é, por vezes, representada em primeira pessoa, o que acarreta mais significado para essa figura. Jurema Werneck (2020) aborda no capítulo inicial do seu livro “O Samba segundo as Ialodês”, a escassez de bibliografia sobre a mulher negra brasileira. Destacando a invisibilidade dessas pessoas. Mostrando que só a partir de 1980 é que será dado início aos primeiros trabalhos com abordagem do tipo. Além da construção presente na canção *Mama África*, outras composições de Chico César traram a mulher negra de uma forma não convencional na música popular brasileira, mostrando as capacidades, o papel social e a ação dessas mulher, isso irá acontecer nas canções *Benazir (Aos Vivos, 1995)*, *Mand’ela (Cuscuz Clã, 1996)*, *A Força Que Nunca Seca (Mama Mundi, 1999)*, *As negras (O Amor é um ato revolucionário, 2019)* e *Luzia Negra (O Amor é um ato revolucionário, 2019)*. As considerações que acabam de ser expostas reforçam a contribuição do cancionero de Chico César no registro do processo social vivido pelas mulheres negras do Brasil.

No repertório estudado não há menção, de forma direta, a bandeiras tradicionais ligadas ao poder negro e ao combate ao racismo. A forma como Chico César apresenta os negros em sua narrativas toca sim em questões sociais que deixam perceptíveis a desigualdade e o racismo, mas isso não é nonimando dessa forma e sim ilustrado nas cenas construídas nas histórias negras que abordam as canções. Nessas o racismo não é delimitado de forma conceitual, mas sim representada a sua dinâmica, como ele se dá nas interações humanas entre negros e brancos e como opera e é operado enquanto lógica social. Nelas o preconceito racial é colocado ao lado de outras situações ou em interação com outras circunstâncias vividas pelo negro, mostrando também como é a agência desses sujeitos diante de casos como o racismo e uma diversidade de interações que realizam e possuem. Essa característica composicional, das letras estudadas, pode ser classificada como *transitividade discursiva*, termo que levanta Sodré (1998) ao falar de caráter semelhante no Samba e na música popular brasileira.

O autor cita como um dos principais atributos do Samba carioca a letra como crônica da cidade do Rio de Janeiro e dos acontecimentos a nível nacional e ressalta que essa, devido uma influência negra, que se dá pelo seu aspecto proverbialista, no sentido de que os versos trazem ensinamentos, reforçam valores da comunidade de origem. No caso, o texto das canções não irão falar *sobre a vida*, mas *falar a vida*. Com isso o autor baiano busca dizer que o dito nas letras de samba é o *que se vive, o que se faz*. Ao observar isso o autor não busca dizer que há uma exata correspondência entre o texto e a vida real, mas que as palavras no Samba tradicional emergem como algo que representa uma ação, o que acontece devido elas terem “uma operacionalidade com relação ao mundo” (Sodré, 1998, p. 45). É possível dizer

que o tom pessoal das canções de Chico César, atribuído a elas devido aos relatos em primeira pessoa ou por abordarem fatos do cotidiano favorece esse caráter de *transitividade* evidenciado nas letras estudadas. Sodré (1989) favorecer essa visão ao reforçar que este viés se faz presente na canção negra através da capacidade dela “celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (Sodré, 1998, p. 45).

Apesar do cancionário analisado na pesquisa possuir aspectos semelhantes na forma ao Samba tradicional, ele tratará temas que se diferenciam do que é abordado em outros trabalhos da música negra, mais especificamente em canções de Jorge Ben Jor e Gilberto Gil, por exemplo. Diferente desses outros dois músicos negros no que foi estudado de Chico César há rara ou inexistente menção ao Samba, ao morro, ao Candomblé, a noção de mulata, de malandro, assuntos recorrentes em Ben e Gil. Isso mostra que o negro ou a questão racial enquanto elemento das composições de Chico César estavam partindo de referências diferentes das dos outros dois músicos de reconhecimento nacional, isso se deve tanto a época em que ambos os trabalhos foram realizados, como as diferenças de trajetórias e contextos sociais vividos pelos compositores. Chico César lançou seu primeiro álbum em meados dos anos 1995, é natural de uma cidade paraibana, de área rural do Nordeste, enquanto os outros dois, mais velhos no percurso da música e da vida, lançaram os seus primeiros trabalhos no fim dos anos 1960 e vivenciaram e vivenciam em outros espaços do território brasileiro, como o Rio de Janeiro.

Ao longo do trabalho também foi possível perceber que figuras masculinas são representadas na obra estudada. Essas são abordadas com certa naturalidade, sem estereótipos, vivenciando situações mediadas por vários aspectos como a intenção afetiva-amorosa, a vivência do âmbito público, a relação com o simbólico, a condição de raça, a discriminação racial, a cultura. São homens negros que desejam, que pensam, se representam e se adornam, como em *Filá*. São pessoas livres, amam, vivem desventuras amorosas, momentos de tensão como o desrespeito à cor da pele, mas também satisfações e diversão ou pelo menos buscam isso, como o caso que é mencionado na canção *Nego Forro*. Algumas das figuras masculinas percebidas na obra, são em exatidão ficcionadas mas há outras que Chico César transpõe da própria realidade para sua obra. Por exemplo, quando o compositor mobiliza personalidades negras muito conhecidas, ou famosas, para compor suas narrativas.

No caso da canção *Mand'ela* o artista traz os líderes negros sul africanos *Desmod Tutu* e *Mandela* para construir a cena do cotidiano que cria através da obra em questão. A realização disso reforça o aspecto negro da canção e constrói nas obras uma interação entre

peessoas negras, além de criar camadas de sentido onde histórias se dão num contexto local, mas possuem significância para além de limites entre nações. Um exemplo disso é o fato da canção mencionada a pouco, de certo modo, aproximar Bahia, Senegal, Cabo Verde e África do Sul através das referências que possui. Desta forma é possível pensar com o caso de *Mand'ela* em uma canção polissêmica, uma canção que favorece com que a lente da compreensão possa observar em dois níveis de enquadramento, num nível micro a Bahia e num nível mais aberto, as relações que existem no Atlântico Negro (Gilroy, 2012). A última possibilidade, quando a composição traz menção a pessoas africanas e a países do continente africano numa interação com o território baiano e pessoas desse lugar.

A partir do explanado a pouco, podemos endossar a utilização da África como forma de compor sentidos no repertório estudado. Acerca disso, é importante notar, que Chico César faz pouquíssima menção a um passado africano e a escravidão. A África nas canções analisadas desse artista é representada como algo que compõe o tempo presente, por vezes em diáspora, mas não desconectada, viva no Brasil e também enquanto nação. Para se ter uma ideia, em *Filá*, temos a cultura africana no cotidiano, na rua, na praça, no “pelô”, na barca de Cabedelo, significando e sendo significada. Aparecendo como funcional, simbólica e sagrada e também sob conflito social. Sobre a presença de referências ao continente africano e a sua cultura na obra estudada, podemos dizer ainda que nela há uma genealogia africana tanto em termos da origem da cultura, como das pessoas negras. Por exemplo, isso acontece quando é aproximado a África das mulheres negras do Brasil em *Mama África*, destacando assim a ascendência dessas pessoas. Países africanos são outros elementos utilizados para a construção das narrativas nas canções, o caso de *Mand'ela* onde é citado Senegal, Cabo Verde, Benin é ilustrativo deste ponto. No trabalho analisado a África também é representada como algo aspirado pelo negro brasileiro, como é feito em “*Mama África*”, nos versos onde é cogitado “*deve ser legal, ser negão no Senegal*”.

A cultura negra, em várias de suas expressões, é outro elemento constitutivo de sentidos nos discos analisados, fazendo parte, entre outros aspectos, dos recursos utilizados por Chico César para abordar a experiência negra em suas canções. *O Reggae, o forró, o maracatu, o som percutido do violão, o coco de roda, o Reisado, o filá*, tudo isso auxilia o artista tanto a elaborar como a expressar ideias sobre a população negra através de seu cancionário. O aspecto sonoro muitas vezes funciona com base para a letra da canção, mas ele também fala. Também traz significados. O *reggae* aparece em canções que contam trajetórias, como no caso de *Mama África, Filá, Mand'ela*, e isso pode ser significativo, se levarmos em conta o aspecto desse ritmo, que possui uma levada que parece guiar corpos a um movimento.

Os ritmos da cultura negra nordestina, por vezes, aparecem em canções que possuem alguma relação com o Nordeste, seja ele como ambiência ou como tema. Os recursos sonoros e estilos musicais de origem africana ou afrobrasileira não só apoiam a expressão de sentidos sobre o negro, mas também potencialmente contam da trajetória desse povo. Essa proposição é válida se levada em consideração a ideia de Simas (2022) de “*gramática dos tambores*”, onde ele explica, entre outras características, que em “diversas culturas os tambores contam histórias, ampliam os horizontes da vida, e têm gramática próprias, que muitas vezes expressam o que a palavra não alcança” (Simas, 2022, p.29). Dessa forma, podemos concluir que na obra estudada através dos próprios termos das melodias também são construídas representações sociais e expressos sentidos que podem comunicar algo sobre a *experiência negra*.

As características e informações trazidas até esse ponto deixam evidente que a *experiência negra* nas canções estudadas é expressa a partir da confluência de vários termos e formas de significação e como propriedades da música são articuladas e mobilizadas para representar algo tão complexo. Considerando o papel da música no Atlântico Negro (Gilroy, 2012), as propriedades da produção musical negra elencadas por autores como Simas (2022) e Sodré (1998) podemos dizer que Chico César utiliza de um *saber de resistência* (Collins, 2019) que acarreta a sua obra uma riqueza de sentidos, proporcionando referências para algo semelhante a uma *mise en scène* do mundo negro, dizendo dessa forma não só uma ideia sobre algo, mas construindo a representação de uma experiência através de canções. O relatório e discussão realizada na presente pesquisa permitem alguns desdobramentos analíticos, que futuramente podem vir a ser realizados, por exemplo, uma reflexão mais ampla sobre a figura da mulher negra na canção de Chico César, um estudo sobre a presença da alegria ou do teor alegre na música negra e sobre a presença de Catolé do Rocha na obra do cantor estudado.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Aguerê. *In*: Aulete Digital. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/aguer%C3%AA>>. Acesso em: 28 mar. 2023.

A Força que Nunca Seca. [Intérprete]: Chico César. [Compositor]: Chico César/ Vanessa da Mata. *In*: Mama Mundi (1999). [Compositor e intérprete]: Chico César. Universal. 1999. Playlist, posição 5. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQZfHM5p2RkEsqBDNh1sAp7p>>. Acesso: 16 mar. 2024.

À Guisa de Introdução. Chico César; **Catolé do Rocha em muitas lentes** / Ana Lúcia Gomes de Melo...[et al.], organizadores - João Pessoa: Gráfica JB, 2013.

A história de "Beradêro". 2018. 1 vídeo (3:15 min). Publicado pelo canal Chico César Oficial. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=F\\_p-58qsVhw](https://www.youtube.com/watch?v=F_p-58qsVhw)>. Acesso em: 05 mar. 2023.

Alma Não Tem Cor. [Compositor]: André Abujamra. [Intérprete]: Chico César. *In: Aos Vivos* (1995). [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 5. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZn3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZn3N)>. Acesso em: 17 mar. 2024.

Aos Vivos (1995). [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZn3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZn3N)>. Acesso em: 17 mar. 2024.

A 1ª mulher a governar uma nação islâmica. **O Estado de São Paulo**, 28 dez. 2007. Internacional, p. A10. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/333344/noticia.htm?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

À primeira vista. [Compositor e Intérprete]: Chico César. *In: Aos Vivos* (1995). [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 3. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZn3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZn3N)>. Acesso em: 17 mar. 2024.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, I. S. **A Guardiã**: um retrato histórico e autobiográfico de Maria Fernandes de Queiroga (Irmã Ana, OSF) - 1949-2019. João Pessoa, 2019. Disponível em: <[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19532?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19532?locale=pt_BR)>. Acesso em 28 jun. 2022.

BASTIDE, R.; FERNANDES, F. **Branços e negros em São Paulo**: Ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulista. 4.ed. Rev. São Paulo: Global, 2008.

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade - ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Consultoria técnica: Karina Kuschnir IFCS/UFRJ. Ed. Zahar. Rio de Janeiro, 2009.

Beleza Mano (1997). [Compositor e intérprete]: Chico César. MZA Music. 1997. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQZcy\\_NMGL8InwXi6PFPOADh](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQZcy_NMGL8InwXi6PFPOADh)>. Acesso: 17 mar. 2024.

Benazir. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In: Aos Vivos* (1995). [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 9. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZn3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZn3N)>. Acesso em: 17 mar. 2024.

Béradêro. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In: Aos Vivos (1995)*. [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 1. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZn3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZn3N)>. Acesso em: 17 mar. 2024.

CARONE, I.; SILVA BENTO, M. A. (Org.). **Psicologia Social do Racismo**: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CARVALHO, I. A Contestação amorosa de Chico César. **Fórum**. Dez. 2013. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/noticias/ok-a-contestacao-amorosa-de-chico-cesar/>>. Acesso em: 03 out. 2019.

“Catolé do Rocha - Antigamente” Jean Vieira. Disponível em: <<https://www.facebook.com/antigacatole/>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Chegada a São Paulo - Histórias de Chico César. 2020. 1 vídeo (3:45 min). Publicado pelo canal Chico César Oficial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjH54gdZcP0>>. Acesso: 22 jun. 2022.

Chico César - 03. À Primeira Vista. [Compositor e intérprete]: Chico César. 2015. Youtube. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=AH6TKjKCy3w>>. Acesso: 06 mai. 2023.

Chico César, cantor paraibano. 1 fotografia. Disponível em: <<https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/2019/08/09/chico-cesar-lanca-history-primeiro-singl-novo-album/>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

Chico César. Disponível em: <<https://www.facebook.com/OficialChicoCesar>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Chico César e Escurinho na Casa do Béradêro Estúdio. **Instituto Cultural Casa do Béradêro**. 2010. Disponível em: <<http://casadoberadero.blogspot.com/2010/10/chico-cesar-e-escurinho-na-casa-do.html>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Chico César [2002]: Ele estava em plena e exaustiva turnê de divulgação do disco 'Respeitem meus cabelos, brancos'. **Gafieiras: entrevistas de música brasileira (2001-2016)**. Disponível em: <<https://medium.com/gafieiras/chico-c%C3%A9sar-2002-74ecb9edbfd6>>. Acesso em: 23 jul 2022.

Chico César - Mama África (Remasterizado). Ana Muylaert. África Filmes. 2022. 1 vídeo (4:34 min). Publicado pelo canal Chico César Oficial. Disponível: <[https://www.youtube.com/watch?v=xKL\\_aJEcNJg](https://www.youtube.com/watch?v=xKL_aJEcNJg)>. Acesso em: 15 mar. 2024.

Cuscuz Clã (1996). [Compositor e intérprete]: Chico César. MZA Music, 1996. Playlist. Disponível: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQYRzFUqRqDJk3Gu3kbrPylA>>. Acesso em: 17 mar. 2024.

Dança. [Compositor]: Chico César. [Intérprete]: Chico César e Lenine. *In: Aos Vivos* (1995). [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 14. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZn3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZn3N)>. Acesso em: 15 fev. 2023.

Dança do Papangu. [Compositor]: Chico César e Zeca Baleiro. [Intérprete]: Chico César. *In: Mama Mundi* (1999). [Compositor e intérprete]: Chico César. Universal. 1999. Playlist, posição 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQZfHM5p2RkEsqBDNh1sAp7p>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

Discos: Mama Mundi. Chico César. Disponível em: <<https://chicocesar.com.br/mama-mundi/>>. Acesso em: 07 mar. 2023.

Chico César - no começo da carreira - CHICO CÉSAR. 2022. 1 vídeo (7:55 min). Publicado pelo canal Memórias do Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eOUKzBCVoZw>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

Chico César. Verbete. **Paraíba Criativa**. 2015. Disponível em: <<https://paraibacriativa.com.br/artista/chico-cesar/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

COLLINS, P. H. *Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento*. 1. ed. Boitempo Editorial: São Paulo, 2019.

**Como Se Toca o Que Te Toca com Chico César**. Centro de Música SESC. 2021. 1 vídeo (160 min). Publicado pelo canal Centro de Música SESC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mva7U5AOAJs>>. Acesso em: 22 mai 2022.

**Continente Multicultural**. Chico César: "Compondo eu fui processando a pandemia". Ano 21, nº251, 2021.

Curumim. *In: Dicionário Ilustrado Tupi Guarani*. Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/curumim/>>. Acesso em: 22 abr. 2023.

DA COSTA, E. V. **A abolição**. 9.ed. São Paulo: Editora unesp, 2010.

DA SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

DAMASCENO, F. J. G.; MENDONÇA, A. X. V. (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza -PMF/ EDUECE, 2008.

Discos - Beleza Mano. **Chico César**. Disponível em: <<https://chicocesar.com.br/beleza-mano/>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Discos - Mama Mundi. **Chico César**. Disponível em: <<https://chicocesar.com.br/mama-mundi/>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ELIAS, N. **Mozart: a Sociologia de um gênio**. Zahar. 1994.

Entrevista com Chico César – Contexto, Identificação e desapego [Podcast Emoção Criativa #23]. Emoção Criativa – com Pedro Garcia de Moura. Revista Bravo. 2023. Youtube. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=05ott4wxIsk>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

Escurinho. Verbetes. **Paraíba Criativa**. 2015. Disponível em: <<https://www.paraibacriativa.com.br/artista/escurinho/>>. Acesso: 29 jun. 2022.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**: (o legado da “raça branca”). 5. ed. São Paulo: Globo, 2008.

Fernando Morais Entrevista Chico César - Nocaute ao vivo. NOCAUTE - Blog do Fernando Morais. 2018. 1 vídeo (70 min). Publicado pelo canal NOCAUTE - Blog do Fernando Morais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wLzRxQY9Q1o&t=505s>>. Acesso em: 23 jul. de 2022.

FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

Filá. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In*: Cuscuz Clã (1996). [Compositor e intérprete]: Chico César. MZA Music. 1996. Playlist, posição 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQZfHM5p2RkEsqBDNh1sAp7p>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

FISCHER, L. A. **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Edição:1ª. Arquipélago Editorial, 2016.

Folia de Príncipe. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In*: Cuscuz Clã (1996). [Compositor e intérprete]: Chico César. MZA Music. 1995, posição 1. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZnC3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZnC3N)>. Acesso em: 30 jun. 2022.

FRANÇA, Luciana de Sousa. Um compositor (Jorge Ben Jor), algumas canções e um Atlântico Negro: mapeando temas - etapa 2 (1970-1975), 2016-2017.

FRANÇA, Luciana de Sousa. Um compositor (Jorge Ben Jor), algumas canções e um Atlântico Negro: mapeando temas - Etapa 3 (1980-1990). 2017-2018.

FRANÇA, Luciana de Sousa. Um compositor (Jorge Ben Jor), algumas canções e um Atlântico Negro: mapeando temas - etapa final (2000- 2010). 2018-2019.

GASPAR, Lúcia. *Ciranda*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=519](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=519)>. Acesso em: 18 fev. 2023.

GOMES, F. S.; DOMINGUES, P. **Da nitidez e da invisibilidade**: legados do pós-emancipação no Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo, Editora 34, 2012.

Jaguaribe Carne e Trio Medeiros|Programa Passagem de Som. MAX ALVIM. SESCTV. 2018. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=KywZDiHoSxA&t=192s](https://youtube.com/watch?v=KywZDiHoSxA&t=192s)>. Acesso: 14 jun. 2022.

Joanna Helm. Cinema e Arquitetura: O céu sobre Berlim. ArchDaily. 2012. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-59900/cinema-e-arquitetura-o-ceu-sobre-berlim>>. Acesso: 14 nov. 2022.

José Nêumanne de Pinto. Os Maias e os Suassunas Matam-se há meio século no Sertão. 1º Caderno. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 1985, ano 95, n. 230, 24 nov. 1985. p.22. Hemeroteca Digital - BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=os%20maia%20e%20os%20suassuna&pagfis=156571](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=os%20maia%20e%20os%20suassuna&pagfis=156571)> Acesso: 02 mai. 2023.

Julinho Bittencourt. Internauta pede que Chico César evite canções políticas e leva invertida: “Não tente controlar o vento”. **Fórum**. 2021. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/2021/1/5/internauta-pede-que-chico-cesar-evite-cancoes-politicas-leva-invertida-no-tente-controlar-vento-88979.html>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

Lélia Gonzalez. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Latino (cantor). Wikipédia. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Latino\\_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Latino_(cantor))>. Acesso em: 28 jun. 2022.

Letras. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

Letrux e Chico César - Seguindo a canção. Descomplica. 2020. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal Descomplica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cc5tsIUA3Mg>>. Acesso em: 26 mai. 2020.

LINHARES, Maria Juliana Figueredo. **O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica**. 2015. 186 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8408?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8408?locale=pt_BR)>. Acesso em: 15 mar. 2024.

Mama África. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In*: Aos Vivos (1995). [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 2. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZnC3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZnC3N)>. Acesso em: 15 fev. 2023.

Mama Mundi (1999). [Compositor e intérprete]: Chico César. Universal. 1999. Playlist. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQzfHM5p2RkEsqBDNh1sAp7p>>. Acesso: 17 mar. 2024.

Mand'ela. [Compositor] Chico Chico César. *In*: Cuscuz Clã (1996). [Compositor e intérprete]: Chico César. MZA Music. 1996. Playlist, posição 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQzfHM5p2RkEsqBDNh1sAp7p>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

MATOS, Cristina Furtado. **Narrando experiências negras através da canção: o que a música pode nos dizer sobre a questão racial no Brasil?** in: Portal das Ciências Sociais Brasileiras. Disponível em: <<http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt28-9/11354-narrando-experiencias-negras-atraves-da-cancao-o-que-a-musica-pode-nos-dizer-sobre-a-questao-racial-no-brasil>>. Acesso: 29 de jun. de 2022.

Mauro Dias. Nordeste pós-moderno volta triunfante. O Estadão. Caderno 2. 6 set. de 1996. p.25. Acervo Digital do Jornal O Estadão. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19960906-37578-nac-0080-cd2-d28-not>>. Acesso em: 30 jun. 2022.

MEDEIROS, Edna Maria Ribeiro de; Um Olhar Geográfico. **Catolé do Rocha em muitas lentes** / Ana Lúcia Gomes de Melo...[et al.], organizadores. - João Pessoa: Gráfica JB, 2013.

MELO, Ana Lúcia Gomes de. **Geração Viramundo: Catolé do Rocha Anos 60**. João Pessoa: Manufatura, 2006.

MIDANI, A. **Do vinil ao download**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Mistura Cultural recebe Chico César. TV Cultura. 2023. 1 vídeo (36 min). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ee0vja9huIc>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude - Usos e sentidos**. (Coleção Cultura Negra e Identidades) 3ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **O Negro no Brasil de hoje. Global, Ed. 2, 2016**.

NAVES, S. C. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. Organização Frederico Coelho ... [et al.]. -1.ed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Nego Forro. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In*: Mama Mundi (1999). [Compositor e intérprete]: Chico César. Universal. 1999. Playlist. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQZfHM5p2RkEsqBDNh1sAp7p>>. Acesso: 17 mar. 2024.

Olodum: a maior banda percussiva do planeta. Disponível em: <<https://olodum.com.br/>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Organização Mundial de Saúde declara pandemia do novo Coronavírus: Mudança de classificação obriga países a tomarem atitudes preventivas. **UNA-SUS**. 11 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>>. Acesso: 21 de jul. De 2022.

Os muitos nomes de Mandela. Por Dentro da África. 2013. Disponível em: <<https://www.pordentrodaafrica.com/mandela/os-muitos-nomes-de-mandela>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

PAOLI, Maria Célia. **Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas**. In: Decantando a república :Inventário histórico e político da canção popular moderna . São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2004.

Praça de Guerra. Ed Junior. Catolé do Rocha. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/132264867>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Profissão: jornalismo - Histórias de Chico César. Chico César. 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Chico César oficial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jcc9cCHvoLw>>. Acesso: 29 jun. 2022.

Reisado (2015) - Catolé do Rocha/PB. Semente - Escola de Educação Audiovisual. 2017. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Semente - Escola de Educação Audiovisual. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UdAioo9mxjQ>>. Acesso em: 16 mar. 2024.

SANSONE, L. **Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: EDUFBA, Pallas, 2003.

SANTOS, K. J. **A poética africanista e a enunciação da negritude nas canções de Chico César**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3230>>. Acesso em: 03 out. 2019.

SANTOS, Georgiana Márcia Oliveira. A terminologia do reggae ludovicense: uma abordagem socioterminológica. 2009. 210 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2009.URI: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/6631> Tipo: Dissertação Aparece nas coleções: PPGL - Dissertações defendidas na UFC.

SEVERO, George Glauber Félix. **Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne**. 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6621>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

Sitar. Museu Virtual de Instrumentos Musicais. Disponível em: <[http://www.mvim.com.br/instrumento/sitar-mvim\\_dc\\_co\\_006/](http://www.mvim.com.br/instrumento/sitar-mvim_dc_co_006/)>. Acesso: 18 jun. 2023.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro:Mauad,1998.

STAM, R. **Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa Da Raça Na Cultura**. São Paulo: EDUSP, 2007.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras,1993.

Tambores. [Compositor e intérprete]: Chico César. *In: Aos Vivos (1995)*. [Compositor e intérprete]: Chico César. Velas. 1995, posição 4. Playlist. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55\\_PmZRATZnC3N](https://www.youtube.com/playlist?list=PLIjteCcXYLQbsSmavqd55_PmZRATZnC3N)>. Acesso em: 15 fev. 2023.

TATIT, L. A Arte de compor canções. in: **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 11-20, out./nov./dez. 2016.

TATIT, L. Ilusão enunciativa na canção. **PER MUSI - Revista Acadêmica de Música** - 29, 234 p. 33-38, 2014.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. Editora 34. 2010.

**Vagalume**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

Vaiar. *In: Aulete Digital*. Disponível em: < <https://aulete.com.br/vaia>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

VIANNA, H. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar; Ed UFRJ, Edição: 6, 2007.

Videoaula - Benazir - Chico César. Chico César. 2020. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Chico César oficial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E8e76vQrTyc>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

Videoaula - Mama África - Chico César. Chico César. 2020. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Chico César oficial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1E0kmUHiH2Q>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

WERNECK, Jurema. **O Samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2020.

**Youtube**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/channel/UCRPU9wz\\_VKkHle0e-cduyDA](https://www.youtube.com/channel/UCRPU9wz_VKkHle0e-cduyDA)>. Acesso em: 21 jul. 2022.

Yuri Al'Hanati. Crítica: 'A Cor da Romã' – Olhar de Cinema: Hermético e delicado, 'A Cor da Romã', de Sergei Parajanov, retrata de maneira subjetiva e simbólica a vida interior do trovador armênio Sayat-Nova. **Escotilha: Cultura, diálogo e informação**. 2016. Disponível em:

<<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-de-cinema/cor-da-roma-sergei-parajanov/>>. 19 abr. 2023.

## APÊNDICE A - Quadro de categorização de canções

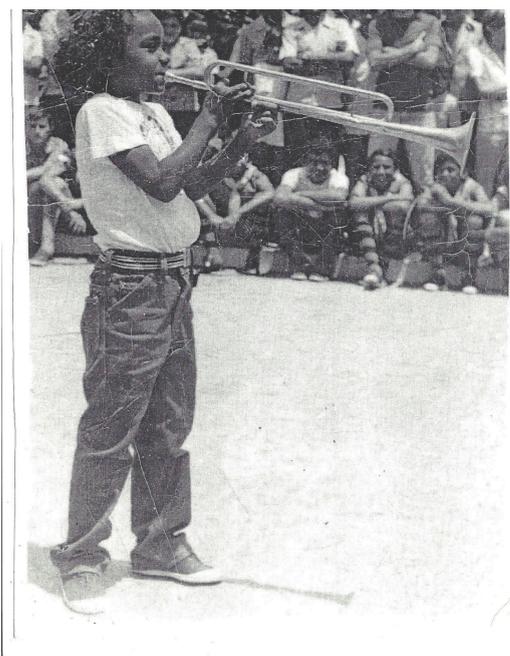
<b>Quadro de categorização de canções</b>
---

Categoria	Canções	Nº de canções categorizadas
<b>Experiência negra:</b>		
<b><i>Brasil negro:</i></b> canções que possuem como temática central o cotidiano, a rotina, eventos vivenciados por figuras negras brasileiras.	Mama África; Filá; Negro Forro; Dança; Mand'ela; Sonho de Curumim.	6
<b><i>Debate racial:</i></b> canções que nos seus enunciados tratam do paradigma da cor, da raça ou da cultura;	Tambores; A alma não tem cor; Parentes; Dança do Papangu; Filá.	5
<b><i>Cultura negra:</i></b> canções que têm como tema central criações materiais e/ou simbólicas de origem africana ou afro-brasileira.	Tambores, Filá, Folia de Príncipe; Sirimbó; Carinho de Carimbó; Dança do Papangu; Negro Forro; Pedra de Resposta; Parentes; Folclore.	14
<b><i>Inventários da Cultura Popular negra:</i></b> canções que tem como tema cultura popular nordestina de vertente negra, citando sua constituição, disposição e características.	Tambores; Filá; Pedra de resposta; Sirimbó; Carinho de Carimbó; Dança do Papangu; Negro forro.	7
<b><i>África:</i></b> canções que fazem menção a África ou a seus elementos e sujeitos.	Mand'ela; Filá; Mama África; À primeira vista; Dança; Tambores;	6
<b><i>Personagens negros:</i></b> canções que possuem personagens/figuras negros/negras.	Mama África, Nego Forro, Filá, Mand'ela; Dança; Alma não tem cor; Shariene.	7
<b><i>Mulheres em evidência:</i></b> obras musicais que trazem como tema situações vivenciadas por	Mama África; Benazir; A Força Que Nunca Seca; Mulher eu sei.	4

mulheres e/ou associadas a condição de mulher.		
--	--	--

## ANEXOS

### ANEXO A - Fotografias e material impresso encontrados em acervo



Legenda: Chico César, com por volta de sete anos, em apresentação da Banda Marcial do Colégio Técnico Dom Vital. Autoria: desconhecida. Ano: aproximadamente 1971. Acervo: Acervo da Biblioteca do Memorial Frei Marcelino.



Legenda: da esquerda para a direita, como segundo na terceira fila de crianças, temos Chico César em apresentação do grupo de flautas do Colégio Técnico Dom Vital no Centro de João Pessoa - PB. Ano: aproximadamente 1972. Fonte: Acervo da Biblioteca do Memorial Frei Marcelino.

*Catoleenses do Século*



**Chico Cesar - Cantor**  
Natural de Catolé do Rocha, onde nasceu no Sítio Rancho do Povo. Durante a infância sempre em Catolé do Rocha, estudou no Colégio Francisca Mendes e trabalhou na Livraria Lunik, antes de ganhar como cantor famoso, o Brasil e o mundo.



**Irmã Engelsindes Holfeder**  
Natural da Baviera, na Alemanha, em 1938, fugindo da guerra, chega ao Brasil, e a Paraíba, em Arara. Em 1939, pela visita de Mendes Ribeiro, chega a Catolé do Rocha, para fazer funcionar juntamente com mais 4 irmãs religiosas, o Colégio Normal Francisca Mendes. Foi a única que permaneceu sempre em Catolé até a sua morte, em 1987.



**Antonio Mendes Ribeiro**  
Nasceu em Catolé do Rocha. Casou-se e Amélia Galvão Ribeiro e não tinha filhos sua fé religiosa e de seu extremo amor à Catolé do Rocha, recebeu em 1929, um verdadeira dádiva. O Colégio Norma Francisca Mendes, totalmente custeado por Coronel Mendes Ribeiro, e que até hoje, continua a funcionar, educando gerações. Faleceu em João Pessoa, mas os seus restos mortais, descansam no interior da capela, Colégio, ao lado da sepultura da mãe.



**Maria do Céu Barreto Fixina - Maria Celí**  
Natural de Catolé do Rocha, onde nasceu em 29 de outubro, filha do casal Alcino Gomes Barreto e Laura Suassuna Barreto. Casada com Raimundo Fixina de Brito, tem 4 filhos. Professora de nível superior, com formação em Pedagogia, é uma das inteligências a serviço de Catolé.



**Francisco Muniz de Medeiros - Frei Marcelino de Santana**  
Educador, religioso, político. Veja dados pessoais na página 5.



**Cantidiano de Andrade**  
Natural de Itabaiana-PB. Primeiro agente estatístico de Catolé. Patrono da Loja Maçônica desta cidade. Veja mais na pg



**Américo Sérgio Maia**  
Natural de Catolé do Rocha, onde nasceu em 16 de março de 1916. Pai, concluiu o Curso de Teologia, em 1940, em São Paulo. Vigário em Catolé do Rocha, de 1942 a 1945, e em Cajazeiras de 1946. Dotado de inteligência e gosto pela História e Genealogia. Deputado Estadual de 1971 a 1986. Faleceu em 16/04/1999, em João Pessoa.



**João Agripino Filho**  
Natural de Brejo do Cruz, onde nasceu em 0 1914. Casou-se duas vezes, nascendo dos casamentos 7 filhos. Bacharel em Direito, uma das mais fulgurantes carreira política nível estadual e nacional. Deputado Federal 1946 a 1962; Em 1961, foi Ministro das Minas e Energia do Governo Jânio Quadros; senador República de 1962 a 1965, quando elegeu governador do Estado da Paraíba, até 1972. Exerceu o mandato de Ministro do Tribunal de Contas da União, 1972; Exercendo sua carreira política, em



**João Pinheiro Dantas - Joca Pinheiro**  
Nasceu em Catolé do Rocha, em 1897. Industrial de destaque na sua época. No ramo algodoeira, com a firma J.P. Dantas. Casado duas vezes, teve 8 filhos. Em 195, foi eleito, na chapa que teve como prefeito José Sérgio Maia. Exerceu o mandato de vereador e de Presidente da Câmara



Legenda: página 03 do jornal Ação Legislativa - Caderno Especial publicado em Janeiro de 2002 através da câmara municipal de Catolé do Rocha-PB com pequenas biografias e imagens das pessoas indicadas ao final do Século XX a *catoleenses do século*. No processo Chico César está entre os nomes sugeridos e ficou em segundo lugar no processo de escolha, perdendo o título para José Sérgio Maia. Fonte: Acervo da Biblioteca do Memorial Frei Marcelino.



Legenda: Chico César no centro, ainda na infância, ao lado de outro jovem, de nome Chico Farinha, durante participação em um recital no pátio do Colégio Técnico Dom Vital - Catolé do Rocha - PB. O ano da fotografia é aproximadamente 1974. Autoria desconhecida. Fonte: Acervo da Biblioteca do Memorial Frei Marcelino.