

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**A poética africanista e a enunciação da negritude  
nas canções de Chico César**

**Kywza Joanna Fideles Pereira dos Santos**

Recife, Fevereiro de 2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**A poética africanista e a enunciação da negritude  
nas canções de Chico César**

**Kywza Joanna Fideles Pereira dos Santos**

**ORIENTADOR: Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta.

Recife, Fevereiro de 2010

**Santos, Kywza Joanna Fideles Pereira dos**  
**A poética africanista e a enunciação da**  
**negritude nas canções de Chico César / Kywza**  
**Joanna Fideles Pereira dos Santos. – Recife: O**  
**Autor, 2010.**

**153 folhas. : il., tab.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal**  
**de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2010.**

**Inclui bibliografia e anexos.**

**1. Comunicação. 2. Música popular. 3. Negros -**  
**Identidade racial. 4. África. 5. César, Chico, 1964. I.**  
**Título.**

**659.3**  
**302.23**

**CDU (2.ed.)**  
**CDD (22.ed.)**

**UFPE**  
**CAC2010-56**

A minha mãe, Maria Nilce, pela  
dedicação, confiança, compreensão  
e pelo apoio sem questionamentos.  
Ao meu companheiro João,  
principalmente pela paciência de  
um monge.  
Ao meu pai, João Fideles (*in  
memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

A todos os santos e à força maior!

Aos meus familiares e amigos indescritíveis, pela paciência e pela torcida. Em especial aos bengueiros de plantão: Gabi Parente, Ítalo, Baiana Katchacumbactcho, Pureza, Purezinha, Fernanda Rocha (Maísa) e Max Mad Max.

Pelas largas risadas, pelo seu acolhimento especial, pelo espírito de luz que é: à Ibrantina.

Pela companhia madrugadas à dentro e também nas épocas de baixa, sempre no mesmo barco: a Dio.

Por me agüentar durante 1 ano e 2 meses: à Camila e Leda.

À Lívia, Águeda, Bárbara, Jeremias, Nila e Elane.

Pelas palavras duras e/ou doces: ao mais que amigo, Allyson.

Em especial a João, pelo apoio e amor incondicionais, e à D. Graça, pelo acolhimento materno.

Ao PPGCOM, pela atmosfera saudável de diálogo. Em especial aos dóceis Zé Carlos, Lucy e Cláudia, pelo carinho, pela prestatividade, solidariedade e pelo bom humor de sempre.

Ao meu orientador Felipe Trotta, por ter gentilmente convivido com minha teimosia e, às vezes, esse meu jeito “bruta flor” de ser. Obrigada pelo crescimento proporcionado!

Aos professores que foram decisivos para a realização da pesquisa.

Aos novos amigos que fiz nessa trajetória.

Ao CNPq pelo incentivo tão necessário no desenvolvimento de um trabalho acadêmico.

Por fim, a Chico César pela colaboração.

Axé!

## ***Encontrei minhas origens***

*Encontrei minhas origens  
Em velhos arquivos  
Livros*

*Encontrei  
Em malditos objetos  
Troncos e grilhetas*

*Encontrei minhas origens  
No leste  
No mar em imundos tumbeiros*

*Encontrei  
Em doces palavras  
Cantos*

*Em furiosos tambores  
Ritos*

*Encontrei minhas origens  
Na cor de minha pele  
Nos lanfos de minha alma*

*Em mim  
Em minha gente escura  
Em meus heróis ativos*

*Encontrei  
Encontrei-as, enfim  
Me encontrei.*

*Oliveira Silveira*

*Foi professor, poeta e pesquisador, e o idealizador do Dia da  
Consciência Negra (in memoriam).*

## RESUMO

A inscrição histórica dos discursos negritudinistas cada vez mais nos impulsiona a refletir sobre o tempo, espaço e a realidade em que estão dispersas as identidades culturais e raciais. A partir desses discursos identitários descentrados, podemos compreender a significação e a fragmentação das identidades negras, os processos de hibridismo, a condição transcultural dos negros, e sua inserção como sujeitos históricos, protagonistas das narrativas de sua própria trajetória. Nesta perspectiva, identificamos os sentidos do texto poético, melódico e as práticas discursivas do cantor e compositor Chico César, tendo como ponto central seu diálogo com os temas étnico-raciais e o processo ressignificação simbólica da identidade negra. Desse modo, tentamos compreender os diversos aspectos desses embates teóricos sobre identidade, assim como o sentimento de pertença e o diálogo musical com as Áfricas continental e diaspóricas se processam nas canções de Chico César. Exploramos os modos como os elementos conceituais de raça, a etnia, cultura, transculturalidade, hibridismo, nacionalidade, africanidade e negritude estão inseridas nos processos sociais e midiáticos da música popular no âmbito da cultura de massa. Nesse percurso teórico, exploramos o campo da dialética das identidades e da “dupla consciência”, a partir de seus descentramentos, deslocamentos e temporalidades culturais dispersas, sob a luz dos debates dentro estudos culturais britânicos e latino-americanos. Por fim, perscrutamos a expressão performática de Chico César no âmbito das representações africanistas e da afirmação da negritude.

**PALAVRAS-CHAVE: Música Popular, Africanidade e Negritude.**

## **ABSTRACT**

The historical registration of discourses about Negritude increasingly urges us to reflect on time, space and reality in which are dispersed cultural and racial identities. From these decentered identity discourses, we can perceive the significance and fragmentation of black identities, processes of hybridization, transcultural condition of blacks, and its inclusion as historical subjects, the narrative protagonists of their own course. In this perspective, we identify the meanings of poetic text, melodic and discursive practices of the singer-songwriter Chico Cesar, with a focus in its dialogue with the ethnic and racial issues and the re-symbolic meaning process of black identity. Thus, we try to understand the several aspects of these theoretical clashes about identity, as well as a sense of belonging and the musical dialogue with continental and diasporic Africas being processed in the songs of Chico César. We explore the ways in which conceptual elements of race, ethnicity, culture, transculturality, hybrid, national, African and negritude are embedded in social processes and media of popular music in the mass culture. In this theoretical approach, we explore the dialectic field of identity and the "double consciousness", from his throws, displacement and cultural temporalities dispersed inside the debates within British cultural studies and Latin American. Finally, we explore the performative expression of Chico César in the Africanists representations and the affirmation of negritude.

**KEYWORDS: Popular music, Africanness, Negritude**

## **LISTA DE TABELAS**

**Tabela 1 – Discografia**

## SUMÁRIO

RESUMO .....	i
ABSTRACT .....	ii
LISTA DE TABELAS .....	iii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>5</b>
<b>1. NEGRITUDE E AFRICANIDADE</b> .....	<b>13</b>
1.1. Racismo, racialismo e embranquecimento cultural.....	13
1.2. Negritude: o discurso antirracista e a política da identidade.....	18
1.3. A inscrição histórica da poética africanista.....	22
1.4. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência” .....	25
1.5. Diásporas, descentramentos e temporalidades culturais dispersas.....	29
1.6. “Nas ondas vagas incertas”: identidades, hibridismo e transcultura.....	32
1.7. Políticas da diferença e cultura popular negra .....	35
<b>2. MÚSICA NEGRA URBANA E CHICO CÉSAR</b> .....	<b>38</b>
2.1. A legitimação da música negra urbana .....	38
2.2. Música, narratividades e transcultura.....	42
2.3. Sonoridades e Narrativas.....	45
2.3.1. Narrativas de africanidade e negritude .....	47
2.3.2. O reggae como expressão da negritude moderna .....	69
2.3.3. Onomatopeias poéticas e polirritmia .....	87
2.4. Sons e Identidades.....	94
2.4.1. Africanidade nos sons do Norte e Nordeste.....	94
2.4.2. Texto, Voz e Performance .....	111
<b>DESLOCAMENTO FINAL</b> .....	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>124</b>
<b>ANEXOS (A, B e C)</b>	

## INTRODUÇÃO

As raízes da *Negritude* foram difundidas com os movimentos culturais, dos quais participaram negros, brancos e mestiços, que desde a década de 10, e nas décadas posteriores do século XX, vinham lutando por um renascimento negro, ou seja, a busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares, principalmente no Caribe, Haiti, Cuba e Estados Unidos da América, através do discurso poético que evoca e exalta a Terra-Mãe, e recusa a civilização ocidental, buscando a redescoberta da história, das culturas do continente africano e das diásporas negra no mundo. O movimento da “*Negritude*” que surgiu na década de 1930, em Paris, reduto de estudantes, intelectuais africanistas e políticos, desfrutou da maturação dos negrismos fortalecidos nas Caraíbas<sup>1</sup>, América do Norte e América do Sul.

Em outros “países diaspóricos” (Hall, 2003) ou Áfricas diaspóricas, bem como na África continental, a manifestação de africanidades como o rastafarismo no Caribe e nas Antilhas foram determinantes nos processos sociais de cada país e para a transformação do ideário cultural numa retomada de consciência, assim para a redescoberta da África no Novo Mundo. A cultura do “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001) facilitou a reprodução dessas culturas num processo de transmissão de maneira não pueril, mas sim por meio de rupturas simbólicas, tanto históricas quanto sociais. Vale salientar que as expressões artísticas, principalmente a música, advindas da cultura dos escravizados foi importante nas lutas políticas pela emancipação e autonomia negras.

A música foi e ainda é uma das manifestações culturais das diásporas mais identificada com a negritude, marco político-cultural no mundo moderno e contemporâneo. As “minorias” étnicas utilizaram suas canções para expressar os sentimentos e anseios; através da música as “minorias” puderam protestar, reivindicar e comunicar-se, reelaborando, assim, seus discursos mais presentes nas práticas cotidianas. Não diferentemente no Brasil, onde o povo, em sua maioria negra, tem seus *lundus* sufocados, sua legitimidade questionada, quando não passa a ter sua cultura espetacularizada pelos meios de comunicação. Contudo, a “música negra” tem se sustentado enquanto expressão cultural em constante transformação dentro das relações sociais, subvertendo os fluxos lineares dos padrões estéticos legitimados, permitindo que se abra uma fissura no corpo social endêmico para as contranarrativas da modernidade. A música negra tornou-se um fenômeno de alcance

---

<sup>1</sup> Região das Antilhas, Guianas e litoral centro americano, onde habitavam os povos indígenas dos Caraíbas à chegada dos colonizadores europeus (séculos XV e XVI).

global, fornecendo um meio de auferir proximidade com as fontes de sentimento, a partir das quais as concepções de negritude foram formadas.

‘(...) uma composição é tanto mais compreensível quanto mais ela se aproxima de nós, não só no tempo, como na raça, no temperamento e na identidade de sensibilidade, “afinidades eletivas” como geralmente se diz. Pode-se dizer que uma composição é tanto mais compreensível na medida em que desperta mais associações que nos são dadas pelos conhecimentos de tempo (afinidades de civilização), de raça (afinidades nacionais), de temperamento (afinidades fisiológicas), de sensibilidade (afinidades eletivas)’ (ANDRADE, 1995, p. 42).

Nesse sentido, a canção popular e as culturas negras têm se afirmado como expressões que despertam sensibilidades identitárias, e dentro dessas compreensões e associações concedidas pelos conhecimentos de tempo, pelas afinidades, como afirma Mário de Andrade, têm ocupado no plano simbólico e cultural um importante instrumento de afirmação das identidades negras contemporâneas através de sua inscrição histórica nas lutas travadas no campo político e cultural, e que também têm sido marcadas cada vez mais pelos discursos poéticos, onde as reidentificações simbólicas das populações negras com a africanidade e a negritude reelaboram-se num diálogo entre o passado ancestral e as culturas negras modernas.

Nesta perspectiva, o propósito do presente projeto seria o de larguear a compreensão do que podemos chamar de poética africanista e enunciação da negritude presentes nas letras das canções, bem como nas composições melódicas do poeta, cantor e compositor, Chico César. Assim como vislumbrar a consciência histórica da negritude brasileira através do discurso desse músico, que podemos denominar africanista. Tentando, desse modo, explorar as críticas étnicas e raciais existentes em sua obra, como este se insere na história cultural brasileira, compreende a condição do afro-brasileiro e a matriz cultural africana em sua música.

Pretende-se, portanto, analisar a poética africanista e a enunciação da negritude presentes nas canções de Chico César, assim como se processa esse constructo identitário através da apreensão da realidade cotidiana dos negros brasileiros em constante diálogo com a África continental e com outras culturas dispóricas pelo mundo, apreendendo, dessa forma, os sentidos do texto poético, melódico e as práticas discursivas no que concerne aos temas étnico-raciais. A canção será observada dentro da estética das margens, sob o prisma, é claro, do suporte comunicativo, e enquanto meio de comunicação, os *mass media*. Também pretendemos observar a apreensão dos processos socioculturais, a partir dos produtos

mediáticos, no que diz respeito à africanidade e negritude, a partir dos registros de escuta e leitura que se realizam face às propostas do autor.

A partir das considerações sobre a obra de Chico César, foi adotado o conjunto sequencial de métodos e técnicas executados ao longo da pesquisa com o seguinte *corpus* de análise: as composições (letra, música e performance) de Chico César, a partir de interpretações de cunho científico, tendo como suporte teórico-metodológico a teoria do texto poético, bem como leituras e análise de textos referentes ao tema proposto. Para tanto, far-se-á a distinção entre duas etapas: 1ª Etapa – Métodos de abordagem e 2ª Etapa – Métodos de procedimento (SANTAELLA, 2001). A 1ª Etapa foi realizada a partir do levantamento teórico metodológico necessário para a discussão sobre poética africanista e enunciação da negritude.

A preocupação metodológica da pesquisa, na 1ª Etapa, concentrou-se sobre o fenômeno da poética musical, como uma modalidade discursiva específica, no campo da comunicação, bem como o processo de enunciação do africanismo e da negritude através do discurso poético e melódico de Chico César. Buscou-se também, observar e interpretar além da linguagem discursiva. Desse modo, identificamos o conteúdo discursivo que concerne às identidades étnico-raciais e cultural, às inflamadas questões raciais (como o racismo à brasileira) e à representação e ressignificação da África em sua canção, problematizando o lugar de onde ele fala, enuncia, uma vez que não se pode esquecer da música enquanto como meio e o disco como suporte de disseminação atrelado à indústria fonográfica.

Dentro ainda da 1ª Etapa foram exploradas as literaturas referentes à teoria do texto poético, música popular, comunicação de massa, estudos culturais, tendo como foco principal os conceitos de negritude e africanismo, levando em consideração outros conceitos necessários como diáspora, hibridismo e transcultura para uma compreensão mais ampla sobre o fenômeno da música como expressões negras populares no mundo moderno e contemporâneo. Em constante articulação com a 1ª Etapa, a 2ª Etapa concentrou-se na pesquisa exploratória, onde foi executado um recorte do *corpus* de análise a partir das canções pesquisadas. A utilização de pesquisa exploratória tem seu início a partir do levantamento bibliográfico até o mapeamento e recorte do *corpus* analisado. De acordo com Gil (1999, p. 43), “as pesquisas exploratórias têm como finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista, a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”.

Dentro da 2ª Etapa efetuamos ainda uma pesquisa de campo no sentido de mapear as entrevistas cedidas por Chico César, também considerarmos materiais opinativos de críticos e músicos, que foram usados como subsídio para análise e interpretação do *corpus* de estudo. Lakatos e Marconi (1991, p. 186) definem a pesquisa de campo como a observação de fatos e fenômenos tal como ocorrem espontaneamente, na coleta de dados a eles referentes e no registro de variáveis que se presume relevante para analisá-los.

- **Sobre Chico César**

Francisco César Gonçalves, mais conhecido como Chico César, nasceu em 26 de janeiro de 1964, no sítio Riacho do Povo, a quatro quilômetros da cidade de Catolé do Rocha, município localizado no sertão paraibano. Criado ouvindo cantadores e reisados, desde cedo foi influenciado pelo folclore e pela cultura popular da região. Sua mãe foi a principal influência no despertar de sua consciência negra, ainda na infância, associando sempre a “raça” e condição social, lembrando que devia "andar na linha: preto, mas honesto; pobre, mas limpinho". (Depoimento de Chico César cedido em 23/10/2006).

Aos nove anos de idade já tinha seu próprio grupo musical, o *Super-Som Mirim* e na adolescência o grupo *Ferradura*, junto com Adonias Filho, Escurinho, Clementino e Chico Neto. Foi na adolescência, como vendedor na loja de discos Lunik em sua cidade, que começou oportunamente a ouvir música diversa. De catolé do Rocha mudou-se para João Pessoa, aos 15 anos de idade, onde conheceu os irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar, com os quais integraria o *Jaguaribe Carne*, que fazia música de vanguarda na Paraíba e que teve e tem forte influência em suas composições. Nesse mesmo período, Chico César cursava o curso de Jornalismo na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde também participava do movimento estudantil. Posteriormente trabalhou como repórter no jornal pessoense O Norte. Aos 21 anos mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como garçom, revisor, chegando a ser redator da seção de música da revista *Elle*.

Em 1991 com o sucesso de sua *tourneé* pela Alemanha, deixa o jornalismo para dedicar-se somente a música, formando a banda *Cuscuz Clã* e passando a apresentar-se na casa noturna paulistana *Blen Blen Club*. Em 1995 lançou seu primeiro disco, *Aos vivos*, com destaque para as músicas *Mama África* e *À primeira vista*, esta última se tornaria sucesso nacional na interpretação de Daniela Mercury. Em 1996 consagrou-se com o lançamento de *Cuscuz Clã*, com o qual ganhou o Prêmio Sharp na categoria Revelação da Música Regional e o de melhor compositor pela APCA. Lançou seu terceiro disco, *Beleza Mano* em 1997, com

participações especiais de Dominginhos, Arnaldo Antunes e Arrigo Barnabé. Seguidos vêm os álbuns *Mama Mundi* (2000) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002). Este último viria consolidar sua posição no nicho da MPB, tanto como compositor, quanto como cantor. Além dos últimos álbuns *De uns tempos pra cá* (2006), *Contos e encantos de uns tempos pra cá* (DVD, 2007) e *Francisco, forró e frevo* (2008).

Chico César conserva em sua música muitos aspectos da tradição nordestina, tendo como fortes influências Luiz Gonzaga (o rei do baião) e Jackson do Pandeiro (o rei do ritmo), além das Festas de Reisado e da Banda de Pifanos de Caruaru. Lampião é uma das personalidades nordestinas que é destacada no seu *site* oficial como uma de suas influências<sup>2</sup>. No cenário nacional da década de 1970, Chico César destaca os *Novos Baianos* e o grupo *Secos e Molhados*. Outras fortes influências na obra de Chico César são músicos do cenário moderno africano como Fela Kuti – músico e ativista político nigeriano, criador do estilo musical que ele mesmo deu o nome de *Afrobeat*, uma mistura de *Jazz* Americano com *West African Rhythlife*. Podemos destacar como principais influências nomes mais atuais da música moderna africana: Lokua Kanza e Ray Lema, com os quais Chico César já gravou e se apresentou em shows e festivais. Ambos são nascidos no Zaire, atual República Democrática do Congo. Kanza mistura a música africana com o *pop* internacional e estilos como o *jazz*. Já Lema, pianista, guitarrista e cantor, é um músico sem classificação musical esquemática, vai do *jazz* vanguardista a mistura de música congoleza com sonoridades do leste europeu, também funde música a África ocidental com outras partes do continente.

E por fim, Salif Keita, músico nascido no Mali, conhecido como “A voz de ouro da África”, é outra influência de Chico César. Keita mistura a herança das tradições de seu país com influências de outros países como Guiné-Bissau, Senegal, Portugal, Costa do Marfim, Cuba, Portugal e Espanha.

Dentro desse caldeirão cultural de músicos que influenciaram, de algum modo, suas composições e gravações, ainda podemos encontrar uma forte ligação com o *reggae* jamaicano, sendo fortes influências: Peter Tosh (pioneiro do *reggae/ska* e militante político), Bob Marley (aclamado como o “Rei do *reggae*”, suas letras são conhecidas por tratarem de dilemas raciais e problemas sociais) e Jimmy Cliff (considerado um dos percussores da popularização do *reggae* no mundo. Além das influências musicais (*jazz* e *The Jackson Five*) e políticas (Malcolm X) norteamericanas.

---

<sup>2</sup> Fonte: Site oficial de Chico César: <http://www2.uol.com.br/chicocesar/> Acesso em 02 de setembro de 2009.

Para alguns, só estilo exótico de se vestir e de se apresentar, para outros uma renovação musical no nicho da *MPB*. Detenho-me aqui aos cinco primeiros discos de Chico César, os quais consideramos mais significativos para a pesquisa. Na tabela a seguir, é possível observar a discografia nacional com os álbuns que marcaram sua trajetória.

TABELA 1  
Discografia

Álbum	Ano	Selo	Gravadora/Distribuidora
Aos Vivos	1995	Velas Produções Artísticas	Velas
Cuscuz Clã	1996	MZA	Polygram
Beleza Mano	1997	MZA	Polygram
Mama Mundi	2000	MZA	Polygram
Respeitem meus cabelos, brancos	2002	MZA	Abril Music
De uns tempos pra cá	2006	Chita Discos	Biscoito Fino
Cantos e Encontros de uns tempos pra cá	2007	Chita Discos	Biscoito Fino
Francisco forró y frevo	2008	Chita Discos	EMI

FONTE – [HTTP://ericksonchandoha.blogspot.com](http://ericksonchandoha.blogspot.com); <http://www.musicapopular.org/chico-cesar/>

Embora não seja um dos pontos nevrálgicos da pesquisa desenvolvida, vale salientar que, a trajetória de Chico César é marcada pelas suas estratégias de entradas e saídas da lógica de produção das grandes gravadoras, auxiliado pelas novas tecnologias. O artista é um exemplo do investimento em selo independente, mas ainda transita entre esses seixos. Como se pode observar na tabela acima, a discografia é composta por: 3 discos produzidos por selos independente (*Chita Discos*, seu selo próprio) e 2 gravados e distribuídos pela Biscoito Fino; 4 discos produzidos e distribuídos por grandes empresas da indústria fonográfica. Desde 2003, o artista possui seu próprio selo: *Chita Discos*; pelo qual lançou seus dois últimos álbuns.

As composições de Chico César misturam ritmos brasileiros como carimbó, sirimbó, coco, ciranda, maracatu, frevo e forró, com música *pop*, africana, caribenha, *reggae* e *salsa*, perpassando as influências da *word music*. Operando no âmbito da canção de massa, de padrões estéticos definidos e legitimados, sua música expressa a inquietação com o racismo e a discriminação, além de expressar uma paternidade plural, múltipla e dialógica. Vale salientar que:

As múltiplas possibilidades de interpretação do constructo de *identidades vocais* partem da superação do conceito de identidade como representação de uma essência fechada, estanque, tipificada, coerente e estável, instalando-se nos corpos discursivos das culturas como estratégia de encenação de *identidades flutuantes*, *identidades múltiplas* ou *identificações nômade*s. (DINIZ, 2001, p. 207).

Desse modo, podemos afirmar, então, que a teoria da “dupla consciência” elaborada por Du Bois (1999) constitui fonte onde é possível entender a instância fronteiriça e o “entre-

discurso” de significações culturais na poética musical de Chico César, seu dialogismo com os discursos negritudinistas espalhados em suas peculiaridades nas diversas diásporas pelo mundo e sua ligação transatlântica com o continente africano e com as narrativas do “Atlântico Negro”. A dupla consciência de Chico César (negro e brasileiro) opera ainda no desdobramento de mais consciências, na fragmentação dessa dupla consciência em outras identidades (sertanejo, paraibano, nordestino, cafuzo, latino-americano), onde encontramos a consciência de si como muitos.

No caso do Brasil, de acordo com Samsung (2007, p. 290), os negros brasileiros têm essa dupla consciência, que seria a “dupla percepção das coisas e do eu”, que faz com que se sintam brasileiros e negros, “comprometidos com a fidelidade à nação e a seus irmãos de cor no mundo inteiro”. Du Bois constituiu esse conceito abarcando as experiências negras pós-escravas como um todo, mas centrando no ponto de vista dos negros americanos em relação à história da escravidão, questionando as teorias da modernidade.

A dualidade do sujeito negro é pensada por Du Bois como o reflexo das experiências diaspóricas, não apenas a experiência dos ancestrais, mas também as contemporâneas, deslocamentos territoriais e no plano simbólico. No caso de Chico César, poderíamos identificar uma tripla diáspora (Brasil, África e Europa) simbólica e concretamente, além da existência de várias identidades negras em sua narratividade musical e na consciência de uma negritude compartilhada.

Chico César entrecruza vozes ancestrais e modernas, distintas, sufocadas, mas que emergem nos espaços musicais e culturais num jogo identitário intercultural e intertextual. Ele consegue flagrar a vida, o cotidiano do negro brasileiro (e não só do negro), fazendo de sua música um instrumento onde se especifica e dialoga com as questões raciais, uma prática ideológica, estética e cultural.

Nesta perspectiva, exploramos no Capítulo I – “Negritude e Africanidade” – o debate teórico no campo da dialética das identidades a partir de seus descentramentos, deslocamentos e temporalidades, tentando identificar e entender os modos como as questões pertinentes à transculturalidade, no que diz respeito à raça, cultura, nacionalidade, etnia, negritude e africanidade estão inseridas nos processos sociais e midiáticos, assim como se dão, neste contexto, as reidentificações simbólicas no constructo das identidades, e ainda o momento conjuntural em que as políticas da diferença no Brasil ganham notoriedade.

No Capítulo II – “Música Negra Urbana e Chico César” – discutimos, de imediato, o processo de legitimação da “música negra”, sua emergência cultural enquanto expressão

popular urbana, dentro das contradições relacionais entre o popular e o massivo, assim como sua inserção no âmbito das indústrias culturais, buscando entender os processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais da música e os novos fluxos globais possibilitados pelas novas tecnologias. Posteriormente, nos detemos à análise das canções, assim trataremos das canções em dois momentos distintos: I. “Sonoridades e Narrativas”, no qual buscamos identificar os sentidos do texto poético, melódico e as práticas discursivas no que se refere à negritude e africanidade, e como se processa nas canções o sentimento de pertença e o diálogo com as Áfricas continental e diaspóricas. Num segundo momento – II. “Sons e Identidades” – abordamos os diálogos musicais de Chico César que entrelaçam ritmos tipicamente nordestinos (farró, frevo, maracatu, coco, etc.) e perpassam, em alguns momentos, a mistura de ritmos afro-brasileiros com aspectos das culturas indígenas da região norte e nordeste do Brasil. E por fim, abarcamos a expressão performática de Chico César, a partir do *DVD* “Cantos e Encontros de uns Tempos” (2007), no âmbito das representações africanistas e da afirmação da negritude, além de diversos outros elementos identitários que circundam sua discografia, como o sertanejo e a nordestinidade.

## 1. NEGRITUDE E AFRICANIDADE

### 1.1. Racismo, racialismo e embranquecimento cultural

No fim do século XIX há uma modificação importante no que diz respeito à noção de raça, que irá transpor o plano físico para o plano da cultura, mas não será por isso menos perigosa que a primeira noção. O discurso racista passou da ideia universalista de que havia uma escala entre diferentes raças, considerando alguns homens mais humanos que outros (semi-humanos), para a ideia de que os homens são culturalmente diferentes (FIORIN, 2004). Essas rearticulações dos discursos se dão no momento em que o discurso racista modifica-se a partir do discurso antirracista. Essas formações discursivas em torno da designação, identificação e diferenciação das raças, etnias, povos ou nações, tiveram e ainda têm forte influência na constituição do saber e o exercício do poder nas práticas discursivas que figuram em nossa sociedade, servindo por vezes como máquina de aniquilação do outro enquanto sujeito. Esses discursos se entrecruzam e se reelaboram a partir das lutas travadas no âmbito da “vontade de saber” e “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2005).

A palavra “racismo”, em sua acepção corrente, designa dois domínios muito diferentes da realidade: trata-se, de um lado, de um *comportamento*, feito, o mais das vezes, de ódio e desprezo com respeito a pessoas com características físicas bem definidas e diferentes das nossas; e, por outro lado de uma *ideologia*, de uma doutrina referente às raças humanas (...). O racista comum não é um teórico, não é capaz de justificar seu comportamento por argumentos “científicos”; e, reciprocamente, o ideólogo das raças não é necessariamente um “racista” no sentido corrente do termo, suas visões teóricas podem não ter qualquer influência sobre seus atos (...) (TODOROV, 1993, p. 107).

A sustentação da inferioridade de raças teve como base argumentos tanto ideológicos quanto científicos, os quais desempenharam um papel fundamental na dominação e/ou aniquilação de determinados povos, que justificava-se pelo argumento de levá-los ao estágio da civilização. Tais ideologias legitimavam os discursos e práticas racistas, determinando quem pode falar e o que pode ser dito. Para Foucault, “(...) em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos...” (FOUCAULT, 1996, p. 8).

Dentro dessa lógica, enquanto os colonizadores impunham seu “eu” como o ideal, os colonizados assimilavam com o passar do tempo o padrão cultural, estético, político e social imposto. As práticas discursivas para com negro passam de um campo de possibilidades

conceituais a outro. O caso brasileiro é bem emblemático. O Brasil sofreu um “embranquecimento cultural” (MUNANGA, 1998). Vemos-nos sob uma ótica branca, principalmente em relação à categoria estética de beleza, absorvemos o padrão europeu. Foi-se afirmando e reafirmando o outro, (nesse caso o colonizador) em detrimento do eu (o colonizado), acabamos nos vestindo de conceitos e “peles” brancas, ou como diria Fanon (2008), “pele negra, máscaras brancas”.

No Brasil, esse processo de alienação cultural começa com a catequização dos povos tidos como “sem alma” e pelo ódio do colonizador português aos maometanos, justificado por Gilberto Freyre (1933) como preconceito de cunho religioso que o português trazia consigo e não de raça, o que teria facilitado a miscigenação brasileira. Toda essa repulsa aos hereges tinha uma missão, a dominação mais eficaz dos povos considerados selvagens, que, posteriormente, se tornaria uma arma preventiva de revoltas escravas, utilizando o recurso da catequização ou conversão desses povos à religião do colonizador. Entretanto não podemos descartar a existência do racismo entre os portugueses em relação aos negros e índios. Acatar o argumento Freyre de que haveria apenas o preconceito religioso por parte do português é negar a origem do racismo brasileiro, o que será negado de certa maneira, pelo próprio Freyre, na descrição do cotidiano do patriarcado rural no Brasil na obra *Casa grande e Senzala*.

Contraopondo-se a Freyre, o intelectual africanista Abdias do Nascimento acredita que a condição do escravo como coisa facilitou a miscigenação. “Em sua origem, a miscigenação é a violência, o abuso de poder – e não sentimentos humanos e apreconceituosos dos colonizadores” (Id., 1982, p. 94).

A teoria gilbertiana, veementemente criticada pelos estudiosos africanistas, é a questão da “democracia racial” no Brasil, fruto dessa miscigenação, construída a partir da ideia de harmonia social na estrutura escravocrata. Freyre fundamenta sua teoria com base em outros sistemas escravistas, em especial o dos Estados Unidos, que seria, segundo ele, mais cruel e devastador. Para o autor há no Brasil um equilíbrio de antagonismos, onde raças e culturas antagônicas viveram e vivem em harmonia. Isto só foi possível porque o colonizador português foi, na visão de Freyre, o mais benevolente com o escravo em comparação ao espanhol e ao francês, contando com a contribuição do escravo negro, por ser dócil e subserviente.

Na análise de Abdias do Nascimento (1982, p.76) o negro foi vencido, submetido, e nunca passivo e muito menos pacífico. “Os quilombos, as insurreições e levantes provam ao longo da história do Brasil, seu senso de dignidade humana”.

No mundo gilbertiano a “democracia racial” só foi possível pelo pendor do português à relação íntima com as raças chamadas inferiores, diferentemente de outros colonizadores europeus. Freyre nega em *Casa Grande & Senzala* o que a natureza de sua obra afirma: a existência do “preconceito de cor”. Em *Sobrados & Mocambos* (1968), obra em que Freyre aborda a ascensão do mulato na sociedade urbana, aparecem claramente as barreiras impostas ao “indivíduo de cor”, contrapondo-se a assertiva gilbertiana de rápida ascensão do mulato. Freyre compreende a mestiçagem como principal símbolo da identidade nacional, assim o mulato seria o elemento de conciliação entre as raças predominantes no país, negra e branca.

A resistência à escravidão pelos africanos no Brasil não existe no mundo gilbertiano. Neste universo “harmônico” o escravo sempre aceitou sua condição. E a partir do momento que Freyre o mostra como um ser dócil, amável e passivo, recusa qualquer possibilidade de revolta. A luta do escravo pela liberdade é negligenciada nos dois clássicos já citados, mesmo existindo alguns registros, ainda que poucos, em nossa história da resistência escrava<sup>3</sup>.

Em suma, para Freyre a miscigenação foi o vetor da democracia racial. A docilidade do escravo e a benevolência do senhor proporcionaram, através dessa mistura de raças antagônicas, o equilíbrio de classes alimentado pelo sadismo do português e pelo masoquismo do escravo. Fato que explicaria a passividade do escravo diante do regime desumano a que foi submetido ou a que “se submeteu”, de acordo com o autor.

Freyre utiliza a ascensão social do mulato para justificar sua tese de democracia racial. De acordo com o sociólogo, o mulato – filho geralmente de religioso promíscuo ou de senhor de engenho – teve sua ascensão social como bacharel devido à beleza, à educação e herança deixadas pelo pai e a certa “aceitação” ou “tolerância” da sociedade. “Talvez em nenhum outro país seja possível ascensão social mais rápida de uma classe a outra: do mocambo ao sobrado. De uma raça a outra: de negro a “branco” ou a “moreno” ou “caboclo””(FREYRE, 1968, p.654).

Todavia, os mulatos não tinham de fato uma aceitação na sociedade. Quando não eram humilhados em lugares públicos, eram proibidos de entrar em determinados lugares,

---

<sup>3</sup> Sobre a resistência escrava no Brasil, ver a vasta obra de MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988; e FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo: FFCL/USP, 1964.

além de não serem aceitos em certas profissões ou em escolas tradicionais. Até meados do século XX era proibida, deliberadamente, a entrada de negros ou mulatos em clubes, festas, e lugares públicos. O próprio Freyre descreve essas situações nas obras aqui citadas.

Para muitos intelectuais da negritude, que avaliam pungentemente sua obra, como Clóvis Moura (1988, p. 18), “o mito do bom senhor de Freyre é uma tentativa sistemática e deliberadamente bem montada e inteligentemente arquitetada para interpretar as contradições estruturais do escravismo como simples episódio epidérmico, sem importância, e que chegaram a desmentir a existência dessa harmonia entre exploradores e explorados durante aquele período”.

Inobstante às críticas a Gilberto Freyre, devemos salientar que suas obras foram um marco substancial na mudança no pensamento social brasileiro. Freyre foi um dos primeiros estudiosos brasileiros a tratar o negro fora dos arquétipos de inferioridade racial desmistificando concepções, dando uma abordagem culturalista às questões de raça. Sua descrição e abordagem diferente em relação à raça, tanto no patriarcado rural brasileiro quanto no início da sociedade urbana, rica de cenas cotidianas das relações mais íntimas escandalizando a sociedade na época.

Contudo, é preciso ressaltar que, mesmo depois da escravidão manteve-se em diversos aspectos o sistema tradicional que oprimia os negros, revivendo valores outrora vigentes, valores europeus introjetados. O negro ocidentalizado de hoje é o reflexo dessa introjeção cultural, e rejeita-se enquanto negro, pois se desenvolveu um subconsciente racista no próprio negro e mestiço, resultado dessa alienação cultural pela qual passaram nossos ancestrais e que persistem em nossa sociedade e práticas discursivas racistas. Segundo Munanga (1998), graças aos mecanismos de pressão psicológica, a alienação deixa de ser teórica, e acaba convencendo o negro de sua inferioridade e de que a salvação é a assimilação dos valores culturais do branco.

(...) assimilação dos valores culturais dos brancos pelos negros através de uma literatura colonial pseudocientífica (sic) produzida dentro da ideologia colonial, o negro instruído na escola do colonizador toma pouco a pouco conhecimento da inferioridade forjada pelo branco. Sua consciência entra em crise (MUNANGA, 1998, p. 6).

Com essa recusa se desenvolveu o que chamo de síndrome do mulatismo, ainda bastante recorrente entre os brasileiros de uma forma geral, não apenas no mulato, mas em relação à visão do branco para com ele. O que se pode observar de particular em nossa cultura é a recusa da cor, da mescla, enquanto consciência de uma negritude. Quando alguém fala de

sua ascendência, não cita negros, parece ser vergonhoso, afirma-se ter ascendentes portugueses, espanhóis, árabes, índios, mas nunca africanos. Parafraseando Fanon (2008), que faz considerações sobre a recusa da cor nas Antilhas, podemos chegar a seguinte conclusão: há em nossos discursos, uma inconsciência pelo menos paradoxal. Mas, é que o brasileiro negro ou mestiço, não se considera negro, ele se considera brasileiro. Pois, “O preto vive na África”. “Subjetivamente, intelectualmente, é um branco”. Se for mulato, não se considera negro ou não é considerado. Não é apenas uma construção identitária racialmente branca, mas culturalmente branca.

A dificuldade de identificar e classificar a população de cor no Brasil não é um fato contemporâneo, desde os censos da época do império (1878) é possível afirmar que muitas variações das categorias de cor eram aplicadas nessa identificação, e por diversos motivos, como, por exemplo: o medo de uma reescravização da população negra, o receio de pagar imposto por causa da cor, a recusa da cor por considerá-la um estigma ou por alienação imposta. A partir do século XIX, as categorias de “cor” começam a ser omitidas em outros documentos oficiais, pois esse critério poderia causar constrangimento. No século XX, a questão da identificação e autoidentificação (da cor) se agravariam, como mostra o levantamento feito por Clóvis Moura depois do censo de 1980. O sociólogo constata que foram citados no censo 136 nomes de cores diferentes pelos brasileiros indagados. Dentre as declarações encontradas, alguns se dizem ter a cor: acastanhada, café-com-leite, branca suja, cor-de-canela, burro-quando-foge, sapecada, e entre outras dezenas de nomes. Essa diversidade seria uma forma de fugir da identificação étnica (MOURA, apud Almeida, 2006).

Há evidentemente mestiços que seguem a perspectiva do que outrora se designava mulatismo: o mestiço que quer ser branco. Muitos híbridos não têm consciência da mescla. São híbridos que se imaginam “puros”. E, para respaldar essa perspectiva, podem reascender etnocentrismos de grandes nações. O híbrido, ao contrário é marcadamente heterogêneo: um processo em contínua transformação, sem um ponto de chegada (ABDALA Jr., 2004, p.19).

No fim do século XIX e início do século XX, o Brasil, país considerado símbolo da democracia racial, estimula a imigração de trabalhadores europeus com fins de branquear a população. A ideologia do branqueamento foi adotada pelo governo brasileiro como é possível constatar em declarações e documentos da época<sup>4</sup>. O mito da democracia racial também viria contribuir de maneira substancial para a construção da ideia de mestiçagem no Brasil e para a valorização do “sangue branco”.

---

<sup>4</sup> Sobre a política de branqueamento no Brasil, ver Marco Aurélio Luz (2008).

Vale lembrar que, mesmo com esse processo de ocidentalização do africano, houve resistência à absorção da cultura do colonizador. Muitos deles se recusavam a aprender a língua do colonizador, como os negros da etnia Malê<sup>5</sup>. Portanto, é importante salientar que os negros, desde o início da diáspora<sup>6</sup> africana, organizaram-se, de diferentes modos, numa tentativa de sobrevivência de suas culturas, que o sistema escravocrata destruía aos poucos. Esta situação é agravada no pós-escravidão ou escravismo tardio pela marginalização, discriminação, pobreza e rejeição social do negro. Muito do que sobreviveu das culturas vindas da África com seus povos escravizados, mesmo com a miscigenação e hibridação cultural, se deve aos processos de disputas simbólicas, em suas diversas formas, diante da assimilação imposta pelo branco.

Inobstante a esse processo de aculturação, no caso do Brasil, pode-se afirmar que houve uma espécie de enculturação e de transculturação do mundo negro para o mundo ocidental, este transportado como “civilização” aos trópicos. Desse modo, “a consciência nacional estará menos no conhecimento do seu interior e mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro.” (SANTIAGO, 1990, p. 9).

## **1.2. Negritude: o discurso antirracista e a política da identidade**

Ironicamente surgirá em Paris da década de 1930, mesmo reduto dos teóricos mais fervorosos defensores do racismo, o movimento da *Négritude*, um movimento político e literário que se oporá à política de assimilação cultural, negando o modelo ocidental e condenando sua reprodução, numa tentativa de volta às origens africanas, como meio de libertação da dominação racial e cultural.

O discurso poético desse movimento veio trabalhar a consciência de uma negritude, oculta pelos estereótipos raciais discriminatórios, vinculando a realidade com a representação literária numa estratégia de reivindicação, denúncia e autoafirmação do ser negro. Intelectuais negros instruídos dentro de um sistema educacional europeu utilizarão os nichos institucionais para que seu discurso assumira o lugar do contra-discurso racista. Assim,

---

<sup>5</sup> Palavra derivada do iorubá *imalê*, “mulçumano”, como eram conhecidos os negros islamizados (hauçás e nagôs). Segundo Nei Lopes (2004), após a sucessão de guerras interétnicas no território que é a atual Nigéria, no final do século XVIII, esses mulçumanos chegaram ao Brasil em massa e eram tidos como insubmissos e perturbadores representantes do Islam Negro.

<sup>6</sup> O termo diáspora remete a dispersão dos povos de determinada região por motivos políticos ou religiosos, em virtude de perseguição de grupos dominadores intolerantes. O termo foi adaptado aos estudos sobre a dispersão dos povos africanos no Novo Mundo. No caso, a diáspora africana não é o desterro provocado por perseguição, mas o desterro forçado durante a colonização com o tráfico de negros escravizados.

tomaram a palavra outrora não permitida nos nichos da intelectualidade, ou seja, o discurso de valorização da identidade negra, o discurso como resposta ao racismo e a eugenia.

A recusa social do ser negro a descobrir uma possível solução para a situação que seria “a retomada de si, na negação do embranquecimento, na aceitação de sua herança sociocultural. (...). A esse retorno chamamos *Negritude*” (MUNANGA, 1988). Assim, a “*Negritude* seria uma resposta racial negra a uma agressão branca de mesmo teor”. Anterior a esse movimento e considerado seu predecessor foi o Pan-africanismo, que também pregava a volta às origens, fundamentadas no postulado de identidade cultural do povo negro. O sucessor do movimento da *Negritude* foi o rastafarismo no Caribe, mais conhecido como expressão musical devido sua expansão no *Reggae*.

No Brasil, o pensamento negritudista será marcado pelos escritos de autores como Abdias do Nascimento e Alberto Guerreiro Ramos, entre outros, que antes da década de 1960 já estabeleciam relação com os ideais da negritude, por exemplo, com o pensamento de Jean Paul Sartre e Frantz Fanon.

Auxiliado por disciplinas das ciências humanas e empíricas, o conceito do que se convencionou chamar de *Negritude* gira em torno de duas interpretações: a mítica, que seria a volta às tradições africanas, ou seja, a descoberta do passado anterior à colonização numa tentativa de revitalizar as origens para restabelecer a realidade africana desconfigurada e “perturbada pela intervenção ocidental”; e a ideológica que propõe “um modo de ser negro, impondo uma negritude agressiva ao branco” como resposta às práticas históricas dos colonizadores.

Interpretada ora como formação mitológica, ora como movimento ideológico, seu conceito reúne diversas definições nas áreas cultural, biológica, psicológica, política e em outras. Esta multidisciplinaridade de interpretações está relacionada à evolução e à dinâmica da realidade colonial e do mundo negro no tempo e no espaço (MUNANGA, 1988, p. 5).

Na verdade, há distintas correntes dentro do movimento da *Negritude*, cada teórico o defende sob perspectiva diversa. O primeiro a utilizar a expressão “*Negritude*” foi o martinicano Aimé Césaire, é a ele que se atribui a criação deste termo. Para Césaire, a *negritude* é o reconhecimento do fato de ser negro, aceitando seu destino, história e cultura, sendo também destaques como poetas da negritude: Leon Damas, natural da Guina-francesa, o senegalês Leopold Sédar Senghor e o angolano Agostinho Neto. Na América, é considerado

o pai da *negritude* o afro-americano Du Bois,<sup>7</sup> devido às obras relevantes que se tornaram referência para se entender o mundo negro.

Na literatura brasileira a África aparece distinta da África real na própria poética modernista. Nem por parte dos modernistas houve mudança no que se refere à imagem do negro e da África, pois, o racismo declarado do século XIX daria lugar a uma “simpatia diluída” mais próximos dos estereótipos do “pai João”, homem simples, bondoso e alegre, e “mãe preta”, mulher generosa, boa cozinheira e supersticiosa. Podemos dizer que em termos de cultura racial o moderno não abdicou da visão arcaica colonial: “A composição é esquemática, escassa, sem elementos que permitiam ao leitor construir uma imagem impressiva, complexa, realista, com base em pormenores históricos, políticos, culturais ou geográficos” (LARANJEIRA, 1995, p. 40). Porém, segundo o mesmo autor, a estereotipia não impediu que os poetas brasileiros compartilhassem as “antologias negristas com os seus homólogos de língua espanhola, francesa e inglesa”. Os precursores da Negritude na literatura brasileira são os poetas Lino Guedes, Eduardo de Oliveira e Solano Trindade, que compartilharam com os ideais negritudistas do século XX.

Na imprensa negra<sup>8</sup> brasileira esses ideais negritudinistas já se faziam presentes através manifestos da Frente Negra Brasileira (1931), nos jornais *Clarim da Alvorada* (1930) e o *Quilombo* (1948) e através do Teatro Experimental do Negro (1944). De acordo com Roger Bastide (apud MOURA, 1988), a imprensa negra era o reflexo do pensamento da classe média negra em São Paulo, fato que podemos observar nos demais periódicos negros da época. Estes eram basicamente colunas sociais, e aos poucos vão assumindo um caráter sociorracial.

No Rio de Janeiro, O *Quilombo*<sup>9</sup> torna-se um diferencial, não apenas pela postura reivindicativa de inclusão social, mas pelo arcabouço de expressão cultural afro-brasileira

---

<sup>7</sup> W.E.B. Du Bois nasceu em 1868 na comunidade rural de Great Barrington (EUA). Intelectual, militante político e cientista social negro, deixou uma vasta e importante obra. Buscou através de seus escritos a integração do povo negro norte-americano, impulsionando a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Sua obra escrita relevou o impacto da opressão racial e seus efeitos devastadores na emergente comunidade liberta. Morreu em Gana em 1963, antes de concluir seu mais desafiante trabalho, a *Enciclopédia Africana*. Uma de suas obras mais importantes para o pensamento negro do século XX é: *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas, Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

<sup>8</sup> O *Menelick* inaugura a imprensa negra em São Paulo (1915). Sua preocupação é voltada ao modo de vida do negro, servindo como um indicador de regras morais. Foi seguido pelos jornais negros *A Voz da Raça* e *O Clarim da Alvorada*, que passaram a desempenhar o mesmo papel, se engajando também numa luta política e ideológica.

<sup>9</sup> As reivindicações do jornal *Quilombo* também refletiam o pensamento negro norte-americano e francês da época, inflamado pelo regime da *Apartheid* na África do Sul e intensificação dos conflitos étnico e ideológico se

agregado ao cenário internacional, discutindo a mestiçagem no Brasil e o mito da democracia racial. Dirigido e organizado por Abdias do Nascimento, o jornal conseguiu reunir, num mesmo veículo de informação, intelectuais negros, brancos, brasileiros e estrangeiros, personalidades do pensamento negritudista brasileiro como Guerreiros Ramos, Edison Carneiro, Nelson Rodrigues, Gilberto Freyre, Athur Ramos, Rachel de Queiroz, Roger Bastide, Carlos Drummond de Andrade, George Schuyler, Ralph Bunche e Jean-Paul Sartre. Nesse jornal, ganharam destaque artistas, poetas, escritores como Cruz e Souza, Luís Gama, Dr. Ralph Bunche, Ruth de Souza, Cleo Navarro, Grande Othelo, Dolores Harper, Maria Nascimento. Junto com o Teatro Experimental do Negro – TEN, o Quilombo realizava concursos inéditos de beleza, com o intuito de elevar a estética negra através da valorização da mulher de “cor”. “Boneca de Pixé”, realizado pela primeira vez em 13 de maio de 1947, e “Rainha das Mulatas” em 1948. Também é possível destacar seu engajamento na promoção e divulgação de eventos como a Conferência Nacional do Negro Brasileiro (1949) e o 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950).

No universo musical brasileiro essa busca do redescobrimento da África, pela valorização e autoafirmação do negro pode-se encontrar nas primeiras décadas do século XX nos *lundus*, nas rodas de batucada, no samba, no maxixe e entre outras expressões. Tendo destaque na década de 1960 para os vários sambistas que protagonizaram nesse sentido iniciativas importantes através de seus sambas e manifestos. “Assim, música e poesia seriam os dois pilares da afirmação estética da negritude e dos movimentos negros contemporâneos” (FLORES, 2007; 2009).

O discurso da negritude está presente sob diversos aspectos e em distintos momentos históricos, e em cada um deles a negritude se reconfigura enquanto expressão cultural no mundo moderno e contemporâneo, assumindo várias faces, podendo ser entendido sob perspectivas diferentes. O movimento da *Negritude* se espalhou pelas diásporas africanas no mundo em forma de manifestações culturais e artísticas. Todavia, o movimento não sensibilizaria as massas negras na década de trinta e nem nas décadas posteriores, mas trouxe à tona a discussão sobre as estratégias de reconhecimento, autoafirmação e recuperação do orgulho negro.

Dentro do contexto hodierno, a negritude toma novas configurações no cotidiano dos negros e crioulos, em suas práticas discursivas e culturais. Não mais um movimento político-

---

intensificavam com embates violentos. O jornal traz notícias também dos acontecimentos em outros países da África, como Porto Príncipe, Luanda, Abissínia, Uganda, Congo e Etiópia.

literário, ou um movimento social organizado, o conceito transpõe a identidade negra entendida como um fenômeno coletivo, assim a negritude passa a ser vivida e compreendida como um comportamento, como atitudes individuais que manifestam o orgulho negro, baseado na exibição pública, um sentimento de identificação individualizada, ou seja, centrada no indivíduo e na autoafirmação, que costumam expressar através da representação e do consumo, encontrando-se muito mais fora das formas culturais coletivas e da solidariedade de grupo (SANSONE, 2007).

No Brasil, a negritude não é uma categoria racial fixada numa diferença biológica, mas uma identidade racial e étnica que pode basear-se numa multiplicidade de fatores: o modo de administrar a aparência física negra, o uso de traços culturais associados à tradição afro-brasileira (particularmente na religião, na música e na culinária), o *status*, ou uma combinação desses fatores. Na América Latina, a negritude é definida em associação com dois conjuntos fundamentais de elementos. O primeiro é uma associação com o “passado” e a “tradição”. O segundo é mais amplo e inclui a referência a uma proximidade da natureza, a poderes mágicos, à linguagem corporal, à sexualidade e ao sensualismo (Ibid., p. 25).

Desse modo, no Brasil é possível identificar uma identidade negra com maior frequência e proporção, se a procurarmos também nas formas individualizadas de expressão (Ibid.). As identificações simbólicas com a negritude são condensadas nessas formas de expressão, onde, geralmente, a aparência física dialoga com modelos variados de identidade negra.

### **1.3. A inscrição histórica da poética africanista**

A África nos discursos negritudinistas seria o elo, fonte de identidades comuns, não no sentido étnico, visto que sua diversidade é incomensurável, mas na questão da racialização das relações sociais e da categorização de grupos, criadas a partir do contato entre a Europa, o Novo Mundo e a África (SANSONE, 2007). Se a África é o ponto comum, seu despertar através das primeiras manifestações culturais e intelectuais no Novo Mundo foi a forma encontrada de pertencer a uma história, a algum lugar, já que lhe era negado um lugar de cidadão, de filiação nacional. Buscar uma África mitológica, na maioria das vezes, era a única maneira de negar a visão eurocêntrica de que os povos negros eram “desprovidos de história” (Wolf, 1983 apud Sansone, 2007).

Os ideais de Negritude e do Pan-africanismo criados no Novo Mundo foram inspirados, em sua maioria, em intelectuais africanos, em figuras políticas ou artísticas que representavam a África, principalmente a subsaariana ou negra, e a luta pela descolonização.

A África mitológica dentro desses movimentos era inspirada em imagens de suas sociedades antes da colonização.

A reconstrução da África nos discursos negritudinistas é um traço fundamental para que os povos negros pudessem estabelecer os laços entre as cumplicidades narrativas africanistas com as diásporas negras. O discurso africanista nas diásporas negras foi base de discursos antirracistas e nacionalistas, mas que também inspiraram trabalhos científicos e se desenvolveram dentro do intercâmbio internacional, “que se orientava por múltiplas fontes, das quais podemos citar as ideias heliocêntricas (a antiga civilização egípcia como o centro de onde desenvolveram-se outras civilizações) a de sionismo internacional (celebração da diáspora)” (SANSONE, 2007, p.27).

No contexto das manifestações culturais brasileiras, como na música, nos cultos religiosos de origem africana, assim como nos nichos limitados da literatura, da imprensa e do teatro negros ou de discursos africanistas, a reconstrução da África como um *revival* mitológico transformou-se num modo particular de condensar a problemática da questão identitária, através do discurso poético, redefinindo o sentimento de *pertença*.

Consonante a essas manifestações, a poética africanista seria o discurso que se refere à África negra, que compartilha nas diásporas o resgate e a valorização das manifestações de origem africana, mais no sentido enfatizar um pertencimento étnico. Logo depois, se condensaria aos ideais da negritude. Assim, africanidade e negritude passam em determinados momentos a ser indissociáveis. Porém, o longo processo de globalização das culturas negras redefiniria o conceito de negritude, atualmente mais englobante e que, ao mesmo tempo, se define melhor dentro das práticas individuais do que coletivas, tendo sido a negritude incorporada como mercadoria pela indústria da música, do lazer, de cosméticos e da moda.

A negritude é vivida hoje de diferentes formas, não apenas nas experiências comuns da condição negra no Novo Mundo, baseadas na experiência de ser de origem africana, mas na internacionalização dessa condição negra, que, ao logo do processo de globalização das culturas e etnicidades, vem através da África e do passado compartilhado gerir os símbolos fornecidos, recriados como ícones da negritude.

No caso da música popular, em especial as canções de Chico César, quando utilizamos a expressão “poética africanista”, nos referimos à enunciação da negritude não apenas na letra, mas na composição melódica, que guarda traços marcantes da cultura musical africana em diversos aspectos, como a nostalgia melódica com os *lundus*, as

inflexões sonoras sobre algumas vogais, caracterizados em algumas canções como aboios; as onomatopeias poéticas, que reproduzem sons de língua nenhuma; a reprodução dos batuques africanos; a não linearidade melódica; as improvisações e entre outros aspectos que apresentaremos mais adiante.

Vale salientar que, dentro do repertório da música popular brasileira, a experiência da negritude e a poética africanista já eram compartilhadas e já se faziam presentes desde o início do século XX. Mas, o momento mais frutífero é a partir de meados do mesmo século, com a Tropicália na década de 1960, com os blocos afro-baianos das décadas de 70 e 80 em seu *revival* mitológico, e, principalmente, com a expressão da negritude moderna que já podia ser encontrada nas composições de Gilberto Gil e Jorge Bem no mesmo período, entre outros músicos. Gilberto Gil, por exemplo, além de suas canções marcadas pelas questões da negritude e africanidade, trouxe a influência do *reggae* jamaicano para a geração de músicos negros no país, apresentando Jimmy Cliff ao público brasileiro na década de 1970. Três décadas depois Gil gravaria ainda o álbum *Kaya N'Gandaya* com releituras de canções de Bob Marley, acrescentando as sonoridades do xote e baião às canções. No que se refere ao *reggae* nacional, Edson Gomes é um dos mais expressivos que define seu trabalho de *reggae* resistência, e é politicamente comprometido com a causa negra (CARVALHO, 1993).

Entretanto, defendo a seguinte hipótese: a partir da década de 1990, Chico César se insere no âmbito da *MPB* abarcando, de maneira criativa, a enunciação da negritude, associando a temática a outros elementos identitários, num diálogo com a poética africanista e os ideais da negritude, como o orgulho negro, redescobrimo a identidade étnica dentro da expressão africanista brasileira em ritmo, letra e melodia. Podemos citar como exemplo disso as canções *Alma não tem cor* (1995); *Folia de Príncipe* (1996) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002) que consagraram Chico César enquanto um poeta popular, compositor/intérprete, um “cantador” da negritude contemporânea, buscando inspiração através das experiências de rota e exílio na condição dos negros pelas diásporas. Os elementos artísticos e literários da poesia musicada de Chico César ou da linguagem poética presente em sua obra transmitem a complexidade das questões raciais no mundo e as aspirações da negritude. Assim sendo, de acordo com Gilroy:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2001, p. 161).

Há uma grande diferença entre escrever sobre temas negros e escrever com a consciência do que representa o *ser* negro no Brasil, o fazer-se negro pela e na música, como advogamos ser a experiência Chico César. Sua música desfolcoriza e desmistifica visões e narrativas sobre a experiência do negro, sendo negro e se assumindo como tal, dialogando com práticas culturais ancestrais em seus deslocamentos simbólicos e territoriais. Assim, redescobre a África do passado e a África do presente. Passa do *revival* mitológico para o viver a negritude das culturas negras modernas.

O que se propõe aqui, portanto, é uma reflexão sobre as representações culturais africanistas e negritudinistas na linguagem poética de Chico César, sua experiência e apreensão da realidade cotidiana dos negros e, principalmente, o suporte utilizado pelo poeta e cantor, o meio massivo, para a difusão de sua mensagem, a canção popular.

#### **1.4. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência”**

A história política e cultural negra no Ocidente foi marcada pela modernidade e “dupla consciência” (DU BOIS, 1999). Paul Gilroy apresenta como eixo central de sua obra a relação dos negros com a modernidade ocidental, no que diz respeito à raça, cultura, nacionalidade e etnia. As ideias de desterritorialização da cultura negra e de fronteiras étnicas do Estado-nação recorrentes em sua abordagem nos revelam um nicho para discussão de como se insere os protagonistas dessa relação e ainda como perpassam as fronteiras étnicas da cultura negra (GILROY, 2001).

As teorias da modernidade foram elaboradas por estudiosos marcados pelas perspectivas, danosamente, etnocêntricas e nacionalistas, e, por isso mesmo, nunca ofereceram ambiente de eco para as narrativas negras da modernidade e suas interpretações das diásporas e do transatlântico. Os intelectuais diaspóricos e suas teorias ficam à margem do Atlântico e ao mesmo tempo dentro dele (GILROY, 2001). Encontramos as populações diaspóricas, mestiças, crioulas ainda no entretempo pós-colonial, lugar de “descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu” (BHABHA, 1998, p. 298), em que a dissolução temporal mostra as passagens intersticiais, dentro de um presente disjuntivo, para os negros. As culturas negras no Novo Mundo podem ser interpretadas como expressões das ambivalências geradas pela modernidade, em que os intelectuais negros vão, através de sua experiência de rota e exílio, elaborar em seus relatos interculturais e anti-etnocêntricos uma nova interpretação da modernidade: “*a cultura polissêmica e política negra*”.

Podemos afirmar que a teoria da “dupla consciência” elaborada por Du Bois nos dá o ponto de partida para a interpretação do discurso poético de Chico César e sua ligação transatlântica com o continente africano e com as narrativas do “Atlântico Negro”. Ao mesmo tempo podemos dialogar com a teoria da “dupla diáspora” de Stuart Hall, que discute a construção e plasticidade das identidades negras. A dualidade do sujeito negro pensada por Du Bois é o reflexo das experiências diaspóricas. Assim, o indivíduo diaspórico encontra-se dividido entre assertivas particularistas e as transnacionalidades modernas que transcendem a raça, ou seja, (no nosso caso), negro e brasileiro. Essa dualidade é gerada pelas experiências de viagens e deslocamentos territoriais ancestrais que acabam redefinindo a identificação cultural e o sentimento de pertencer, que perduram no “pós-colonial” e na “modernidade tardia” (DU BOIS, 1999; HALL, 2003; BHABHA, 1998).

Neste sentido, as significações culturais abrem novos espaços de reflexão teórica e crítica. O conceito de dupla consciência de Du Bois é entendido como o argumento de que as culturas negras da diáspora “podem ser proveitosamente interpretadas como expressões das ambivalências geradas pela modernidade e seus posicionamentos dentro dela” (GILROY, 2001, P. 234). A dualidade do sujeito negro em sua consciência histórica seria fruto dessa ambivalência, sua identidade(s) racializada emerge da subordinação racial. Desse modo,

A dupla consciência emerge da simbiose infeliz entre três modos de pensar, ser e ver. O primeiro é racialmente particularista, o segundo, nacionalista, porque deriva mais do estado-nação, no qual se encontram os ex-escravos, mas ainda não cidadãos, do que de sua aspiração por um estado-nação próprio. O terceiro é diaspórico ou hemisférico, às vezes global e ocasionalmente universalista. Este trio foi tecido em alguns padrões improváveis mas requintados no pensamento de Du Bois. As coisas se compilam ainda mais porque ele incorporava conscientemente sua própria jornada, tanto dentro como fora do mundo velado da América negra (...) (GILROY, 2001, p. 249).

No caso do Brasil, de acordo com Sansone (2007, p. 290), os negros brasileiros têm essa dupla consciência, que seria a “dupla percepção das coisas e do eu”, que faz com que se sintam brasileiros e negros, “comprometidos com a fidelidade à nação e a seus irmãos de cor no mundo inteiro”. Porém, essa dupla percepção não se processa de forma comum entre os negros brasileiros, assim como esse comprometimento com os irmãos de cor. Du Bois constituiu esse conceito abarcando as experiências negras pós-escravas como um todo, mas centrando no ponto de vista dos negros americanos em relação à história da escravidão, questionando as teorias da modernidade.

Desse modo, a dualidade do sujeito negro é o reflexo das experiências ancestrais e diaspóricas, deslocamentos territoriais e no plano simbólico. Situando Chico César neste âmbito, podemos interpretar sua obra musical como expressão de um indivíduo diaspórico, e/ou de ancestralidade diaspórica, que se encontra dividido entre assertivas particularistas e as transnacionalidades modernas, entre culturas que transcendem a raça e a etnia. Essa dualidade, pensada por Du Bois, teria redefinido a identificação cultural e o sentimento de *pertença*. No caso de Chico César, poderíamos identificar uma tripla diáspora, consciência de muitos, na existência de várias identidades negras em sua narrativa musical e na consciência de uma negritude compartilhada.

A partir do conceito de diáspora negra e das narrativas de viagens do Atlântico Negro para definir a modernidade, percebemos uma preocupação intrinsecamente ligada a essa questão nas narrativas de Chico César, que tem como tema central de sua obra musical as diásporas negras, a identidade fragmentada, a busca dessas reidentificações simbólicas no constructo identitário, a questão racial, o racismo e a autoafirmação enquanto sujeito negro.

Essas experiências de viagens e deslocamentos se fazem presentes muito mais no inconsciente deslocado do que nas experiências reais de deslocamentos físicos. As identidades fragmentadas outrora pelas trocas vernaculares das viagens transatlânticas, na experiência da escravidão, agora são fragmentos identitários desterritorializados pela globalização. A música é usada por Du Bois no livro *The Souls of folks Black*<sup>10</sup> (1999), (As almas da gente negra), como símbolo para diversas concepções de comunidade negra.

As versões mais místicas do comunitarismo [*communitarianism*] negro são freqüentemente (sic) ouvidas como parte do argumento de que se pode encontrar uma unidade inata ou fundamental sob a superfície da pluralidade irreduzíveis estilos negros no Novo Mundo. Entretanto, o motivo essencial para esta visão da identidade racial tem sido o signo “África” e seus nacionalismos negros correspondentes, que têm sido extremamente importantes na condução da cultura política negra na era do poder imperial (Gilroy, 2001, p. 238).

As identidades negras são hoje muito mais frutos de conflitos e disputas no campo hegemônico. A reelaboração conflitiva entre trocas vernaculares na travessia do Atlântico e o trânsito global da cultura – que teve a música como aliada –, opera na reconstrução e na resimbolização das identidades negras, o que mais tarde viriam a ser estilos vendáveis valorizadas pela indústria cultural. É fato que esta contribuiu bastante para a legitimação da

---

<sup>10</sup> A primeira publicação é de 1903. Foi esta obra que o tornou conhecido na academia. A atualidade do livro surpreende, nesta obra Du Bois já afirmava que: “O problema do século XX é o problema da barreira racial”, o que perduraria até o século XXI, fundamentado em novas formas de racismos.

música negra na contemporaneidade, tornando o campo das disputas simbólicas numa arena de mercado que vai refletir a cultura como um espaço de embate de disputas hegemônicas.

O terror racial que foi ignorado nas narrativas da modernidade ganha espaço nas análises de intelectuais africanistas e nas narrativas da africanidade. A partir dessas narrativas é que houve uma releitura da dialética do senhor e do escravo, pondo em cheque as teorias modernas contaminadas pelo pensamento racial, que se refletiram através dos procedimentos “irracionalizados” (GILROY, 2001), e vem desencadeando conflitos que resultam de períodos históricos distintos onde foi produzido um novo racismo. Segundo Gilroy (2001, p. 48), pelo menos parte desse racismo foi gerado pelo movimento que defendia o discurso político ligado à ideia de “raça” enquanto etnia e filiação nacional. ‘A demarcação de culturas “negras” criou os contornos de uma área cultural transnacional, multilíngue e multirreligiosa – o Atlântico Negro’ (SANSONE, 2007, p. 28). Desse modo, Fantini chega a seguinte conclusão:

Ainda que possam manter fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, as pessoas que se exilaram perderam, segundo Hall, a ilusão de um retorno ao passado, vendo-se assim, obrigadas a negociar simbolicamente com as novas culturas a que se agregaram. Ao preservar alguns traços fundamentais de suas identidades, como as tradições, as linguagens, as histórias particulares pelas quais foram marcadas, elas buscam proteger-se da assimilação unificadora e homogeneizante de sua nova “casa” (FANTINI, 2004, p. 174-5).

Para não se perder diante das identidades híbridas, da dupla consciência, nem ter sua identidade quebrada por falta de identidade conclusiva e estática, é que se deve buscar a inconclusão das identidades transculturais do povo negro em suas fronteiras e países diaspóricos. Dessa maneira, é plausível corroborar o pensamento de Marli Fantini quando diz que “o transculturador é aquele que desafia a cultura estática a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados sem, contudo, perder sua textura íntima” (Ibid., p. 166). Neste sentido, Chico César faz-se um transculturador, produzindo ressignificações e reelaborações com a atualidade dialogando com culturas ancestrais e produzindo novos nexos de familiaridade.

A brutal condição imposta ao povo negro obstruindo qualquer possibilidade de integração ao regime social que teve formação logo após a desestruturação da ordem escravocrata e no início do desenvolvimento capitalista no Brasil, explica os aspectos “psicodinâmicos” e “sociodinâmicos” da mobilização dos “homens de cor” que, em sua grande maioria, pertenciam às classes menos favorecidas. Assim, foram destinados aos papéis subalternos nas relações sociais. Da mesma maneira aconteceu com a música e com a

“literatura oral” trazida com os africanos. As manifestações culturais do povo negro foram resumidas ao nicho das senzalas ou aos distantes quilombos. Essas manifestações eram tratadas com hostilidade e desprezo, mesmo numa cultura elaborada por um sincretismo, ou melhor, por uma hibridação irreversível. Os cultos religiosos africanos foram proibidos por muito tempo, a música era tida como satânica e voluptuosa, esteticamente inferior, e a literatura ignorada.

### **1.5. Diásporas, descentramentos e temporalidades culturais dispersas**

As culturas híbridas estão marcadas por histórias de deslocamento de espaços e origens, no sentido da experiência da escravidão e no significado da experiência das diásporas migratórias das metrópoles para as colônias e vice-versa. Tais experiências trouxeram em sua esteira a aproximação e a sobreposição das diferenças culturais, impelindo em sua teoria a percepção do hibridismo cultural inculcado em culturas antes habituadas a “se ver e a ser vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas”.

O termo híbrido vem do grego *hybris*, sua etimologia remete a ultraje. Sua definição primária é a miscigenação ou mistura que viola leis naturais. Um termo que para os gregos significava ultrapassar fronteiras, e por isso o ato era tido como digno de punição. Também pode ser entendida como miscigenação de espécies de forma atípica, extraordinária. É sinônimo de anormal, monstruoso, irregular, entre outros (BERND, 2004). Também pode ser entendido como o que é fruto de qualquer cruzamento em que os progenitores possuem genótipos diferentes (HOUAISS, 2007).

Durante o século XX, terminologias como transculturação, hibridismo, ocidentalização, heterogeneidade cultural, crioulização surgiram na tentativa de identificar, compreender e explicar os novos processos de mistura e de intercâmbios culturais, em suas disputas e conflitos que se deram no campo simbólico e concreto, e, que desde o final do século XV desenham o perfil da América Latina.

No Brasil, a discussão sobre o caráter híbrido da população já se fazia presente nas análises de Gilberto Freyre (1933), através do conceito de mestiçagem. Mas tal conceito não daria conta dos novos processos de mescla, uma vez que definiria apenas o caráter biológico, pois, “tende a criação de um novo espécime proveniente da aglutinação homogênea e sem fissuras dos espécimes em contato” (BUENO, 1996, p. 27 apud FANTINI, 2004, p. 172). A mestiçagem se fundamenta ainda no processo de enculturação e ocidentalização, na imposição do colonizador. A ocidentalização permaneceu de maneiras diferentes, sob nova configuração

com o circuito global da cultura. Já a heterogeneidade “mantém, na linha alterizante, calcada na afirmação das diferenças o lugar do qual essas posições foram pronunciadas (...)” (Ibid.).

Os conceitos de hibridismo (CANCLINI, 1998), e transculturação (ORTIZ, 1987; RAMA, 1989) seriam correspondentes e complementares no sentido de abarcar os processos de mestiçagens dos tempos “pós-modernos”. Canclini é tido como o pioneiro em realizar pesquisas sobre o hibridismo das culturas latino-americanas, principalmente na abordagem das culturas populares urbanas e seus produtos de bens simbólicos, assim como os processos de recepção e consumo desses produtos e a hibridação cultural gerados nesse âmbito, fomentados pela globalização.

De acordo com Souza (2004), o pluralismo postula, muitas vezes, a existência simultânea e pacífica de vários grupos, culturas, línguas, etc., em que cada um se insere num conceito de homogeneidade; o que não acontece na realidade e geralmente beneficia uma das partes envolvidas. O mais incoerente é que cada um se considera autêntico independente dos outros, “existindo num espaço vazio e homogêneo”. O sincretismo, conceito não menos equivocado, foi utilizado para denominar trocas e mesclas culturais, mas acabou implicando na ideia de superação da diferença, onde os contrários se unem harmoniosamente compondo-se num terceiro termo; portanto, “transformando, paradoxalmente, a heterogeneidade em homogeneidade” (Ibid., p. 131-132).

Também podemos recorrer ao conceito de hibridismo na obra de Bhabha, que rejeita o “binarismo maniqueísta”, armadilha que aprisionou muitos escritores pós-coloniais, que na tentativa de retratar o sujeito colonizado de uma forma “mais autêntica” do que fora antes retratado na literatura da cultura colonizadora, caem no mesmo abismo conceitual e analítico.

(...) Bhabha aponta três aspectos fundamentais do processo de construção da identidade em contextos coloniais: em primeiro lugar, existir significa ser interpelado com relação à uma alteridade, ou seja, é preciso existir *para um Outro*. Como tal, a construção da identidade do sujeito implica um desejo lançado para fora, em direção a um Outro *em direção a um outro* externo; desse modo, a base para a construção da identidade é constituída pela *relação* desse desejo para com o lugar do outro *com o lugar do Outro*. (...) Nesse sentido, no processo *relacional* da constituição de identidades, a alteridade do branco constitui o negro tanto quanto a alteridade do negro constitui o branco: instaura-se assim o hibridismo no seio da identidade (SOUZA, 2004, p. 120).

A experiência colonial, perpetuada dentro da estrutura política, econômica e nas relações sociais até o período pós-colonial e posteriormente em algumas relações como as interétnicas conservadas nos dias atuais nas diásporas negras, fez com que a inscrição

histórica das identidades no aspecto de formalização de uma determinada cultura resultasse na formação de identidades flutuantes devido ao trauma colonial. No caso do Brasil, o trauma fixou-se mais na recusa da cor, na síndrome do mulatismo. Pois, os nexos entre a metrópole e a colônia se impuseram e até hoje predominam em determinados aspectos, como por exemplo, nas relações que continuam a se basear na ideia de inferioridade racial. Embora o Brasil tivesse suas especificidades em condição de colônia e/ou ex-colônia, é no pós-colonial que as relações baseadas na ideia de raça serão, de certa maneira, institucionalizadas pelo discurso nesse campo de disputa. Nesse sentido, é plausível nos colocarmos diante da problemática das identidades, pois, nesse momento não são apenas as diferenças étnicas de um país que se confrontam.

O “pós-colonial” certamente não é uma dessas periodizações baseadas em “estágios” epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas vêm substituí-las. Obviamente, o rompimento com o colonialismo foi um processo longo, prolongado e diferenciado, em que os movimentos recentes do pós-guerra pela colonização figuram como um, e apenas um momento distinto (HALL, 2003, p.103).

É preciso entender que as fronteiras estão cada vez mais dissolutas, nas descontinuidades da história de um povo, de uma cultura, de um país. Os deslocamentos provocados pela empreitada colonial, agora dão lugar a novos deslocamentos produzidos pelo circuito global, abrindo uma fissura nas identidades nacionais fechadas e estáticas, que outrora tentaram se preservar nesse fluxo contínuo de trocas. Agora dentro desse circuito global, a preservação das identidades se tornou não apenas uma impossibilidade, mas uma complexa rede transnacional, na qual as novas posições de identificação, posicionamento individual, político e social se inserem no campo plural da representação, pertencendo a dois mundos ao mesmo tempo, se “re-identificando” (sic) obliquamente no cerne da tradução cultural (BHABHA, 1998).

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (...). Elas estão irrevogavelmente *traduzidas* (HALL, 2006, p. 88).

As migrações, diásporas, os deslocamentos levaram o Ocidente a uma estratégia de promover a “pluralização das culturas nacionais” (Ibid.), de forma que o fechamento da

“identidade nacional não se conteve as pressões da diferença e da diversidade cultural”. As identidades fechadas estão diluídas nos espaços de negociação cultural. As “reidentificações simbólicas” dos negros e nos novos deslocamentos e processo de migração têm como ponto de partida a descolonização do “Terceiro Mundo”, e o impacto das lutas dos negros pela “descolonização das mentes dos povos da diáspora negra”.

O conceito de “tradução”, proposto por Stuart Hall (2006) sugere uma nova forma de hibridismo que se configura a partir das identidades móveis, que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas de povos dispersados para sempre de sua terra natal (Ibid., p. 88).

### **1.6. “Nas ondas vagas incertas”: identidades, hibridismo e transcultura**

Dentro do debate a cerca da diferença, pode-se afirmar que a relação dos movimentos culturais populares com o circuito global na América Latina apresenta formas diferentes de conceber a multiculturalidade, com discrepâncias acentuadas dos estudos culturais anglo-saxões, uma vez que sofreu transformações históricas particulares. Para Canclini (1999) há uma discrepância fundamental entre os estudos culturais latino-americanos e os *Cultural Studies*, que ele resume da seguinte forma:

(...) na América Latina o que se tem chamado de pluralismo ou heterogeneidade cultural é entendido como parte da nação, enquanto no debate estadunidense, como explicam vários autores, “multiculturalismo” significa separatismo (Hughes, Taylor, Walzer) (CANCLINI, 1999, p. 22).

Neste sentido, a importância e a função dos Estudos Culturais residem não apenas em adotar o ponto de vista dos excluídos, oprimidos, subalternos, nem “de fazer predominarem as construções solidárias sobre reivindicações de cada grupo” (Canclini, 1999, p. 23), mas sim deslocar o eixo da análise da cultura, desafiando os saberes constituídos e legitimados para tornar possível os debates em torno das identidades híbridas, tentando fertilizar o nicho das discussões sobre as transições das “identidades clássicas” e entendê-las em novas estruturas globais, numa outra configuração do periférico e do central que tornou um ponto bastante debatido enquanto problema central do século XX. A crise paradigmática vem com as insatisfações do fim de um século, no qual o mal-estar diante das incertezas abre a modernidade tardia na América Latina na década de 1960, momento em que há insurgências de vários regimes ditatoriais.

Diante disso, os anos 1960 latino-americanos iniciam-se sob o impacto da Revolução Cubana, e, com ela, pouco a pouco, o *ethos* alternativo

territorializa-se. Aquilo que a principio e com o decorrer da luta foi visto como um fenômeno de natureza puramente política, passou a ampliar progressivamente o alcance de sua influência no continente: começaram as reuniões de intelectuais, que passavam a discutir entre si o solo latino-americano. Tudo começa a ter um significado mais forte (PIZARRO, 2004, p.23).

A preocupação em pensar a questão da América Latina levou Ángel Rama a incorporar, na década de 1970, o termo “transcultural”<sup>11</sup> para os estudos literários, buscando explicar, de que modo, as formas da modernidade européia haviam se adaptado à realidade latino-americana, através de um processo de transculturação. Não se tratando apenas de uma adaptação, mas a correlação de dois polos que resultam da criação de uma nova forma de Romance, no caso dos estudos literários latino-americanos (AGUIAR, 2004).

No Brasil, Gilberto Freyre já se referia, de certa maneira, ao hibridismo quando apontava as complexidades interétnicas da formação da “identidade brasileira”, com suas categorizações, apontando processos e níveis de miscigenação. Mesmo que hoje a ideia preliminar de Freyre pareça pouco satisfatória para o momento, pois o momento é outro, vale salientar que já eram lançados os primeiros olhares a essa condição de híbrido brasileiro. A “pós-modernidade” traria à tona o conceito formalizado de híbrido<sup>12</sup>, que enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Ou seja, a utilização do termo híbrido, “ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução”, subverte os paradigmas homogeneizantes da modernidade, inserindo-se “na movência da pós-modernidade e associando-se ao heterogêneo” (BERND, 2004, p.100). Porém, é preciso existir cautela quando se trata dessa celebração do pós-moderno, mais especialmente em relação à diferença, uma vez que se corre o risco de aprisionamento teórico, a “proliferação da diferença”, que pode ser uma armadilha da diferença tratada sem rigor.

---

<sup>11</sup> Em substituição aos termos aculturação e desculturação, Fernando Ortiz, sociólogo cubano, propôs o neologismo *transcultural* para explicar o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial. Utilizaria em sua obra o termo transculturação, o qual definiria o fluxo e refluxo das culturas em transformação, na qual a configuração da modernidade européia teria se adaptado à realidade latino-americana através do processo de transculturação. Ver: Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987; e AGUIAR; Vasconcelos. *O conceito de transculturação na obra de Angel Rama*. In: Abdala Jr. (org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 87-97.

<sup>12</sup> Os termos híbrido e hibridação vêm sendo frequentemente utilizados pela crítica pós-moderna, em detrimento dos termos mestiçagem ou sincretismo, pois, a mestiçagem estaria principalmente associado à mistura de raças, (miscigenação), enquanto sincretismo refere-se à mistura de diferentes credos religiosos. Assim, hibridação seria, nesse caso, a expressão mais adequada para exprimir a ocorrência de diversas misturas interculturais. Ver: CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

Os teóricos que defendem a utilização do termo híbrido acusam o conceito de mestiçagem de ter sido no passado uma cilada da modernidade, pois, ele pressupõe aceitação do múltiplo, encobrindo na verdade um projeto racista que previa a mistura das raças, com o intuito de promover o branqueamento progressivo da população, assim acabaria predominando os valores brancos. Contudo, o conceito de híbrido pode ser considerado mais uma utopia pós-moderna. Bernd (2004) enfatiza, sobretudo, a possibilidade de se encobrir, através desse conceito um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Bernd argumenta que:

(...) Hibridismo, ao contrário do que pensaria um liberal, não significa ausência de tensões entre constituintes heterogêneos – um campo conveniente para a imposição da lei do mais forte, mascarado de competência tecnológica. Pressupõe, ao contrário, a possibilidade de se desenvolver práxis mais ativas, criativas e livres, sem preconceitos, já que todos não deixamos de ser híbridos ou mestiços” (Ibid., p.19).

Portanto, o conceito de hibridismo viria favorecer o entendimento entre povos, não se reduzindo a um “pastiche sem história”, ao contrário do que foi “o ideal edulcorado de democracia racial, que nivelaria por baixo diferenças sociais significativas, as quais não podem ser escamoteadas (...)” (Abdala Jr., 2004, p. 19).

De acordo com Abdala, é, sobretudo, das formas “misturadas, crioulas”, que é possível se promover uma “coexistência contraditória”, onde uma unidade cultural não se anule na outra; ou então se feche nas perspectivas da “guetização ou dos fundamentalismos”. A possibilidade que Abdala Jr. diz haver numa “coexistência contraditória” – em que não haja a anulação de uma unidade pela outra – é de certo modo ilusória, pois partindo do próprio conceito de hibridismo ou hibridação, definido como um processo em contínua transformação, pode-se afirmar que em qualquer processo dessa natureza há confluência, troca, e para se chegar ao próximo estágio há, conseqüentemente, perdas ou anulações, em determinado momento, para que as partes se tornem uma mistura. Cede-se, perde-se e ganha-se:

Cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessivamente ou simultaneamente, dependendo dos contextos. “Um homem distinto é um homem misturado”, dizia Montaigne. A identidade é uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de inferiorização ou recusa das normas inculcadas. Socialmente, o indivíduo não pára de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais... a identidade

define-se sempre, pois, a partir de relações e interações múltiplas. Foi o contexto da conquista e da colonização da América que incitou os invasores europeus a identificarem seus adversários como índios e, assim, a englobá-los nessa apelação unificadora e redutora (GRUZINSKI, 2001, p. 53).

Seguindo o pensamento de Gruzinski, é válido exemplificá-lo aplicando-o a classificação ou denominação dos africanos apenas como negros, reduzindo-os a um só, assim como foi com os indígenas. Dentre essas observações é plausível destacar outra ideia de Gruzinski, a de que compreender o “outro” será o maior desafio social do século 21. Dessa maneira, os “ocidentais” não podem mais considerar sua experiência e sua cultura como norma e outras culturas meramente como estágios anteriores do desenvolvimento ocidental (TAYLOR, 2002, p. 14).

### **1.7. Políticas da diferença e cultura popular negra**

É preciso destacar o momento atual em que a “cultura negra brasileira”, se é que podemos chamar assim, vive um redimensionamento de estratégias culturais voltadas para a diferença, momento em que as políticas públicas de incentivos governamentais têm se voltado para a cultura popular negra, de maneira questionável muitas vezes, através do Ministério da Cultura; políticas como a efetivação das Ações Afirmativas – Lei 10.639, 2003, que tornou obrigatório o ensino de História da África e Cultura Afro-brasileira nas escolas de ensino básico, bem como a inserção do dia 20 de novembro, que simboliza a morte de Zumbi dos Palmares, como data comemorativa no calendário escolar; a criação, também no ano de 2003, da Secretaria Especial para Promoção de Políticas da Igualdade Racial (SEPPIR), enfim, polêmico Projeto de Lei (PL 73/99 ou Lei de Cotas), em tramitação Congresso Nacional, que estabelece cotas para estudantes negros oriundos da escola pública em todas as universidades federais brasileiras; e por fim o Projeto de Lei que propõe a criação do Estatuto da Igualdade Racial, também em tramitação.

A conjuntura atual traz à tona muitas das reivindicações de movimentos negros organizados, que agora se tornam mais próximas da concretização, como a valorização e incentivo das tradições culturais seculares dos povos negros, manifestações sincréticas, mas que ainda mantinham as raízes das religiões africanas, por exemplo, o Tambor de Mina do Maranhão, entre outras manifestações que vem se perdendo no tempo ou que se perpetuaram em reelaborações sincréticas das tradições populares. Tendo em vista esse momento é preciso escavar o passado que não deixa de estar refletido num presente que abarca questões mais complexas, emblemáticas e contraditórias, como é o caso da ligação com a africanidade,

sobrevivente como pertencimento simbólico tão conflituoso como a da questão da negritude brasileira, que se manifesta de diferentes maneiras e expressões. Assim, é nesse feixe complexo de posições contraditórias e muitas vezes conflituosas, as quais devem ser compreendidas, que investigamos ‘o lugar dos afro-brasileiros e da mestiçagem nas representações culturais da nação – a singularidade, a “essência” e a lógica da produção cultural e da formação da identidade negras no Brasil’ (SANSONE, 2007, p. 250).

Para tanto, faz-se necessária algumas considerações sobre o momento conjuntural em que as culturas negras no mundo subverteram os enquadramentos esquemáticos das teorias deterministas e economicistas sobre as culturas das margens. Poderia começar dialogando com os três grandes eixos citados por Stuart Hall em seu texto “Que negro é esse na cultura negra?” para explicar esse momento conjuntural, que é destacado por Hall (2003), e apontar caminhos para se entender o lugar das representações culturais e sua lógica de produção.

No Brasil, esses momentos têm pontos críticos que ressoam de forma diferente, tanto nas lutas políticas, quanto nas questões epistemológicas. Para Gilroy (2001, p. 10), o reconhecimento da mistura e do enraizamento não tem tanta relevância, pois nesse sentido a ideia de pureza racial é mais frouxa em relação à política cultural, tendo uma relação, diferente da européia, por exemplo, com ideais de raça e identidade nacional. Temos experiências peculiares – não menos traumáticas e perigosas – referentes ao racismo, tão quanto às “relações teóricas” entre classe e raça. Por exemplo, os debates a cerca do sincretismo, hibridismo e criouliização são anteriores nas ciências sociais brasileiras.

Esse momento reflete as rupturas epistemológicas na história das ideias e na quebra dos paradigmas em relação à “raça” e a cultura, forçadas na verdade pelas contranarrativas da modernidade na história do Atlântico Negro, que viria acompanhado por acontecimentos interligados, mas que também tiveram forte influência para a mudança nas perspectivas da teoria crítica da cultura. Assim como as mudanças no cenário mundial resultaram de rupturas da tradição hegemônica de cultura, também vale salientar o papel das lutas antirracistas no mundo, bem como os movimentos culturais vividos no âmbito das artes, em especial da música, da literatura, do teatro, etc. Podemos apontar alguns momentos de ruptura: o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura; o surgimento dos EUA como potência mundial (centro de produção e circulação global de cultura), deslocamento que possibilitou uma mudança na definição de cultura; e a descolonização do Terceiro Mundo, bem como sua emergência cultural (HALL, 2003).

A cultura tornou-se o foco principal das análises e elaborações de teorias que procuram entender o sujeito, não mais numa perspectiva determinista e economicista, que por vezes se tornavam englobante e reducionista, mas tentando vislumbrar práticas culturais cotidianas como formas de disputas simbólicas no nicho das novas tecnologias da comunicação, que redefine o conceito de cidadania numa seara das contradições. Diante do embate teórico entre as questões de classe e de raça, Sansone (2007) ressalta a importância desses dois quadros teóricos para o estudo da identidade étnica, pois a relação entre a cor e a classe apresentará variáveis conforme o contexto, evitando assim generalizações universalizantes. Portanto, estabelecer tais relações significa “acompanhar os estudo da construção de novas identidades sociais” (Ibid., p. 271).

Na tentativa de superar as dicotomias Popular/Erudito, Centro/Periferia e Vernacular/Estrangeiro, e romper com os limites das teorias sociais ocidentalizadas, que mantém os discursos das minorias à margem, as contranarrativas pós-coloniais<sup>13</sup> contribuíram bastante para a configuração de um outro ponto de vista dentro dos subterfúgios das práticas culturais cotidianas dos negros, colaborando para investigar os discursos identitários e a construção da subjetividade cultural, dando-lhe um lugar como objeto de análise.

As mudanças de ordem social, econômica e política, nesses momentos apontados por Hall, não estavam atreladas apenas ao mundo pós-guerra, pelo menos para os latino-americanos, mas esse mundo, descrito nas narrativas oficiais como reatualizações de uma realidade mutante, inserida em temporalidades dispersas, que não podem ser mais vistos sob o embaço do velho marxismo. Dentro da lógica cultural e das disposições de poder, tais lutas hegemônicas tiveram os enclaves do debate a cerca da diferença, dos “subalternos”, subvertidos pelas contranarrativas na modernidade tardia.

As antinomias da modernidade, que se figuram na vida cotidiana, favoreceram o despertar dos questionamentos dos sujeitos descentrados em relação à cultura e a identidade. O fato é que as lutas por igualdade de direitos civis, pela descolonização do Terceiro Mundo e a resistência secular da cultura do Atlântico negro, renegociaram e ainda renegociam poderes no plano cultural e político.

---

<sup>13</sup> Ver: Fanon (1961); Bhabha (1998); Hall (2003).

## 2. MÚSICA NEGRA URBANA E CHICO CÉSAR

### 2.1. A legitimação da música negra urbana

Na contemporaneidade, a palavra cantada recobre toda música vocal, e, por conseguinte, se confunde com a poesia, principalmente o que se convencionou chamar de poesia oral, presente em diversas manifestações ocidentais, mediterrânicas e africanas (FINNEGAN, 2008). De modo que foram dessas tradições orais que as musicalidades contemporâneas se afirmaram como expressões culturais de povos híbridos:

A canção popular, no seu sentido mais amplo, hoje engloba tanto o espectro dos cantos e mitos em sociedades tradicionais, quanto à canção comercial no contexto urbano. Tem se tornado um fenômeno, que transcende divisões étnicas e territoriais. Essa experiência humana não se restringe apenas a especialistas, a canção acaba sendo universal nas diversas experiências nas práticas cotidianas, principalmente em comunidades que tentam sobreviver as tradições populares (FINNEGAN, 2008, p.15).

Ainda de acordo com Ruth Finnegan, “literatura oral”, no nosso entendimento, poesia oral, vem sendo enfatizada em alguns estudos, dialogando com as abordagens das literaturas escritas que se convencionaram como teorias legitimadas no espaço acadêmico. Por outro lado, a musicologia convencional ofereceu maior resistência para considerar a música popular por causa do pressuposto de que, diferentemente das obras clássicas, ela não continha de fato musicalidade “digna de análise musicológica séria” (Ibid, p. 18).

É também dentro de um contexto de barreiras sociais e discriminação racial que devemos observar os caminhos percorridos pela música negra em nossa sociedade, para entendermos como a música urbana hoje tem um vínculo com as manifestações de raízes africanas, não se resumindo a ruralidade. Martín-Barbero afirma que no Brasil, como em nenhum outro país da América Latina, talvez, a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o “*ethos*” integrador com o “*pathos*”, o universo do sentir. O que a torna, portanto, especialmente apta para os usos populistas (1997, p. 238). A legitimação da música negra está situada no âmbito das contradições da relação entre o popular e o massivo, na “emergência urbana do popular”. De acordo com Barbero, o processo de legitimação da música negra passa por dois momentos: o primeiro é “a incorporação *social* do gesto produtivo negro”, ou seja, a absorção de práticas sociais e culturais; e o da “legitimação cultural do ritmo que o gesto continha”, período em que no Brasil há uma abertura de mercado, momento pós-abolição.

A música tem sido em momentos distintos um canal catártico da experiência traumática do negro no Novo Mundo. “Uma simbiose de trabalho e ritmo que contém a

estratégia de sobrevivência do escravo” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 239). Expressou a memória do escravo e exprime hoje um passado ainda presente nas práticas sócio-culturais dos sujeitos negros na contemporaneidade. Reelaborada e reinscrita num contexto subsequente às trocas vernaculares do transatlântico, a música negra transformou-se num produto de consumo pela indústria cultural e, numa nova inserção histórica, teve seu lugar reconhecido através dos meios de comunicação massivos. Ainda segundo o mesmo autor, a dialética da “dupla indecência do gesto negro, vinda de sua “atrevida relação” com o sexo e da evocação do processo de trabalho no coração da dança, o ritmo, escandalizou a sociedade, mas não impediu a aceitação de sua *rentabilidade*” (Ibid., p. 240). Contudo, no campo cultural foi preciso uma crise cultural, desencadeada por uma crise nacional, uma crise hegemônica interna que fez as massas se defrontarem com o Estado. O político vai encontrar seu ponto de expressão no cultural, tentando atender as reivindicações democráticas com formas autoritárias e populistas.

Desse modo, a música negra foi objeto de um projeto nacionalista musical, durante o Estado Novo. Tal projeto estabelecia uma separação radical entre a música popular de qualidade, folclórica, ou seja, a do campo; e a música ruim, comercializada e estrangeirizante, produzida na cidade. De acordo com Martín-Barbero (1997), o popular foi dominado em benefício da totalidade. Entretanto, o popular despertaria a reação de todos os lados, tanto dos intelectuais, quanto das massas analfabetas. O Estado busca a legitimação do popular, e este por sua vez, o reconhecimento oficial de seu lugar na cultura. A partir daí o popular urbano emergiria culturalmente, agora pelos *mass media* e pela “vanguarda estrangeirizante” (Ibid., p. 241). Mesmo entre e nas ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e do Autoritarismo Militar (1964-1984), os negros foram alimentados pela “tradução” (HALL, 2006) de sua experiência em manifestação cultural, principalmente na música. Assim, no mundo moderno, a música negra, mais do que em qualquer momento de sua história, se tornou um fenômeno mundial. Sendo assim, as manifestações culturais populares encontraram na música sua principal tradução de identidades fragmentadas e transitórias.

Para Barbero (1997), a estratégia de “dominação hegemônica” – conservadora das regras que determinam e conceituam o que seria arte –, em conferir à cultura popular, mais especificamente à música negra seu *status* de arte, possibilitou a abertura de um nicho para que a indústria cultural e a vanguarda estética incorporarem o ritmo negro a cultura da cidade, legitimando o popular-urbano como cultura, onde a música negra habitaria com intimidade. Porém, podemos apontar outras nuances desse processo, que não reside apenas numa

imposição de baixo para cima, mas resulta de disputas simbólicas, possibilitando sua assimilação pelos meios de comunicação. A “música negra” ganha lugar de maneira progressiva nos meios de difusão, se impondo como música dos sulbaternizados. Não podemos ver esses processos nem como estratégia de dominação nem como vetor de resistência, mas como um jogo de negociações e de poder.

Nesse sentido, apropriando-se das polifonias do transatlântico e estabelecendo uma relação com o mercado musical, no qual o popular está em constante transformação, as culturas negras absorverão as influências estrangeiras numa convivência com as práticas cotidianas nacionais.

No caso do Brasil é possível observar algumas resistências no que se refere à questão do reconhecimento e valorização da cultura popular negra. As ambigüidades podem ser vistas tanto no emprego dessa expressão, quanto na reprodução da cultura de uma elite européia (especificamente Portugal, Inglaterra e França) por parte da elite brasileira, que mais tarde sofreria o impacto da nova potência econômica mundial, os EUA, a qual passa a ser o centro de produção e circulação global de cultura através da indústria cultural.

Entretanto, vale salientar que no século XX, a América Latina teve “um desenvolvimento histórico e cultural próprio cujo perfil incorpora elementos tanto do espaço internacional como do regional, em diferentes dinâmicas e com relações específicas”. Tais relações não são apenas econômicas ou políticas, como também sociais, “de constituição dos imaginários coletivos, da comunicação e da conformação geral do mundo simbólico” (PIZARRO, 2004, p. 22). A busca pela afirmação da cultura das margens desenvolveu além de um reconhecimento de uma cultura peculiar, própria um novo olhar sob os fenômenos interculturais marcadas pelas transformações causadas pelo advento das novas tecnologias.

É partir da segunda metade do século XX que a música popular urbana ocidental passa a ocupar definitivamente um lugar representativo no mercado mundial. Isso devido à inserção da classe média e proletária no mercado de consumo, desencadeando uma expansão dinâmica mais ofensiva, visto que estimularia o crescimento das novas indústrias de difusão audiovisuais, como é o caso da indústria fonográfica, acompanhada num primeiro momento pelo rádio, cinema e televisão e mais tarde pelo vídeo, o *DVD* e a *internet*. Desse modo, as canções populares não mais seriam reduzidas a manifestações regionais ou locais de pequenas comunidades, sejam rurais ou urbanamente incipientes. Daí em diante, o caminho para a universalização das expressões populares, de uma maneira geral, ganha dimensões incomensuráveis, as ligações de parentescos sociais e culturais aliadas a essa difusão em larga

escala levarão a “estandardização musical internacional (*jazz, pop, rock, funk, rap, bossa nova etc.*)” (ABREU, 2001, p.106). Isso não significa as características regionais tenham desaparecido na canção popular e que agora seja impossível identificar suas origens, particularidades e variações. Porém, é a partir dessas transformações também que

A denominação do *popular* fica assim atribuída à cultura de massa, operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a possibilidade de pensar *em positivo* o que se passa culturalmente com as massas. E isto constitui um desafio lançado aos “críticos” em duas direções: a necessidade de incluir no estudo do popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com o passado – e um passado rural –, mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano (BARBERO, 1997, p. 62).

A consolidação de um mercado midiático de bens culturais se deu através da modernização da sociedade, em determinados setores, após a Segunda Guerra Mundial. O mercado fonográfico começa a dar seus primeiros passos no direcionamento de produtos culturais em larga escala. Antes da Guerra, o rádio já havia florescido no Brasil, mas não adotava padrões comerciais, que são característicos do contexto mundial no pós-guerra.

No Brasil, é em meados da década de 1940 que as rádios começam a adquirir o *status* de bens de consumo cultural (JANOTTI, 2003). No resto do mundo já se haviam consolidado as mídias massivas com a fabricação e exportação de aparelhos audiovisuais. Posteriormente, na década de 1950, com a implantação da televisão em nosso país, é que haverá uma ampliação no mercado editorial. Ainda assim, os preços não acessíveis dos aparelhos limitavam o alcance das produções de produtos culturais. Dez anos mais tarde é que teríamos um contexto urbano industrial propício para o consumo em larga escala desses produtos, e entre a década de 60 e 70, então, é possível uma abertura de fato para a consolidação de uma indústria e de um mercado fonográfico no sentido da produção, circulação e consumo.

As indústrias culturais demonstram uma suscetibilidade a constantes mutações, sendo assim, na medida em que os avanços tecnológicos se tornam cada vez mais constantes numa escala progressiva de evolução, os processos midiáticos e comunicacionais que envolvem os produtos culturais – nesse caso, a música, até chegar ao consumidor (produção, distribuição e consumo) – passam a configurar-se dentro dos ciclos tecnológicos. Porém, as múltiplas possibilidades de “se fazer e experimentar a cultura” (BANDEIRA, 2005) nos dias de hoje redimensionam as práticas culturais, tanto em sua concepção de mercadoria quanto de bem simbólico.

A cultura midiática forneceu um lugar privilegiado ao consumo, ao mesmo tempo os produtos culturais midiáticos estão engendrados numa complexidade, onde o tecnológico tem transformado seu valor simbólico.

A legitimação da música negra urbana operou dentro das ambiguidades históricas e estruturais em que a cultura advinda da cultura dos escravos estava inserida. A busca de uma identidade nacional também redefiniria o lugar da música negra brasileira, assim como as contradições da relação entre o popular e o massivo no emergir da cultura urbana popular, e a sua inserção como produto de consumo. A música tradicional encontrada nas cerimônias religiosas de origem africana está presente em muitos aspectos e nos mais variados estilos e gêneros da música popular, o que, de acordo com Carvalho (1993), é a verdadeira mudança no modelo de construção estética da identidade negra brasileira, a qual tem sido carregada de estilos musicais populares (entendidos como comerciais), que explícita e conscientemente quer se identificar com os negros.

## **2.2. Música, narratividades e transcultura**

Na perspectiva de Carvalho e Segato (1994, p. 8), os processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais sempre estiveram presentes na produção musical em escalas variáveis de intensidade, estes teriam sido camuflados ou “obscurecidos”, parcialmente pelos idiomas nativos sobre a música, no privilegio estratégico da estabilidade e na unidade dos estilos locais, principalmente pelos modelos de análises “dentro do grande paradigma histórico da modernidade que gerou as ciências atuais, entre elas a musicologia”.

É preciso salientar o papel das Indústrias Culturais na consolidação e legitimação da cultura popular como arte, além da transitividade que possibilitou. A difusão em larga escala, com o auxílio dos *mass media*, permitiu a mundialização de alguns gêneros musicais contemporâneos. Assim, será através de seus grandes artistas, que os povos nacionais encontrarão sua expressão mais autóctone (o local como nacional) e, ao mesmo tempo, mais universal (o local como global) numa época em que a própria arte está submetida a uma homogeneização do “pós-moderno global” e da “globalização negra” (SANSONE, 2007), em que o exótico, o local e o diferente se tornaram alvo dentro da cultura midiática na sociedade de consumo.

A música popular, por exemplo, passou por um processo de industrialização, típico de uma sociedade de consumo, assim como foi com a literatura a partir do surgimento da imprensa. Mas não seria justo lhe negar um lugar de “resistência” também nesse processo,

pois o modo como esses objetos são consumidos é que vai determinar sua apropriação (FLORES e SANTOS, 2009). Nesse sentido, devemos considerar que:

A apropriação de produtos midiáticos segue padrões de reconhecimento que ultrapassam a ideia de passividade, pois o consumo enriquece o processo de leitura desses objetos. É importante, nesse contexto, identificar a maneira como esses objetos são consumidos e o modo como suas apropriações são efetivadas (JANOTTI Jr., 2003, p. 11).

Os meios massivos também contribuem para superar a fragmentação insuflada pelos processos globais desterritorializantes, na medida em que esses meios nos possibilitam obter informações das experiências comuns nas relações de vida urbana e seus conflitos socioculturais.

Desse modo, foi através do surgimento indústria fonográfica e dos meios massivos, que a canção pôde atingir um público mais amplo, sem restringir-se a um nicho regional ou local, transformando-se numa manifestação cultural de âmbito nacional e internacional de expressão estética. O disco passou a ser o ponto inicial do processo de comunicação entre o compositor e o grande público. A música popular, – que ganhou difusão e legitimidade social graças ao rádio e ao cinema, *à posteriori* com a televisão –, foi reelaborada e o público passou a conhecê-la através dos meios massivos, como programas televisivos. Em suma, os processos culturais globais acontecem através dessa combinação de inovações:

A cultura industrial massiva oferece para habitantes das sociedades pós-modernas uma matriz de desorganização-organização das experiências temporais mais compatível com as desestruturas que supõem a migração, a relação fragmentada e heteróclita com o social. Enquanto isso a cultura de elite e as culturas populares tradicionais continuam comprometidas com a concepção moderna da temporalidade, de acordo com a qual as culturas seriam acumulações incessantemente enriquecidas por práticas transformadoras (CANCLINI, 1998, p. 363).

Porém, o encontro do regional com o transnacional, segundo Carvalho (1994, p. 9), “sempre perpassou e ainda perpassa todos os estilos musicais - o clássico, o popular, o folclórico, o massivo. Mas essa produção trans-étnica da música tem se tornado cada vez menos acessível ao auditor”. Vale lembrar, então, que essa transnacionalização da cultura, em especial da música, possibilitada agora de maneira mais intensa pelas tecnologias massivas, abre uma lacuna entre os diferentes níveis de consumo, devido ao conhecimento desigual do “produtor e o nativo”, no que diz respeito ao acesso. Mas, Carvalho (2004, p. 8), nos lembra que, esses propalados processos de transnacionalização da cultura (transculturais e trans-étnicos) promovidos pela “capacidade universalizante dos meios massivos de

comunicação, a ampliação a nível mundial das redes de produção industrial e comercialização, sempre estiveram presentes na produção musical em escalas variáveis de intensidade”. Os gêneros híbridos acompanham esse movimento transcultural, dentro dos quais o mesmo autor cita o “country, lambada, salsa, rocks, tropical, cumbias”. Para Carvalho (1993),

a mídia aceita estes produtos antes e depois pelo seu valor de entretenimento. O que dizemos é simplesmente que o campo da música popular é maior que o campo da música negra e isto explica a dificuldade em direcionar o valor, significado e a identidade das marcas nas canções que, por elas circularem pela mídia, potencialmente se endereçam a todos, independentemente das intenções ou desejos de seus autores. Não dizemos com isso que eles não tenham eficácia em construir identidade para o povo negro. O que acontece geralmente é exatamente de outra maneira: ou o poder deles de identificação transcende as expectativas de seus autores ou eles não são eficientes de forma alguma (Ibid., p. 19).

No contexto hodierno, esse processo de transnacionalização se intensificou, pois o avanço das tecnologias barateou e facilitou o acesso aos meios de produção, distribuição e difusão. Isso afetou diretamente a indústria fonográfica em dois momentos distintos: o primeiro é a popularização dos equipamentos de produção, que descentralizou a produção, possibilitando tanto o fenômeno da pirataria, como o surgimento de selos<sup>14</sup> independentes; e o segundo momento é difusão da música pela *internet*, que vem subvertendo as relações contratuais, artísticas e autorais.

Mais do que nunca, o disco passa a assumir um caráter apenas promocional. Porém, em busca de visibilidade e comercialização mais fácil, os artistas não reduzem seus nichos a divulgação e disponibilização de seus produtos aos seus *sites* individuais, indo em busca de sites de gravadoras que tenham mais acesso de consumidores. Mesmo assim, podemos observar que a lógica de mercado passa a ser a mesma quando os artistas passam o controle de sua música a terceiros, e deixando de aproveitar a oportunidade de venda direta.

Essa nova configuração no âmbito do mercado fonográfico e dos produtos culturais podem tornar possível à abertura e consolidação de um mercado independente. Gravadoras de

---

<sup>14</sup> As gravadoras são as grandes multinacionais da indústria fonográfica. Já os selos são as empresas fonográficas brasileiras de menor porte, também conhecidas como "selos independentes". A palavra selo também é utilizada para identificar uma determinada linha de produtos de uma gravadora. A *Warner Music*, por exemplo, distribui o selo infantil "*Walt Disney Records*" (dedicado às trilhas dos filmes e desenhos da Disney) e também o "*Luar Music Kids*" (dedicado às músicas e aos personagens dos programas infantis de TV), dentre outros selos dos mais diversos gêneros musicais. Informação disponível no site <http://forum.weibly.com.br/index.php?showtopic=5967>.

pequeno porte apostam em padrões estéticos diferenciados como alternativa ao que é imposto pelas gravadoras de grandes conglomerados midiáticos. À guisa desses debates, podemos perceber a importância dessa segmentação mercadológica para diminuir as distâncias e permitir novas formas de interação, possibilitando que manifestações plurais se insiram neste campo de negociação cultural.

De acordo com o caráter analítico e empírico dos próximos tópicos, compreendemos que, para uma leitura mais dinâmica, seria preciso dividi-los em duas partes: I. Sonoridades e Narrativas: Narrativas de Africanidade e Negritude; O reggae como expressão da negritude moderna; Onomatopeias poéticas e polirritmia; II. Sons e Identidades: Africanidade nos sons do Norte e Nordeste; Texto, voz e performance.

### **2.3. Sonoridades e Narrativas**

O tipo de idioma monossilábico que predomina nas regiões de Camerum, da Nigéria, do Togo, do Daomé e da Serra Leoa introduz inflexões vocais numa tentativa de ampliar o vocábulo devido à “limitação linguística”. Segundo Vidossich (1975), isso fez o africano adaptar a letra à melodia, criando uma espécie de língua musicada. Esse idioma monossilábico teve grande influência na música afro-americana. Isto explica o tom musical da voz de cunho marcante ao canto, dando origem a sons eufônicos, agudos, baixos, graves, roucos, etc. Essas seriam características marcantes do canto africano, ou da música, que se fundiram com diversas culturas conservando uma predominância na substância lexical na formação do repertório musical afro-americano. Portanto, o canto antecederia a própria linguagem, como já havia sugerido Rousseau, isto é, “uma forma de musicalidade que é condição da própria linguisticidade”.

Nesse sentido, paradoxalmente, é na audição musical dos sons articulados por vozes remotas, em idiomas exóticos ou arcaicos, que nos deparamos com a mais intrigante e instigante possibilidade de experimentar uma identificação imaginária com a diversidade cultural (VALVERDE, 2008, p. 274).

Algumas dessas características são evidentes nas canções do cantor e compositor Chico César, principalmente no que diz respeito à simbiose música/dança, muito considerada entre os africanos nas celebrações, ritos e cultos. Nos sincretismos afro-americanos, em especial no que diz respeito à música de Chico César, essa combinação de elementos distintos assume um valor mais amplo.

As canções analisadas apresentam expressões peculiares das culturas africanas no sentido de variadas combinações sonoras e percussivas, improvisações vocais, utilizando como recurso os ruídos, gritos, a criação de sons, de acordo com as qualidades vibratórias e tímbricas do cantor. Outra peculiaridade é o modo como Chico César trabalha o motivo musical imprimindo-lhes impulsos rítmicos, onde o som é valorizado em função do sensorial.

É fácil identificar a recorrência do desenvolvimento melódico<sup>15</sup> e não apenas rítmico. Para Vidossich (1975, p. 11), na música de origem africana “A melodia é criada na área da sensibilidade e do emotivo”, no ritmo, portanto, o elemento físico é mais desenvolvido. O mesmo autor afirma que a música africana ou negra em geral é rica em ritmo e pobre em melodia, não existindo, portanto, o desenvolvimento da ideia e, assim a melopéia<sup>16</sup> torna-se monótona aos ouvidos ocidentais. Em suma, na visão eurocêntrica, a música de influência negra apresenta-se “selvagem” e “primitiva”, definição que está presa à visão limitada e preconceituosa do outro, o que desperta controvérsias. Assim, aos ouvidos ocidentais, a letra teria a capacidade de expressar o sentido, e a música e o som exprimem as emoções. Tal definição esquece que ambas se conectam, “afetando-se mutuamente em gêneros vocais específicos” (FINNEGAN, 2008, p.18).

Nesta perspectiva, Finnegan toma a canção e a poesia oral não como texto, mas como performance, entendendo, portanto, a palavra encenada por meio da voz. As teses de que a música não seria capaz de descrever ou reportar a coisas específicas, como as palavras, tirando a natureza cognitiva e representacional dos elementos musicais, nos permitem questionar a cultura escrita que se impõe em detrimento da oral, dos povos outrora classificados como primitivos. O que diriam então os povos pertencentes às comunidades da Costa da Guiné, que se comunicavam através dos sons emitidos pelo tambor, conhecido como “tambor falante”, para anunciar festividades e ritos fúnebres, ao saberem que o tambor só expressaria emoções e não teria a capacidade de comunicar fatos específicos?

Diferentemente do que afirma Vidossich, a música popular de expressão negra se mostra inteligível, concentrando no ritmo e na melodia o elemento comunicativo. Dentro desse repertório, Chico César conserva em sua música a polirritmia habilidosa dos seus ancestrais, conseguindo empregar, em simultaneidade, uma diversidade rítmica sem perder a noção do tempo, dando ao ritmo um valor que vai além do sensorial e do emotivo, numa

---

<sup>15</sup> A melodia consiste na sucessão rítmica de sons simplificados e intervalos diferentes, com sentido musical e harmonia desenvolvida em função das qualidades sensoriais.

<sup>16</sup> Tema musical, peça musical para acompanhamento de um recitativo. Toada monótona, cantiga suave, cantilena.

ressonância que consegue emitir nas letras e melodias vibrações sonoras nas suas oscilações do ecoar com a própria voz. Observemos também que a característica marcante nas cantigas de trabalho, assim como nas cantigas de roda dos escravos, é a reiteração (repetição incessante de uma frase curta e simples, por vezes com interpelação seguida de resposta). Encontramos essa reiterabilidade em canções como *Benazir* e *Tambores*, ambas do álbum *Aos Vivos* (1995) de Chico César. Do mesmo modo, na maior parte das suas canções o tema é livre, ao coro se seguem os solos e, a estes, novamente o coro, alternadamente, como nas improvisações em cerimônias afro-religiosas.

O coro constitui um alicerce rítmico para o solista improvisador e a cadência reiterativa é um estímulo a cantar, como é evidente na música *Folia de príncipe*, do álbum *Cuscuz Clã* (1996), que faz menção à coroação dos reis do congo.

Esses processos reiterativos foram trazidos para as Américas, o que originou os sincretismos musicais e lexicais. De maneira geral verificamos esse tipo de linguagem utilizada por Chico César nas letras de suas canções. Seu vocabulário revelou o nível de linguagem escolhida, no qual o músico faz uso de três tipos: o culto, o coloquial e o regional. Recorrendo à memória histórica para misturar o contemporâneo e o arcaico, tanto nas letras como nos arranjos instrumentais e na construção melódica. A inter/intratextualidade de suas canções associa o cenário nordestino ao africano, do negro contemporâneo cosmopolita, cidadão do mundo ao rural, numa melodia popular festiva em alguns momentos e, em outros, um canto de lamento, mesclando ritmos populares aos sons eruditos.

Chico César faz da voz um gesto ampliado, faz dos sentimentos uma expressão corpórea na voz, principalmente no que se refere às onomatopeias poéticas<sup>17</sup> (reiteraões vocais, sons de língua nenhuma, inflexões sonoras com o recurso vocal). Suas inflexões reiteráveis dão um sentido próprio à canção, perpetuando a aura ritualística, que ultrapassa o tempo e o espaço da realidade cotidiana, possibilitando as viagens transatlânticas. Isso se torna o identificador de sua obra, a projeção do próprio artista na obra.

### 2.3.1. Narrativas de africanidade e negritude

Para melhor entendimento das narrativas de africanidade e de que modo se processa a enunciação da negritude nas canções de Chico César, destacaremos as recorrências das sonoridades diversas que se entrecruzam no universo das culturas reelaboradas nas diásporas negras, abrangendo, por excelência, as experiências negras que não passariam despercebidas

---

<sup>17</sup> Onomatopeias poéticas, sons de língua nenhuma ou iogurte, recurso bastante utilizado por cantores africanos como Ray Lema, Salif Keita e Lokua Kanza.

na cena cultural brasileira no decorrer da década de 1990 e no início de um novo século, com as canções de Chico César, transcendendo as divisões étnicas, regionais e nacionais. Musicalidades diaspóricas contra os racismos, os fundamentalismos, a xenofobia, a discriminação e o preconceito raciais. Uma vez que, para Tatit (1996, p. 17), o texto vem “da vida, dos estados de vida, que são os estados de enunciação (...). É o retrato do cotidiano, singularidades de sua vivência”.

Quando utilizamos a expressão “poética africanista”, nos referimos à enunciação da negritude não apenas na letra, mas na composição melódica, que guarda traços marcantes da cultura musical africana em diversos aspectos já mencionados. Um exemplo disso é a música *Folia de Príncipe* (1996), que resgata as festas de coroação dos reis do Congo. Outro gênero que as canções de Chico César se assemelham é ao antigo *vissungo*, canto de trabalho, antigas cantilenas de engenho e das rodas infantis.

Neste sentido, a música *Folia de príncipe* é uma composição que resgata as cantigas das festas de reisado.<sup>18</sup> Folia de reis ou Folgedos da Festa de Rosário dos reis negros, que a Igreja Católica associou como festejos profanos de sua liturgia, na qual o culto a Nossa Senhora do Rosário desenvolveu manifestações lúdicas. Estes festejos conservaram aspectos ritualísticos da coroação dos reis negros. Os negros já se congregavam nas irmandades de Nossa Senhora do Rosário desde os séculos XV e XVI em Portugal. Na tradição africana essas cerimônias iniciaram-se com a figura de Chico Rei, ou Ganga Zumba Galanga, rei Congo dos Quicuios, trazido como escravo para o Brasil, juntamente com sua corte, no princípio do século XVIII. Essas confrarias ou irmandades mantiveram um forte vínculo com as cerimônias de coroação dos reis negros, sendo uma forma encontrada pelos negros de tentar manter, através do sincretismo religioso, as suas devoções<sup>19</sup>. Segundo Carvalho (1993, p. 12), não existiria entidade sobrenatural chamada Rei do Congo, sendo a referência ao mundo dos Congos apenas um reforço simbólico que ajuda a criar uma moldura mais rica de significado, em relação ao Brasil Colonial.

As festividades do congado, nome genérico dado aos diversos grupos vinculados ao culto do santo de devoção, aparecem então sob forma de reprodução simbólica da história tribal, com a coroação dos reis de congo, as trocas de embaixadas e a representação das lutas entre as monarquias negras, e destas contra o colono escravizador (VOLPATTO, 2009).

---

<sup>18</sup> A imagem dessa santa era utilizada pelos padres dominicanos portugueses para catequizar os povos africanos em África, fazendo a relação sincrética da Virgem do Rosário com o Orixá Ifá, assim os negros começaram a formar suas próprias confrarias religiosas. Sobre o assunto ver: BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Festa do Rosário em Pombal*. João Pessoa: Editora Universitária, 1977.

<sup>19</sup> <http://www.rosanevolpatto.trd.br/festanossasenhora.html>

No Brasil, a devoção e manifestações do congado foram trazidas pelos primeiros escravos. Data do século XVII as primeiras comemorações no Estado de Minas Gerais. Apesar de terem sofrido repressão, essas manifestações sustentadas na existência simbólica desses reis negros foram tidas como o elemento de ajuste social do escravo e dos seus descendentes, visto que a autoridade desses reis nas comunidades ultrapassava o tempo e o espaço. A permissão da Igreja Católica para tais associações tinha a intenção de converter o negro e fazê-lo, aos poucos, abandonar por completo suas raízes. No entanto, as tradições religiosas africanas permaneceram e foram reelaboradas sincréticamente no plano simbólico e concreto. A coroação de reis do Congo é considerada por Tinhorão (2008) a mais antiga das dramatizações de origem africana, acompanhadas de sons de percussão e danças, que:

(...) realizada no âmbito das confrarias de Nossa Senhora do Rosário, e “antes de firmar uma tradição ligada à história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil, constitui a mais antiga criação cultural dos africanos subequatoriais no próprio território de Portugal, em meados do século XV (TINHORÃO, 2008, p. 107).

As cerimônias eram sempre realizadas com muita dança ao som e instrumentos africanos, como relatam documentos da época. De acordo com Tinhorão, os portugueses procuravam modificar essas instituições tradicionais africanas, na tentativa de moldá-las ao sistema político-administrativo das monarquias européias, desse modo ao invés de sagrar os novos reis pelo costume africano da escolha entre os descendentes do fundador do reino, os portugueses impuseram a adoção do sistema patrilinear europeu, para não obrigar a sucessão pelo filho primogênito do “rei”, possibilitando a eleição de um de seus descendentes<sup>20</sup>.

Assim, pelo que se percebe, o auto de coroação dos reis do Congo, encenado pelos escravos africanos, desde o início do século XVI, nas Festas de Nossa Senhora do Rosário, em Portugal, nada mais constituía do que a reprodução de solenidades da vida político-social de suas nações, muitas vezes montadas como espetáculo pelos próprios reis e potentados nas embaixadas com que

---

<sup>20</sup> Conforme José Ramos Tinhorão, no livro “Os sons negros no Brasil”: O Congo constituía uma confederação monárquica eletiva, assim, a escolha do rei dependia da votação de um colégio formado pelos potentados das nações ou províncias confederadas. Desse modo, passaram a ser chamados pelos portugueses de duques, o que veio a constituir mais tarde a distribuição de outros títulos correspondentes a nomenclatura hierárquica da monarquia européia, como conde, marquês, assim como a criação do cargo inédito de conselheiro do rei. Esses títulos foram o primeiro passo para modificações no cerimonial de coroação dos novos reis, que passaram a ser dirigidos por um prelado católico ou seu viário, que agora ocupava o papel antes desempenhado pelo Mani-Vunda, que era quem investia o rei do poder divino. Na África, onde a coroação dos reis era verdadeira, já era possível identificar o sincretismo religioso e político, e no Brasil a partir do século XVII surgiam ao lado dos reis simbólicos postos e títulos de excelência, o que implicava em custos recolhidos pela mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos.

pretendiam oferecer uma ideia de seu poder no exterior (TINHORÃO, 2008, p. 118).

Durante o século XIX, a função simbólico-social do espetáculo foi se esvaziando na medida em que houve uma perda gradativa da “memória exata”, por parte dos negros crioulos, do que era representado ou do que se representava; assim a antiga representação desmembrou-se em festas autônomas, cenas de coroação dos reis que se transformaram em cantos e danças chamados de congos (TINHORÃO, 2008, p. 119). As danças dramáticas transformaram-se em congadas e *cucumbis* e os desfiles de séqüito real ressurgiram em Pernambuco como maracatus carnavalescos.

Dentro dessas transformações, a coroação dos reis negros, que já teria sido a coroação dos reis da nação do Congo, ou festa de reisado é ainda uma prática recorrente no sertão nordestino, como a festa de congado de Pombal, no sertão paraibano, o que é compreensível devido ao desbravamento dos sertões pelos negros quilombolas e seus remanescentes, bem como ao Ciclo do Algodão no século XIX.

O Reinado de Congo é uma das estruturas mais alegóricas de pequena quantidade de poder (tão temporário como um dia no ano) que era garantido pelo povo negro no Brasil (...). No dia da celebração, os Congos parariam nas principais ruas em suas fantasias elegantes, reinterpretando alguns cortejos reais que existiam na África e que envolvia sua resistência contra a dominação portuguesa no continente de seus ancestrais... Os Congos são basicamente a expressão da experiência dos pretos. Embora os símbolos principais sejam uma clara evocação da África – o rei e a rainha do Congo – e seus praticantes sejam negros, as Congadas usam a expressão "meus irmãos", bem como "meus pretinhos"; é sempre uma comunidade implícita, condicionada fundamentalmente pela posição social – pobre, humildes, analfabetos, mendigos da periferia de pequenas cidades etc. (...) (CARVALHO, 1993, p. 5-6).

*Folia de Príncipe*<sup>21</sup>, o próprio nome da música já remete aos príncipes africanos, e ao fato de Chico César ser filho de um brincante de congada. Além da letra que mistura festa de reisado com uma declaração de amor e amizade, Chico César utiliza o recurso imagético das vestimentas no encarte do *CD*, vestido como um príncipe africano a ser coroado numa festa de reisado. A música ganha um arranjo que retoma uma cadência rítmica de expressão africana. Para tanto, utiliza instrumentos como zabumba, percussão, pandeiro, pandeiro árabe,

---

<sup>21</sup> Vozes que compunham o coro: Alceu Valença, Carol Machado, Décio Rocha, Elba Ramalho, Eleonora Falconi, Lenine, Renata Arruda, Tatá Fernandes, Totonho (da banda Totonho e os Cabras), Luís Paulo Lucena, Milene Areal, Ingrid Guimarães, Ricardo Gilly, Pierre Aderne e Zuza Homem de Melo.

matraca<sup>22</sup>, o auxílio de sementes, o som do violão de aço imitando viola caipira, confere o clima rural a canção. Além de vocais entoados em coros, assim como as interjeições, em resposta aos versos alternados em solo, as batidas são sincopadas numa sincronia rítmica que lembram os batuques africanos. Numa determinada parte da música Chico César insere a cantiga de domínio popular *Mulher rendeira*<sup>23</sup>, que narra as passagens de Lampião pelo sertão nordestino, e ao fundo, podemos ouvir *Vozes da seca* (Zé Dantas e Luis Gonzaga). Desse modo, Chico César circula entre as margens onde cada fragmento de sua identidade desliza corresponde a personagens que marcaram o processo de hibridação. Nesse momento da música, sem instrumentos elétricos, apenas os sons da matraca, pandeiro e sementes; os coros de vozes masculinas são entoados ao mesmo tempo em que o solo, mas com os versos de *Vozes da Seca*, que aparecem na canção como uma espécie de cortina enquanto o intérprete narra a saga de Lampião pelo sertão nordestino. Assim, o coro canta os versos num coco, enquanto o cantador entoa os versos de *Mulher rendeira*.

A letra consiste numa cantiga de reisado<sup>24</sup>, louvando o rei, e o rei louvando a cantiga, falando de cumplicidade, liberdade e alegria, numa linguagem coloquial e regional que remonta o cenário das festas dos reis negros num diálogo com a função simbólica dessas cerimônias. É importante destacar a magia que a música exerce nesses rituais sacralizados de origem e/ou ressignificação de povos africanos. A música está presente em versos entoados ou falados, na percussão solista, ou na performance dos participantes, e é através da música que ocorre a transmissão da identidade nessas manifestações. É claro que Chico César reconstrói em sua letra, ritmo e melodia a ambientação das festas de reisado, tirando a carga folclórica da tradição e transformando em canção que torna essa prática inteligível para um público mais amplo e diferenciando, não se restringindo apenas a difusão local, mas mostra como a música pode ser um instrumento pelo qual podemos acessar a memória (LÜHNING, 2001) Vejamos a letra:

**Folia de príncipe**

(Chico César)

Se da minha boca vai ai ai

Que da sua boca venha ai ai

Uma declaração de amor ai ai

---

<sup>22</sup> Instrumento de percussão, formado por tabuinhas movediças, ou argolas de ferro, que, ao serem agitadas, percutem a prancheta em que se acham presas e produzem uma série rápida de estalos secos.

<sup>23</sup> Reza a lenda que essa cantiga ou toada teria sido feita por Lampião, mas o que se sabe em verdade é que “Mulher Rendeira” era bastante cantada nos sertões nordestinos durante as andanças do rei do cangaço pela região. Com o passar do tempo, a cantiga tornou-se de domínio popular. A cantiga foi adaptada por Zé do Norte, que manteve a mesma estrutura original, para o filme “O Cangaceiro” (1953), baseado na obra de Lima Barreto.

<sup>24</sup> Existem também brincadeiras de Reisado que incluem a Quilombada (ou Quilombos), onde se dá o encontro e a batalha entre dois grupos de Reisado.

Um beijo apaixonado ai ai  
Seja essa a nossa vênia<sup>25</sup> ai ai  
O nosso boi de reisado ai ai

Um reizim bem coroadado  
Bate em sua moradia  
Vem louvando e vem louvado  
Vem cantando essa folia

Eu e meus companheiros  
Queremos cumplicidade  
Prá brincar de liberdade  
No terreiro da alegria

Como afirma Carvalho (1993 sobre tais expressões, seu modo linguístico é claramente dominado por modos não verbais, tais como: música, dança, atos teatrais etc. É importante considerar um elemento de ligação fundamental forte com as raízes africanas na música de Chico César, que é a apresentação de uma reiterabilidade singular, podemos assim dizer, que carregam consigo a possibilidade de serem repetidas infinitas vezes, sem que se esgote sua capacidade de produzir efeitos e provocar reações, fazendo o receptor memorizar a melodia e a letra, envolvido pelo ritmo, numa incursão de significações. Como diria Amador Ribeiro Neto (2001), numa festa de significantes semióticos mesmo sem decodificados os significados.

A canção *Folia de Príncipe* faz parte do segundo *CD de Chico César*, o *Cuscuz Clã*, lançado no ano seguinte ao primeiro, e que consolidaria a carreira do cantor e compositor como um novo artista da *MPB*. É a partir desse álbum, produzido pelo selo da *MZA*, gravado e distribuído pela *Polygran*, que Chico César entra no nicho das grandes gravadoras. Esse álbum chamou atenção da crítica e rendeu bons comentários. Observe o comentário de Tarik de Souza no *Jornal do Brasil*:

(...) O paraibano Chico César promove uma salada de estilos em Cuscuz Clã. O resultado é uma argamassa consistente, onde os componentes poesia e ritmo (nesta ordem, inversa à do rap) arremessam o paraibano para o primeiro time dos autores nacionais, fato já reconhecido pelo faro fino de cantoras do porte de Maria Bethânia, Zizi Possi, Daniela Mercury, Elba Ramalho (...)

(Tarik de Souza, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/05/96).

Podemos destacar outras canções como *Sinal* e *Neném*, nas quais Chico César trabalha a identificação rítmica com as cadências africanas e a não linearidade melódica, especificamente na música *Sinal*. Essa semelhança rítmica e melódica surpreendeu Ray Lema

---

<sup>25</sup> Saudação respeitosa; medida, reverência (HOUAISS, 2007).

ao ouvir, em 1998, Chico César tocar violão: “um brasileiro cujo violão soa exatamente igual a uma determinada região do Congo<sup>26</sup>”.

As letras não tratam diretamente da questão racial. Na letra de *Sinal* o compositor quer passar a mensagem de que só o amor pode acabar com a dor do mundo, e ainda se refere à cor como cor do giz, cor rara; outra alusão à raça é justamente o trecho que diz: é giz de cor rara/ fumaça traça e apaga o um”, a negação do único e a afirmação da diferença. Observe no verso abaixo:

Quando a beleza grande  
Do amor passa  
Escassa é a dor do mundo  
É giz de cor rara  
Fumaça  
Traça e apaga o um

A música *Neném* corrobora suas viagens transculturais, ancestrais e contemporâneas. Uma composição de Chico César e sua parceira, de longa data, Tatá Fernandes, que traz uma cantiga doce, que nos lembra cantigas de ninar do acervo africano, mas com um ritmo misturado ao alegre canto cotidiano. O que é marcante nesta canção é a utilização dos sons de língua nenhuma em solo, acompanhados com alternância melódica pelos coros; há também reiteração de sons improvisados pelo coro. A batida é inconfundivelmente africana, destacada intencionalmente, assemelhando-se aos batuques ancestrais do povo congolês.

**Neném**  
(Chico César e Tata Fernandes)  
Neném não tem onde morar  
Neném não tem onde nanar  
Neném não tem onde mamar  
Neném não tem papai  
Neném não tem mamãe

Buá buá buá  
Buá buá buá

Neném não tem medo do frio  
Neném não tem medo de amar  
Neném só quer ter um alguém prá brincar  
Se não tem neném vai chorar

Buá buá buá  
Buá buá buá

---

<sup>26</sup> Comentário disponível em: <http://anodafrancanobrasil.cultura.gov.br/br/2009/06/12/concerto-de-ray-lema-e-chico-cesar/>

Essas canções fazem parte do terceiro álbum consecutivo de Chico César, *Beleza Mano* (1997), produzido também pela Mazzola. O disco dialoga com as diversas identificações “a presença do negro (Família Alcântara e Lokua Kanza), do Nordeste (Dominguinhos e Flávio José), do contemporâneo (Mestre Ambrósio), do urbano (Arrigo Barnabé) e do negro urbano (Thaíde e DJ Hum)” (Chico César, 1997). Podemos encontrar na página oficial<sup>27</sup> o comentário do próprio Chico César falando que o álbum viria para encerrar o primeiro ciclo de discos e reafirmar suas experiências da época em que participava do grupo Jaguaribe Carne, em João Pessoa (PB), no começo dos anos 80. O jornal O Estado de São Paulo publicou o seguinte comentário sobre *Beleza Mano*:

Bom, Beleza Mano põe as coisas no lugar de encaixe. É um grande disco, um dos melhores do ano, mesmo que a crítica não o tenha recebido sem restrições. Que se podiam esperar: é mais sofisticado, menos pop, mais experimental, nas músicas, palavras, arranjos. É muitas vezes seco, ríspido; avança para um experimentalismo apoiado em tambores e pulsos nordestinos, escrutina sonoridades  
(Mauro Dias – O Estado de S. Paulo, 12/08/97).

Dentre muitas canções, podemos destacar algumas do acervo musical (entre obras compostas e gravadas) de Chico César que se fazem pertinentes no que se refere à negritude no contexto moderno e contemporâneo como: *Mama África*, *Clandestino*, *Alma não tem cor*, *Dança* (Aos vivos - 1995); *Filá*, *Pedra de responsa*, (Cuscuz Clã - 1996); *Beleza Mano*, (Beleza Mano - 1997); e *Respeitem meus cabelos, brancos* (Respeitem meus cabelos, brancos 2002. Essas são algumas das canções que dialogam com as questões raciais, mais especificamente, tanto na letra como no ritmo e melodia.

O primeiro CD, do qual destacamos *Mama África*, *Clandestino*, *Alma não tem cor*, e *Dança*, conta com as participações de Lenine Lanny Gordin. Antes restrito ao nicho *underground*, é esse disco que projeta Chico César para o cenário da MPB, com destaque para as canções *Mama África* e *À primeira vista*, sendo esta última canção mais conhecida na interpretação de Daniela Mercury, como tema da novela “O Rei do Gado” da rede Globo de Televisão em 1996.

Com o CD Aos vivos, o cantor e compositor paraibano Chico César tem a merecida oportunidade de ampliar seu público cult... O canto de Chico é afinado e pulsante. Sua música envereda por combinações surpreendentes. A diversidade contemporânea não dispensa sonoridades regionais. Sobre as inventivas divisões rítmicas de seu violão, crepitam neologismos, versos de inspiração concretista (Lauro Lisboa Garcia, Jornal da Tarde, de São Paulo, 09/05)

---

<sup>27</sup><http://www2.uol.com.br/chicocesar/>

Já no primeiro CD podemos ver as experiências do racismo no mundo diaspóricos, que estarão presentes constantemente, como podemos observar em algumas canções como *Alma não tem cor* e *Clandestino*. Nesta, Chico César faz menção ao *Ku-klux-klan*, seita norte-americana que tinha como princípio ideológico a supremacia da raça branca, no qual se baseavam para praticar o extermínio de negros, judeus e mestiços. O termo clandestino dialoga com o fato dos negros e mestiços serem clandestinos, não sendo aceitos no país que ergueram, excluídos do processo social, perdidos em diásporas, exterminados de diversas formas. Os versos que seguem, em particular, chamam atenção:

**Clandestino**

(Chico César)

O riso do menino

Que nem nasce e chora

Apavora

Como xota da órfã anã

Maior que o plenário da ONU

E a lágrima do grão-mestre da ku-klux-klan

Klaxon<sup>28</sup>

Vá vá vá

Vá filosofia vã

Qual o clã

Deste menino

Clandestino

Qual o clã

O compositor fala do riso do menino que apavora antes de nascer, compara o tamanho do riso com o plenário da Organização das Nações Unidas e com a “lágrima do grão mestre<sup>29</sup>” da Ku-klux-klan, e critica a filosofia de ambos no verso “Klaxon vá, vá, vá, vá filosofia vã”. As diásporas africanas, a sentimento de pertença, as identidades quebradas, as novas migrações e indefinição de “clã” e pertencimento são algumas questões que podem ser percebidas no seguinte verso: “Qual o Clã deste menino clandestino/ qual o clã?”. O diálogo com a cultura afro-americana fica claro quando cita a ONU, numa crítica a sua política, e a *Ku-klux-klan* como filosofia da barbárie. A questão das sociedades híbridas é apresentada com

---

<sup>28</sup> Primeira revista do movimento modernista brasileiro, onde escreveram Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Serge Milliet e entre outros escritores, poetas e ativistas modernistas.

<sup>29</sup> Título do mais alto grau em Ordens honoríficas ou de Mérito. Geralmente é atribuído ao Presidente da república ou a algum outro soberano do país aonde se instituiu a ordem. Também é usado na Maçonaria para designar o mais alto representante de uma Potência.

a indefinição colocada no questionamento do Clã, ou seja, pertencimento, família, tribo, organizações sociais e políticas em torno dos Clãs. Outro diálogo é o formato jazzístico nas primeiras notas do violão que abrem a melodia da canção. Num malabarismo poético, seu humor estilístico aparece com o jogo silábico: “Qual o clã desse menino clandestino/ Qual o clã?”. O compartilhamento de identidades negras se destaca na batida *world music*, que mistura o *jazz* e o *reggae*. Os sons de língua nenhuma ou onomatopeias poéticas são entoados seguindo a irreverência da letra: “*tzaira, ziraquira bainaira, ziraquira bainaia, zegô!*”.

Dentro desse contexto dialógico com a sociedade segregacionista dos Estados Unidos se faz pertinente essa forma satírica de Chico César colocar a questão racial, onde o lúdico toma o lugar e os argumentos racistas tornam-se vagos, como observaremos em *Alma não tem cor* (1995). Vale ressaltar que, esses diálogos transnacionais não apenas na questão discursiva, mas na absorção de outras musicalidades negras darão às canções de Chico César um lugar transitório, não apenas pelas letras, mas também pela sua facilidade de viajar o mundo, beber em fontes distintas e, ao mesmo tempo, não deixando perder suas características de brasilidade, que já reúne inúmeras influências. Nesse sentido, lembramos que no trânsito global da cultura:

Os jovens estão começando a desenvolver subculturas geracionais relacionadas com subculturas juvenis globais, que enfatizam a “raça” e a identidade negra, e se tornam alvo de certos setores do mercado de consumo, de um modo que faz lembrar a Europa de vinte ou trinta anos atrás (SANSONE, 2007, p. 274).

A questão racial e o *apartheid* ideológico existentes, escamoteados pelo mito da democracia racial no Brasil aparece na canção *Alma não tem cor*, uma composição de André Abujamra interpretada com visceral identificação por Chico César. Nesta canção, podemos observar a louvação do hibridismo, a negação do racismo e do racismo. A canção deixa evidente que a cor da pele não deveria fundamentar preconceitos, que o racismo é infundado.

Dentro dessa perspectiva, a canção possui um coloquialismo urbano nos versos que facilita o entendimento para um público geral, não restringindo sua mensagem, como é o caso de outras canções como *Béradêro* (1995). O motivo da canção é o questionamento explícito da divisão dos homens em raças distintas, é o que se pode observar nos versos: “Alma não tem cor/ Por que eu sou branco?”. O questionamento vem precedido pela assertiva de que alma não tem cor, sustentando então as indagações: “Por que eu sou branco?/ (...) Por que eu sou negro?”. Assim, Chico César coloca em cheque o racismo e louva nos versos posteriores a diversidade humana, a hibridização quando canta: “Branquinho/ neguinho/ Um branco negão/

Percebam que a alma não tem cor/ Ela é colorida/ Ela é multicolor”; no sentido de provocar quem ouve, de tornar evidente. É com humor que ironiza as cores e “raças” pré-estabelecidas: “Azul/ amarelo/ verde/ verdinho/ marron; e esse humor estilístico é recorrente quando o jogo silábico entra com as improvisações.

Vale salientar que o uso dos tonemas, ou seja, dicções finais que podem ser interrogativas, dubitativas ou reticentes, aparecem neste caso. As interrogativas surgem explicitamente em dois versos e as outras implicitamente nos demais. Chico César brinca com as entonações vocálicas, as interjeições e com os tons melódicos, como é comum na música afro-americana, confirmando a letra irreverente e irônica que aponta para uma continuidade dos fatos e descrições. A repetição da pergunta tende a incitar o ouvinte a questionar sobre sua identidade e suas práticas cotidianas.

Chico César tem a habilidade de estabelecer laços musicais e temáticos com outras diásporas africanas, assim como com outras realidades em que a violência, a discriminação e a opressão estão presentes, como na canção *Benazir*, que faz referência à paquistanesa Benazir Butho. Canção que nos deteremos mais a diante. Essa construção a partir da identificação com personagens, imagens e sons de várias localidades do mundo e, em especial, das Áfricas continental e diaspóricas no mundo, além de outros espaços em que são compartilhadas experiências comuns. É possível identificar sua posição política que se apresenta sob a forma estética na música popular, não esquecendo é claro que se direciona para um mercado musical nacional e transnacional.

As palavras participam da ordenação das frases ou dos versos e, desfrutando de uma certa autonomia de sentido, podem reportar-se a outros lugares da cultura e até transformar-se num feixe de significações os mais heterogêneos (TATIT, 1996, p. 26).

Um exemplo dessa paternidade plural e dialógica é a canção intitulada *Dança*, que Chico César gravou com a participação do cantor e compositor pernambucano Lenine, pela primeira vez em 1995, no álbum *Aos Vivos*. A canção leva o ouvinte a uma viagem pelo mundo, lugares inusitados, controversos, abarcando culturas e situações diversas. A letra é um mosaico de imagens díspares, sem lugar comum, imagens gradativas que se intensificam com a supressão dos conectivos gramaticais entre os vocábulos entoados. A música é um turbilhão de informações, uma caldeirão inteligível, em estão os aspectos mais marcantes das culturas e das transformações político-econômicas e sociais no mundo moderno e contemporâneo. Observemos a letra:

## **Dança**

(Chico César)

A romã

A tribo

A procura

O caldo da cultura o cauim<sup>30</sup>

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<sup>31</sup>

A melodia é triste, mas no refrão as batidas (indígenas e africanas) misturadas ecoam contagiantes, como se as tristezas mencionadas nas expressões monodias, ou seja, num canto uníssono, desaparecessem, como se os batuques tivessem o poder de despertar o ouvinte para o entendimento da letra e, conseqüentemente, para a decodificação da mensagem. Versos aparentemente soltos, sem conexão, mas que se interligam justamente nessa desconexão, encontrando uma unidade poética no refrão. Imagens numa espécie de mosaico de realidades e tempos que se entrecruzam. Enquanto Chico César entoa as onomatopeias poéticas, Lenine reproduz sons percussivos com a voz. No refrão, seus dois timbres bem peculiares alternam os tons e improvisam sonoridades vocais, e assim as imagens tribais são deslocadas para o ponto de tensão da canção, onde os intérpretes reproduzem a atmosfera ritualística com ruídos e

---

<sup>30</sup> Espécie de bebida preparada com a mandioca cozida e fermentada. Os indígenas a preparavam com caju ou com outras frutas, ou, ainda, com milho e mandioca mastigados.

<sup>31</sup> País africano localizado na região do Vale do Níger, na África Ocidental, fazendo limite com Burkina e Níger. Sua capital é Porto Novo. Tem como principais grupos étnicos: Fons, Iorubas, Baribas, Aízos, Adjás e Peúles. Dessa região vieram milhares de africanos para o Brasil. Também é o nome de uma cidade na região Sul da República da Nigéria, capital do Estado de Edo, cuja história faz parte do antigo Reino do Benin que não é o mesmo território da República Popular de Benin (LOPES, 2004).

gritos cadenciados fortemente na ascensão do tom, acompanhados pelas batidas percussivas. Estas batidas predominam no final da canção, sendo improvisadas em caixa ou violão.

O álbum *Mama Mundi* (2000) traz a segunda versão da música *Dança*. Neste álbum, Chico César trabalha com opostos, transgredindo contradições e levantando as questões inquietantes. Chico César prova com *Mama Mundi* a consciência de sua identidade híbrida, sua movência dialógica entre fronteiras. Demonstra seu repertório rico, em composições carregadas de sub/inter/intratextos, que não repousam apenas no estético e inquietam concepções. Um filho de mundos, um homem do mundo, que não se desenraiza por completo, pois a raiz é que nos confere o sentimento de pertencimento, mas não nos tira o sentimento do mundo.

Podemos destacar as críticas de dois dos mais expressivos jornais brasileiros sobre o CD *Mama Mundi*, a Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo, este chega a comparar o impacto do álbum *Mama Mundi* ao provocado pelos discos de Caetano Veloso e Gilberto Gil na década de 60.

Bem servido de arranjadores, Chico César conta ainda com a nata da percussão brasileira no CD..... Além de Marcos Suzano, que participa em quase todas as faixas, o músico tem o reforço de Naná Vasconcelos em "A força que nunca seca", já gravada divinamente por Maria Bethânia, e em "Aquidauana", esta última um delicioso coco sampleado. Como bom herdeiro de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro, Chico não poderia deixar de gravar um forró no disco. "Nego forro" tem tudo para estourar nas casas de forró paulistanas, frequentadas hoje pela classe média alta da cidade (Tom Cardoso, *Folha de São Paulo [ilustrada]*, 13/03/2000).

*Mama Mundi* é um disco fortíssimo, profundo, com subtextos (literários e musicais) a explorar por muito tempo. O impacto dele é comparável ao que provocaram os discos de ruptura, no fim dos anos 60, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. É quase um disco de tese (quase porque sua beleza é mais evidente do que seu fundamento ideológico): Chico César está apresentando uma solução estética possível para a questão da pós-modernidade. Trabalhando com opostos, conciliando contradições, fez um disco fulgurante, esclarecedor: talvez não seja definitivo, pois ele tem mais inquietações com as quais nos provocará. Que seja em breve (*O Estado de São Paulo*, 18/03/2000).

Na verdade, este álbum demarcaria a posição de Chico César no âmbito da *MPB* e confirmaria sua aceitação pelo público mais intelectualizado. Porém, não é uma regra, pois com suas composições têm sido reconhecidas por um público cada vez mais diversificado, talvez devido às variedades de gêneros encontradas em seus discos ou pelas identidades plurais que repousam em sua música. Sobre a noção de público, vale lembrar a assertiva de

Canclini (1998) sobre ser perigosa tal noção se a tomarmos como um conjunto homogêneo de comportamentos constantes. Pois,

O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidades diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares em bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas (Ibid. p, 150).

Na canção *Dança*, regravada nesse mesmo álbum, Chico César destaca uma sonoridade mais identificada, num primeiro momento, com as tradições indígenas das Américas do Sul e Central, com flautas indígenas, sementes, além do pandeiro, aos quais se junta uma batida de violão que lembram filmes de faroeste norte-americano com índios *cherokees*<sup>32</sup>. No decorrer da canção o arranjo, que mistura batidas percussivas africanas com sonoridades indígenas, percorre sons que remontam cenários díspares, a reprodução de um grasnar que lembra uma garça, sons seguidos do coro feminino equalizado e ruídos constantes, que tenta reproduzir a atmosfera das florestas tropicais e ao mesmo tempo deixa explícita a ideia de uma aldeia global.

É Esse sentimento de aldeia globalizada que tematiza o álbum *Mama Mundi*, como sugere o próprio título. Essas comunidades e tribos entrelaçadas num só tempo que se desintegram em temporalidades paralelas, realidades que se aproximam e se distanciam na medida em que a história se dilui e se reconfigura no invisível que se vê em partículas microscópicas do *devenir* que sempre se repete. Esse sentimento é ritualizado na canção através da referência à dança, característica de rituais e manifestações culturais tanto africanas quanto indígenas, sendo colocadas por Chico César como expressão ritual diante dessa aldeia global. Observe: “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. O refrão denota justamente a ideia dessa “nova tribo”, mas que já vem marcada pela morte e tristeza, encontrando tradução nos versos: “roças mortas de aipim” e pela “moça triste do Benin”.

Desse modo, as canções citadas até então nos mostram a relação transcultural de Chico César com as identidades fragmentadas, deslocadas, descentradas dos negros com outras culturas marginalizadas. As descontinuidades históricas aqui se refletem num híbrido cultural,

---

<sup>32</sup> Nação indígena norte-americana, cujo primeiro monte conhecido se situava nos montes Apalaches, e hoje habita a Carolina do Norte e Oklahoma (Houaiss, 2007)

no qual a reidentificação com as culturas se deslocam num *revival*, num fortalecimento da cultura “local”, habitam na identificação simbólica e ao mesmo tempo conseguem estabelecer diálogos transculturais.

Para compreendermos melhor a polifonia e polissemia da música de Chico César, sua movência transcultural, fronteira, entoando ecos ancestrais das florestas das savanas, como na música *Templo* ou nas canções de caráter mítico, como na referência aos reisados, iremos adentrar nas influências que ele carrega em sua obra. Sua miscelânea musical vai beber na fonte da música negra ancestral e contemporânea sem perder a regionalidade. Podemos nos apoiar nas próprias palavras do compositor para tal compreensão de sua obra, quando diz: “a música, me amparou. Retira-me do Brasil e a ele sempre me devolve, cada vez mais incestuosamente... sei que é com o mundo que pretendo dividi-la”<sup>33</sup>.

Diferentemente da primeira versão, voz e violão, a segunda gravação de *Templo* (2002) traz violino, percussão, guitarra, violão, baixo e teclados num arranjo que dá uma aura mais ritualística, e ancestral para a canção, efeitos possibilitados pelas inflexões vocais notadamente em solo, que se reforçam nas improvisações onomatopéicas, as quais reproduzem sonoridades que mais parecem um instrumento musical do que sua própria voz. Essas vocalizações surgem reiterando os acordes rítmicos e melódicos da canção. Os sons mais variados são explorados, sons florestais, ecos de animais e sons gotas de água extraídos da voz e dos instrumentos, criando uma ambientação. Ao mesmo tempo encontramos o uso *pop* na manipulação timbrística da voz e na levada percussiva usada de maneira insistente (o ostinato), tanto no violão quanto no acompanhamento dos outros instrumentos.

O som do violino nos faz lembrar a gaita de fole escocesa. Os gritos e ruídos aparecem constantemente no decorrer da canção, reproduzindo os sons que lembram a imagem e o aspecto sonoro das sanavas africanas, bem como uma alteração vocálica obtida através de edição de áudio. O nível da orquestração do arranjo musical é acompanhado pela letra e melodia que se sobrepõem num fluxo reiterado por acumulações, acumulações de imagens, sons e viagens contemporâneas e ancestrais. Os elementos referenciais mapeiam o percurso da canção dentro da referência tribal e étnica: “*Inca, Maia, Pigmeu/minha tribo me perdeu/ quando entrei no templo da paixão*”.

### **Templo**

(Chico César/Tata Fernandes e Milton de Biasi)

Se você olha pra mim

Se me da atenção

Eu me derreto suave

---

<sup>33</sup> Retirado do site oficial de Chico César: <http://www2.uol.com.br/chicocesar>.

Neve no vulcão

Se você toca em mim  
Alaúde emoção  
Eu me desmancho suave  
Nuvem no avião

Himalaia himeneu  
Esse homem nu sou eu  
Olhos de contemplação

Inca maia pigmeu  
Minha tribo me perdeu  
Quando entrei no templo da paixão

As viagens a lugares como Himalaia reforçam a ideia de deslocamento, de viagem, mais uma vez uma referência à tribo no verso “esse homem nu sou eu”, e ao mesmo tempo a referência à troca de lugares no templo da paixão, pois a visão ocidental é que o homem civilizado está sempre vestido e o selvagem sempre nu e essa brincadeira de tocar no inconsciente coletivo e ao mesmo tempo dialogar com essa visão de regras, onde sentimento não segue regras.

Não é uma questão de reforçar estereótipos na concepção do outro, que estaria eternamente preso às raízes, mas sim de procurar algum pertencimento diante. É importante ressaltar que Chico César tem como característica mesmo em canções de caráter intimista, trazer questões que de certa forma estão no cerne de sua discussão sobre o pertencimento, as identidades, a opressão, o que permite ao ouvinte várias formas de interpretação, seja do ponto de vista da ironia, dos jogos estilísticos ou da ludicidade na letra, do romantismo, mas que quase sempre tomarão uma conotação político-ideológica.

A referência aos povos *inca*, *maia* e *pigmeu*<sup>34</sup> pode ser interpretada como uma espécie de estar perdido entre tribos, não saber a qual pertence, a ideia de perda ou esquecimento da identidade. Ao mesmo tempo essa ideia é utilizada dentro de metáforas. O amor está referenciado na figura de Himeneu, personagem da mitologia grega, Deus do casamento, da união. Nessa alusão romântica, a perda é o encontro agora em outro templo, o da paixão.

No seguimento do aspecto intimista de algumas canções de Chico César, como vimos a pouco em *Templo*, nos defrontaremos com as narrativas de africanidade na canção *Barco* e

---

<sup>34</sup> Inca: povo pertencente à dinastia reinante no Peru na época da conquista espanhola; Maia: povo indígena da América Central e parte do México, notável por seu grau de civilização; Pigmeus: um dos grupos étnicos mais antigos do centro da África, muito conhecido pela baixa estatura dos indivíduos adultos, que gira em torno de 1,35m. Habitam as florestas equatoriais e tropicais de países como Burundi, Camarões, Gabão, Ruanda e República Centro-Africana.

*A força que nunca seca* (Mama Mundi, 2000). A primeira pode ser analisada como uma das mais expressivas no sentido de narrativas da travessia do Atlântico. O arranjo da canção combina instrumentos clássicos ocidentais e instrumentos populares. A inserção dos instrumentos clássicos confere à letra da canção *Barco* uma melodia triste, auxiliado pela letra que dá à melodia uma intensidade nostálgica. Como é comum nas composições melódicas de Chico César, o artifício das combinações de sons tem um papel preponderante para a construção da atmosfera desejada. A letra parece narrar a travessia do Atlântico pelos negros durante o tráfico negreiro, assim como o sentimento daqueles que foram submetidos à dor no corpo e no espírito. É importante ressaltar que o canto de saudade e lamento se faz presente em toda a canção, especialmente nos seguintes versos: “choro contigo, barco/pela praia que deixas/pelo sol que se deita”; estes acompanhados de arranjos que aparecem, grosso modo, como uma espécie de cortina, sons que tornam a canção mais lamuriosa, reproduzindo, por vezes, os sussurros dos ventos em alto mar e o clima mórbido da travessia, que se completa com o cenário taciturno nos versos: “Longe das pedras do cais/Choro contigo barco/Amanhã talvez não chore mais”.

No aspecto do discurso verbal podemos fazer as seguintes considerações: o discurso poético está centrado na dor da partida. O barco simboliza a rota de exílio, pela qual o desterrado, metaforicamente, irá chorar junto com o barco. A praia, não apenas a rota de tráfico, mas assim o sol da Terra Mãe, o sol da África. Assim, o barco se afasta das pedras do cais, e cada vez mais distante fica o continente de partida. Ainda é possível observar a esperança expressa no verso: “Amanhã talvez não chore mais”. A dor e o medo do desterro intensificam-se nos versos seguintes:

Choro meu choro parco  
Neném que a mãe não mais aleita  
Choro a caça que espreita  
Bem perto a mira do algoz  
Choro catarinetas  
Amanhã alguém chora por nós

Como é possível perceber, nessa última estrofe, a saudade e o medo ficam mais evidentes: “Neném que a mãe não mais aleita/ Choro a caça que espreita/ Bem perto a mira do algoz”. Mas também há a esperança de serem lembrados: “Amanhã alguém chora por nós”. Nos versos posteriores, a lamentação vislumbra os fatos, a não possibilidade de retorno, a tristeza em “saber que os açudes não são o mar” e que só a lembrança se pode guardar, não a Terra Mãe. Observemos: “Choro saber que os açudes não são o mar/ Que não se pode guardar

em alguidares de areia”. Podemos observar também a simbologia referente ao sertão, redimensionando o recurso poético na ampliação do significado cognitivo no verso. O refrão da música mostra a revolta da travessia, tornando-se mais visível em chorar o “desatino do astrolábio”, ou seja, o delírio do instrumento que serve para medir a altura de um astro acima do horizonte, desvario, por ele não saber mais apontar o caminho da Terra Mãe. O açude não é o mar é analogia que traz o sertão como simbologia, alegoria de opostos. Também está inclusa a metáfora do choro do homem sábio, porque nem ele pode apontar o caminho de volta, o que pode ser evidenciado em: “Choro saber que o homem sábio/ Pode morrer se não souber nadar. Vejamos na estrofe completa logo abaixo:

Choro saber que os açudes não são o mar  
Que não se pode guardar em alguidares de areia  
Choro o destino das sereias  
E o desatino do astrolábio  
Choro saber que o homem sábio  
Pode morrer se não souber nadar  
(Ibid.)

Acompanhando a temática da travessia, a música num canto melódico, ao dar um intervalo entre os versos intensifica a sonoridade dos primeiros acordes com instrumentos de corda. Nesse mosaico de imagens que a letra se torna, sentimos imagens da partida, das ondas do mar, das velas abertas, das naus. No primeiro verso é notória mais uma vez a dor da partida: “Choro contigo e parto”; e nos versos que se seguem, a incerteza do destino: “Nas ondas vagas incertas”.

Choro contigo e parto  
Nas ondas vagas incertas  
As nossas velas abertas são ferramentas no caos  
Chore comigo barco  
A sina de todas as naus  
(Ibid.)

A canção torna a a narrativa uma projeção imagética e as imagens tomam forma não apenas de *lundu*, mas de um sofrimento que prevê o caos e um destino comum aos “viajantes”: “As nossas velas abertas são ferramentas no caos/ Chore comigo barco/ A sina de todas as naus”. Nos dois últimos versos dessa estrofe, aparece a certeza de um rumo trágico e, assim, a narrativa segue entoada numa voz triste, que desencadeia sensação de inconformidade, quando entoa o refrão: “Choro saber que os açudes não são o mar/ Que não se pode guardar em alguidares de areia/ Choro o destino das sereias/ e o desatino do astrolábio”.

Na canção *A força que nunca seca* (Chico César/Vanessa da Mata, 2000), a água volta a ser o tema central, mas estabelecendo outro diálogo, agora é a falta dela que origina a narrativa musical. O que permanece é a relação entre a paisagem e a dor, sofrimento traz em sua letra um intercâmbio de imagens forjadas pelos vocábulos referentes ao significado da narrativa musical: “lata na cabeça / água que é tão pouca (...)”.

As imagens são projetadas em palavras que se emolduram num jogo silábico: “A força nunca seca/ Pra água que é tão pouca”; ou seja, o mesmo cenário de seca é o da força, a força da senhora com a lata na cabeça. Os dois primeiros versos são entoados explorando a capacidade tímbrica da voz do cantor, sem acompanhamento instrumental, como num lamento, num grito de dor, entoando: “Pra cada braço uma força/ De força não geme uma nota”. A partir de então, destacam-se efeitos sonoros que lembram o som da água caindo numa lata de flandres, e a voz fica um tom abaixo num canto com tristeza do verso: “A lata só cerca, não leva/ A água na estrada morta /E a força nunca seca/ Pra água que é tão pouca”.

Esses mesmos versos que iniciam a canção aparecem no encarte do *CD* como sendo versos finais, não iniciais. Isto sugere que o cantor inverte a ordem dos versos, enfatizando o refrão que soa mais forte que o resto da canção. Nos versos que seguem, trazem a imagem da mulher levando uma lata d’água na cabeça, tão comum da zona rural, do sertão nordestino. Observemos a letra:

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  
(...)  
A força nunca seca  
Pra água que é tão pouca

A relação não se faz apenas no tema e na feliz projeção de imagens que os compositores conseguem, mas no arranjo vocal, nos coros, no solo entoado no início da música sem acompanhamento instrumental, nos efeitos sonoros que reproduzem o barulho da água, também parecem simular chicotadas. A seca também é uma realidade em algumas regiões africanas, assim o entrecruzar de cenários pode ser observado no coro e nas iterações onomatopéicas, entoadas em sincronia por Chico César e pelo músico africano Basuru Jobarteh. Na repetição dos primeiros versos, podemos notar que os efeitos agora simulam o bater numa lata seca e logo em seguida o barulho da água caindo ao chão. As onomatopéias

seguem entre as estrofes, mais parecem cantos de trabalho, criam a expressão de lamento. Ao final da canção, uma voz peculiar envelhecida (Basuru Jobarteh) destaca-se com onomatopeias que mais parecem dialeto ou língua africana, que, em seguida, acompanha o som do violão com a voz.

É possível observar trânsito global e o *revival* local não apenas nas canções, pois essa relação também é destacada na titulação de seus *CDs*, como é o caso dos álbuns *Mama Mundi* (2000), que corrobora a ideia de identidade flutuante, transitória, um filho de mundos; e *Cuscuz Clã* (1996), que derivou da banda homônima de Chico César, sendo uma forma bem humorada, crítica e irônica de se referir ao *Ku-klux-klan*. Essa paródia consiste em trocar uma expressão, que possui toda uma carga de ódio e horror, por uma expressão genuinamente nordestina de ascendência africana, o *cuscuz*, sendo o vocábulo *clã* acrescentado para manter a mesma construção fonética, mas com o significado de partido, organização ou descendência. Nessa brincadeira, Chico César reverencia a identidade negra e nordestina como um Clã de família, grupo étnico e o *cuscuz*<sup>35</sup>, comida típica da culinária nordestina que tem origem africana. Essa relação entre nordestinidade e africanidade está sempre destacada na voz, no texto e na performance de Chico César.

Assim, a identidade e o pertencimento de Chico César são definidos pelas suas práticas culturais. Este aspecto de identificação no Brasil apresenta-se bastante complexa, devido à situação das relações raciais no país, uma vez que essa relação entre a comunidade, a etnicidade e a prática cultural se confunde, se entrecruza, se mistura. Desse modo:

Talvez identifiquemos uma identidade negra maior no Brasil se também a procurarmos onde ela se expressa sob formas mais individualizadas. Para fins analíticos, sugiro reconhecermos dois tipos de identidade negra: a identidade negra propriamente dita, entendida como um fenômeno coletivo, e a negritude, entendida como o comportamento e a atitude individuais centrados (sic) na manifestação do orgulho negro. Esta última é mais compatível com as opções e estratégias individualizadas (SANSONE, 2007, p. 267).

---

<sup>35</sup> De acordo com Nei Lopes (2004, p. 223), o *cuscuz* é uma iguaria de origem africana, que pode ser doce ou salgada, assim como pode ter variações de ingredientes e preparo. O *cuscuz* é encontrado em várias regiões do Brasil. No nordeste e no Rio de Janeiro, é um doce branco à base de tapioca e leite de coco. Acrescento algumas informações à definição de Lopes, como por exemplo, esse tipo de é muito conhecido no Nordeste como *cuscuz* de tapioca, e nos sertões nordestinos, quando doce é feito com rapadura e coco, sendo mais comum nos sertões nordestinos preparado com farinha de milho. Voltando a Lopes, podemos encontrar o registro do *cuscuz* em Minas Gerais, mas doce e feito com farinha de milho; já em São Paulo, é igualmente preparado à base de farinha de milho, sendo salgado, como o *couscous* argeliano, enriquecido com peixe, camarões, galinha, azeitonas, palmito e etc. Ainda há o registro do *couscous* como uma espécie de mingau de milho picado ou uma pasta de banana frita encontrado nas Antilhas Francesas e que era a base da alimentação dos escravos durante o período colonial.

Nas canções de Chico César, a negritude aparece dessas duas formas apontadas por Sansone (2007), ou seja, na manifestação individual do orgulho negro: *Filá* (1996) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002); e na forma coletiva reproduzida através das canções que vêm diretamente do acervo popular, como *Folia de Príncipe* (1996) e *Pedra de resposta* (1996). A presença do negro também está na participação do músico sul-africano Bakithi Kumalo nas gravações de *Filá* e *Pedra de resposta*.

As canções *Filá* e *Pedra de resposta* destacam-se pelo latente sincretismo idiomático. Primeiro porque filá é um traje cerimonial dos orixás Omulu/Abaluaiê, uma espécie de gorro cônico enfeitado com búzios, muito usado entre os negros maometanos, é feito geralmente de palha-da-costa e possui longas franjas do mesmo material que cobrem o rosto e descem abaixo dos joelhos. Nesta música, Chico César fala do uso do filá para cobrir o cabelo, e o uso desse acessório o faz ser chamado de Jimmy Cliff; afirma ainda as características físicas negras no decorrer da canção. Observa-se que faz referência a uma negritude identificada tanto com a modernidade, na figura de Jimmy Cliff, como com a ancestralidade, representada pelo filá. A enunciação mais forte da negritude, na qual se faz a autoafirmação do *ser* negro, bem como e a questão da aceitação de sua estética se concentram nos versos que seguem:

### **Filá**

(Chico César)

Quando saio na rua  
Com meu filá  
Escuto logo Jimmy Cliff  
Mas não sei se é um anjo  
Ou se é um patife  
Que tira essa onda  
Com o meu filá

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<sup>36</sup>  
Guardar o cabelo  
Entocar a crina  
Ter sombra no sol  
Cumprir a sina  
Pingo no "i" sinalizar

Fui lá no pelô de filá novo  
Pegar a menina no cursinho

---

<sup>36</sup> Cidade portuária localizada a leste do Estado da Paraíba, onde podemos encontrar muitas manifestações culturais de origem africana.

Os brotos olhando pro neguinho  
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

O diálogo entre o negro contemporâneo e a cultura ancestral fica claro. Esse é um aspecto de uma função simbólica do pertencimento que remete aos repertórios afro-brasileiros como o “tambor de mina”<sup>37</sup> citado na canção, onde a reelaboração das tradições passam pelo crivo da memória sem cair na folclorização, uma vez que o compositor/intérprete narra situações cotidianas de um contexto contemporâneo. Esse negro urbano que vive o pertencimento e o acervo globalizado fazendo menção a Jimmy Cliff e seu filá moderno, sua marca.

Chico César consegue entrelaçar esses mundos negros integrando os acontecimentos relacionados, principalmente, ao cotidiano de jovens, como é perceptível nos versos: “Pra desfilar/Pra namorar/ Pra impressionar a menina/ Pra ir num tambor de mina/ Sair pra dançar (...)/ Eu fui lá no pelô de filá novo/ Pegar a menina no cursinho/ Os brotos olhando pro neguinho (...)”.

A enunciação da negritude se configura em diversos aspectos da canção. A letra, em primeiro plano, ironiza, de forma bem humorada, o preconceito e a discriminação sofridos pelos negros que assumem seus cabelos como identificação e valorização de uma negritude, assim como a estranhamento ou ridicularização dos que fazem uso de indumentárias africanas: “Quando saio na rua com meu filá/ Escuto logo Jimmy Cliff/ Não se é um anjo ou

---

<sup>37</sup> O Tambor de Mina é uma manifestação religiosa de origem africana, bastante praticada na região norte do Brasil, com destaque para os Estados do Maranhão e do Pará. O uso da palavra tambor para denominar a manifestação vem da presença indispensável do instrumento nos rituais do culto. Já Mina tem relação com negro-Mina de São Jorge da Mina. Esta era uma denominação dada aos escravos oriundos da “costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina”, onde atualmente se encontra a República de Gana. Esses escravos eram trazidos da atual região do Togo, Benin e da Nigéria, conhecidos como negros mina-jejes e mina-nagôs, hoje são denominações dos dois principais modelos de Tambor de Mina. O ritual religioso caracteriza-se pelo caráter iniciático e de transe ou possessão. No Tambor de Mina mais tradicional a iniciação é demorada, não há cerimônias públicas de saída, sendo realizada com discrição no recinto dos terreiros e poucas pessoas recebem os graus mais elevados ou a iniciação completa. Mas, em alguns terreiros de *Tambor de Mina* maranhense é comum a realização de festas e folguedos da cultura popular da região, que às vezes são solicitadas por entidades espirituais, como a do Festa do Divino Espírito Santo, o Bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula. Ver: FEMETTI, Mundicarmo. Pensando o Turco no Tambor de Mina. N° 15, p.56. In: [http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n15\\_p56.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n15_p56.pdf)

se é um patife/ Que tira essa onda com meu filá”. O compositor responde ao que poderia ter uma conotação de insulto ou ridicularização: “Jimmy Cliff” com a seguinte ironia: é um anjo ou um patife. A letra expressa a identidade negra através da autoafirmação e do orgulho de ser negro. No decorrer da letra pode-se observar que a personagem tem consciência que seu filá chama atenção, mas isso faz parte de sua identidade cultural, da qual se orgulha: “Os brotos olhando pro neguinho/ Parecia 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 meu filá”. A canção ainda apresenta uma riqueza de ritmos e uma sincronia melódica num arranjo instrumental se misturando com o som de pífanos.

### 2.3.2. O reggae como expressão da negritude moderna

Podemos afirmar que o *reggae* é um dos estilos musicais mais recorrentes na obra de Chico César e suas letras são sempre relacionadas direta ou indiretamente com as questões raciais, assim como outras influências afro-caribenhas como merengue, salsa, lambada e etc.

No Estado do Maranhão, conhecido como a Jamaica brasileira, onde as tradições afro-brasileiras como o bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula e o afoxé predominavam como culturas regionais, o movimento do *reggae* se espalhou num compartilhamento das identidades negras. Reelaborado dentro da cultura ludovicense, o *reggae* consolida a partir da década de 1980, com a expansão dos aparelhos midiáticos, através do comércio informal e da consequente popularização do ritmo (OLIVEIRA, 2009).

O *reggae*, como produto cultural do Atlântico Negro, é uma das maiores expressões da negritude como identidade social, um bom exemplo das ressignificações e reelaborações da cultura da África Negra nas diásporas, também pode e deve ser lembrado pela relação com o mercado fonográfico. Este teve suas portas forçadas pela cultura das margens e a partir daí reconheceu que a identificação dos jovens com o *reggae* ultrapassava fronteiras territoriais e étnico-raciais, podendo assim se transformar num produto transnacional rentável. O *reggae*, assim como outras expressões da diáspora negra no mundo moderno, esteve à margem do *mainstream* da cultura; suas trocas vernaculares e seu movimento de rota e exílio, outrora vivida com os deslocamentos territoriais, agora encontra na “globalização negra” (SANSONE, 2007) o lugar contraditório para as narrativas do Atlântico negro.

Compreende-se, nesse sentido, que o *reggae* jamaicano é um produto cultural construído a partir de elementos africanos, em outras palavras, é uma re-elaboração, uma re-significação da cultura africana em terras americanas (ARAÚJO, 2004, p. 148).

A música *Pedra de resposta*, autoria de Chico César e Zeca Baleiro, é um dos melhores exemplos da mistura elementos africanos, nordestinos, indígenas e afro-caribenhos. Não se configura um *reggae*, mas usa uma das expressões mais populares entre regueiros: “Pedra de resposta”, que significa um *reggae* muito bom, é usada para denotar os clássicos do *reggae* como as músicas de Bob Marley e Jimmy Cliff. De acordo com Araújo (2004), essas “unidades lexicais *pedra*, *pedra de resposta*, *pedrada*, *varada*, *pancada* e *tijolada* possuem significações equivalentes no movimento regueiro”. Essa expressão é bastante popular no Maranhão, estado conhecido como a Jamaica brasileira devido ao movimento do *reggae* e sua expansão massiva.

A canção é basicamente uma “lambada clássica”, com uma batida caribenha mais acentuada, mas tem relação com toda febre da lambada nos anos 1980 com os sucessos de Luiz Caldas e com a difusão do *reggae* em São Luiz. A parceria com Zeca Baleiro, que é maranhense, proporcionou as articulações de influências culturais diversas típicas do Maranhão, misturando *reggae* com manifestações populares regionais como o bumba-meu-boi, tambor de crioula. Assim, é através dessas características que se dá num processamento da identidade negra regional com o *pop* internacional, esse representado pelo estouro do *reggae* ligado ao movimento *rastafári*, mas que toma dimensões ambíguas dentro do mercado da música *pop*, tendo diversas manifestações ligadas às reidentificações simbólicas na música negra contemporânea dentro e fora do movimento ligado à religiosidade.

Os compositores usam uma linguagem regional, dando um ritmo caribenho à música, propositalmente numa sedução sonora. Esse caldeirão de manifestações culturais diversas na música de Chico César já se tornou uma marca indissociável. O sincretismo idiomático se concentra nos vocábulos: *paxá*, *cuxá*, *bilha*, *jurará*, *alavantu*, *boi-bumbá* e *catuaba*<sup>38</sup>.

**Pedra de resposta**  
(Chico César e Zeca Baleiro)  
Quanto fui na ilha maravilha

---

<sup>38</sup> Durante o Império Otomano, *Paxá* era um título não hereditário adotado por governantes, mais tarde também usado por funcionários e dignitários civis e militares. No sentido figurado e uso informal também pode designar homem poderoso e insolente, assim como pode ser usado para homem preguiçoso, que vive com ostentação; sultão, que tem muitas amantes. Já *cuxá* é uma espécie de molho que acompanha o arroz, esse molho é preparado com temperos da região além do gengibre e das folhas de caruru-azedo. A *bilha*, mais comum em outros estados do Nordeste, é um tipo de moringa, vaso bojudo e de gargalo estreito, feito geralmente de barro líquidos potáveis. No encarte do álbum *Por onde andaré Stephen Fry?*, de Zeca Baleiro, podemos encontrar a definição desses vocábulos: *Paxá*: “excelência” entre os turcos. No Brasil diz-se de quem é folgado, sujeito boa vida; *Arroz de cuxá*: prato típico do Maranhão; *Bilha*: moringa onde se guarda água de beber; *Jurará*: réptil quelônio, parente próximo da tartaruga com que se prepara um cozido, prato típico; *Alavantu*: termo derivado do francês que significa “em frente e vire”, um dos passos de quadrilhas juninas.

Fui tratado como um paxá  
Me deram arroz de cuxá  
Água gelada da bilha  
Cozido de jurará  
Alvantu na quadrilha

É pedra, é pedra, é pedra  
É pedra de resposta  
Mamãe eu volto pra ilha  
Nem que seja montado na onça

Me levaram no boi-bumbá  
Pra dançar: eu dancei  
Me deram catuaba  
Pra provar: provei  
Me deram um cigarrinho pra fumar  
Menino como eu gostei

Vale salientar que, o *reggae* jamaicano ao entrar no circuito *pop* internacional não deixou de ser *reggae*, não deixou de ser a expressão musical que continha a poética da negritude, e foi como gênero musical ligado aos ideais de negritude que inspirou bastante a identificação de negros, brancos e mestiços em outros países diaspóricos. Essa identificação principalmente com as letras do *reggae*, que tratam basicamente dos problemas dos povos negros como discriminação, autoafirmação, também deixaram a marca no estilo do regueiro como a valorização da cor, dos cabelos, ainda têm força não apenas nas diásporas negras, mas em todo o mundo. Cada lugar que absorveu essa influência do *reggae* jamaicano teve suas reelaborações do gênero, este tão marcado por preconceitos e mitos raciais e sociais, pois a figura do regueiro é, como a do negro, cercada de estereótipos. Entretanto, temos que observado o fato das identificações não serem exatamente as mesmas em lugares comuns.

As identidades negras apresentam-se de maneiras diferentes e diversas, ou seja, não é porque um negro escuta *reggae* que ele se vestirá com as cores da bandeira da Jamaica ou seguirá a filosofia *rastafári* ou usará um penteado *rasta*. A identificação pode ir além dos estereótipos, assim como, da mesma maneira, um branco que se identifica com os *reggaes* de “pedra de resposta” não estarão necessariamente fadados a adotar o estilo no seu cotidiano. É verdade que existe também uma série de impedimentos sociais para com o estilo, como por exemplo, certos setores do mercado de trabalho não permitem que esse tipo de identidade seja adotada ou expressa de alguma forma.

O que vale destacar aqui é como essas correspondências identitárias se processam no que Stuart Hall chama, com certa resistência, de “pós-moderno global”. Diante do momento conjuntural para se discutir a questão negra no mundo contemporâneo, Hall (2003, p. 318)

qualifica a natureza do período de globalização, em que se encontra a cultura atualmente em processo. Sendo assim, seria impossível rejeitar inteiramente o “pós-moderno global”, na medida em que ele registra certas mudanças estilísticas no que Hall chamaria de “dominante cultural”.

Mesmo que o pós-modernismo não seja uma nova era cultural, mas somente o modernismo nas ruas, isso em si, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular – rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramentos de antigas hierarquias e de grandes narrativas. Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular (HALL, 2003, p. 318-319).

Dentro dessas narrativas locais e transatlânticas, a canção *Mand’ela* (1996), também composta em parceria com Zeca Baleiro, é uma das mais importantes no que se refere ao que há de insurgente no cenário da música de expressão negra e dos acontecimentos políticos africanos. A gravação no álbum *Cuscuz Clã* (1996) tem a participação do baixista sul-africano Bakithi Kumalo e traz em sua composição melódica e na letra uma riqueza semiótica com um acervo instigante informação estética e cultural, que reflete o dialogismo com as culturas africanas, bem como a maturação da consciência histórica da negritude. Observemos os aspectos de africanidade e negritude na letra a seguir:

**Mand’ela**

(Chico César/Zeca Baleiro)  
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

Mand’ela vir  
Mand’ela aqui  
Mand’ela cá

Mand’ela mand’ela (...)  
Mand’ela mand’ela (...)

Eu disse que vim do Cabo Verde  
Mas ela me achou imaturo (neguinho imaturo)  
Mandou pra Porto Seguro

E agora tô indo a pé

Nesta canção, os compositores trazem os lugares comuns onde há a predominância de negros africanos e seus descendentes em diáspora. Esse universo permeado, num primeiro momento, pelo universo do *reggae*, e, posteriormente, no entrelaçar de lugares comuns e distintos ao mesmo tempo. Assim é possível perceber os aspectos cultural e racial de formas diversas como, por exemplo, nos versos que mencionam os países africanos: Senegal, Cabo verde e por fim a África do Sul através da figura Nelson Mandela<sup>39</sup>. Este citado no jogo fonético, que brinca com os vocábulos enunciativos de maneira estilística: “mand’ela”, expressão intencionalmente ambígua. A narrativa de um cotidiano comum é feita de forma divertida, artifício que já se tornou uma marca na maioria das canções de Chico César, começando pela “sandália havaiana”, produto genuinamente brasileiro, que antes de tornar-se um produto de exportação era mais popular nas camadas mais pobres da população brasileira. Também há a referência à velha prática de reclamar a uma autoridade local, que na época da escravidão, e logo após, era representada pelo Bispo.

A letra ainda liga diversas partes no domínio criativo que junta *havaiana*, *baiana*, *Porto Seguro*. O ritmo é bem demarcado, mistura *reggae* com uma batida característica africana; o coro permanece sincronicamente. É evidente o uso de recurso lingüístico africano: as onomatopeias poéticas, proferidas pelo baixista Bakhiti Kumalo, num solo, onde entram vocal como cortina melódica para imprimir uma cadência apropriada ao movimento. Chico César faz o uso, já freqüente em suas gravações, de onomatopeias como instrumentalização da voz, que dá um efeito de identificação em suas entoações vocálicas particulares com os sons de dialetos, o que nos leva a constatar um diálogo entre vozes nômades num alargamento de representações socioculturais devido aos deslocamentos e reidentificações.

O papel da letra e da melodia, na constituição do que denominamos aqui de poética africanista e enunciação da negritude, é fundamental para estabelecermos os laços entre as cumplicidades poéticas das narrativas africanistas: literatura, oratura e música (FLORES e SANTOS, 2009). Cumplicidades já demonstradas através dos poetas da Negritude como Aimé Césaire, Leon Damas, Leopold Sédar Senghor, Agostinho Neto, entre outros (MUNANGA, 1988), no sentido de abarcar não apenas a África continental, mas também as

---

<sup>39</sup> Nelson Rolihlahla Mandela nasceu em Qunu, África do Sul, no ano de 1918. Principal representante do movimento contra o *apartheid* em seu país. Permaneceu preso de 1962 a 1990 acusado de conspiração contra o governo e de planejar ações armadas. "Libertem Nelson Mandela" se tornou bandeira de todas as campanhas e grupos *anti-apartheid* ao redor do mundo. Mais tarde, em 1993, dividiria o Premio Nobel da Paz com Frederick Klerk (presidente na época). Mandela se tornaria o primeiro presidente negro da África do Sul (1994-1999). Comandou a transição do regime de minoria no comando, o *apartheid*, ganhando respeito internacional por sua luta em prol da reconciliação interna e externa do País.

Áfricas diaspóricas. Dessa forma, encontramos na música popular um modo particular de condensar a problemática da questão identitária através do discurso poético que evoca e exalta a Terra-Mãe, recusando a civilização ocidental por uma redescoberta da história das culturas do continente africano e da diáspora negra no mundo.

Em si tratando de *reggae* como expressão da negritude moderna, podemos destacar ainda *Mama África* (1995) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002). *Mama África* é uma das canções mais emblemáticas – senão a mais –, de Chico César. Foi seu grande sucesso, projetando Chico César no cenário da *MPB*. Talvez pela atualização da discussão sobre o lugar da mulher negra no mercado de trabalho. Foi gravada pela primeira vez em 1994 pelo próprio compositor, mas teve sua divulgação apenas em 1995, ano em que foi lançado o primeiro *CD* da carreira de Chico César, *Aos Vivos* pela gravadora *Velas*. A primeira gravação foi num show gravado em São Paulo, por isso o nome *Aos Vivos*, álbum de caráter mais artesanal, voz e violão. No ano de 1996, Chico César regrava *Mama África* no álbum *Cuscuz Clã*, numa versão mais identificada com a música *pop* internacional, com arranjos mais característicos do *reggae*, mais trabalhada instrumentalmente, com guitarras, bateria, trompete, trombone, vocais, instrumentos eletrônicos e de percussão.

Talvez apostando numa maior aceitação por parte de um público mais amplo e diverso, Chico César tenha dado uma versão mais *pop* dialogando com o *reggae*, diferentemente da primeira versão voz e violão. O *reggae* que é conhecido como um dos maiores ecos de militância na luta antirracista do povo afro-caribenho, obteve uma projeção no cenário da *world music*, influenciando artistas e suas releituras em outras diásporas, a exemplo de Chico César que se identifica tanto com a questão racial nas letras como na construção melódica referencial, fazendo sempre associações às identidades negras modernas e contemporâneas e às aspirações da negritude.

O início da execução de *Mama África* confirma esse diálogo. Podemos perceber um verso cantado em inglês e acompanhada por coro feminino. A expressão funciona como efeito de sentido, estabelecendo essa ligação sonora e linguística com o *reggae*, numa espécie de empréstimo e releitura circunscrita no âmbito da realidade da mulher negra no contexto brasileiro. Essas frases de efeito, digamos assim, são bastante recorrentes nas canções de Chico César, ao ponto de na mesma música as frases se renovam e se reiteram, a exemplo do verso “Deve ser legal ser negão no Senegal”, que é cantado no final da música, tendo a percussão como bússola no momento em que o ritmo é acelerado. O verso é carregado de ironia, ludicamente irônico, reiterado com uma entonação vocálica diferente do resto dos

versos, palavras entoadas em versos com uma agressividade rítmica que reside na percussão, também de maneira diferente do resto da música, mas com a mesma função de iconizar o movimento num ritmo que embala a letra, seduz os ouvidos e o corpo.

Tal estratégia de execução permite que a identificação com o estilo tenha uma circularidade no mercado da música *pop*, com a intenção de atingir um público jovem identificado ou familiarizado com a construção rítmica e com as mensagens da letra, as quais seguem uma característica comum, a crítica racial e social no mundo contemporâneo. É importante salientar a forte influência de figuras icônicas da música no mundo do Atlântico negro como Bob Marley, Jimmy Cliff, Peter Tosh, Ray Lema, Jimmy Hendrix, Fela Kuti,

A primeira gravação de *Mama África* é um *reggae* acompanhado apenas por violão, sem coro, nem arranjos instrumentais sofisticados devido ao caráter artesanal do álbum. Encontraremos a expressão da poética africanista contemporânea, que reside na preocupação sócio-econômica na letra, o escravismo tardio da mão-de-obra negra. Em resumo, a canção vem refletir a realidade da maioria das mulheres negras brasileiras: “É mãe solteira”, geralmente operária de grandes fábricas, sustenta a casa e cuida dos filhos sozinha: “E tem que fazer mamadeira/ Todo dia/ Além de trabalhar como empacotadeira nas Casas Bahia<sup>40</sup>”. Essa menção às Casas Bahia simboliza as relações capitalistas de trabalho, refletindo justamente as condições do trabalho operário, a exploração. *Mama África* é a mulher negra dos grandes centros, uma mulher cosmopolita, que vive ainda uma situação de exploração, na condição de mão-de-obra barata por ser negra e mulher, mas que consegue ser independente, com o ritmo de vida acelerado: “Mama África tem tanto o que fazer/ Além de cuidar neném/ Além de fazer denguim (...)”. Gilberto Freyre destaca o uso de diminutivos pelos escravos como uma tentativa de adaptação linguística, o que segundo o mesmo autor teria docilizado a nossa língua. Segue a letra:

**Mama África**  
(Chico César)  
Mama África (a minha mãe)  
É mãe solteira  
E tem que fazer mamadeira  
Todo dia  
Além de trabalhar  
Como empacotadeira  
Nas casas bahia

Mama áfrica tem tanto o que fazer

---

<sup>40</sup> Grande rede de varejo de móveis e eletrodomésticos, presente em 10 Estados brasileiros. Foi fundada no ano de 1952, em São Caetano do Sul, pelo imigrante polonês Samuel Kein, mascate que vendia de porta em porta. A maioria de seus clientes eram retirantes baianos, por isso o nome Casas Bahia.

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 (...)

Quando mama sai de casa  
Seus filhos se olodunzam  
Rola o maior jazz  
Mama tem calos nos pés  
Mama precisa de paz  
Mama não quer brincar mais  
Filhinho dá um tempo  
É tanto contratempo  
No ritmo de vida  
De mama

A canção *Mama África* nos leva a pensar também na questão do tráfico negreiro, da diáspora africana e da escravidão quando enuncia: “Mama África tem tanto o que fazer/ Além de cuidar de neném/ Além de fazer dengüim/ Filhinho tem que entender/ Mama África vai e vem/ Mas não se afasta de você”. Em outras palavras, essa é a mãe negra sempre obrigada a se afastar de seus filhos pelo trabalho, seja durante a escravidão ou no capitalismo tardio. Outro aspecto, além do sofrimento emocional, é o sofrimento físico pelas longas horas de trabalho pesado demonstrado no verso: “Mama tem calos nos pés/ Mama não quer brincar mais/ Filhinho dá um tempo/ É tanto contratempo/ No ritmo de vida de mama”.

Chico César ainda acrescenta outra forma de diálogo com os símbolos da negritude contemporânea apresentada na maioria de suas canções com referência a outras culturas diaspóricas. No caso de *Mama África*, o compositor utiliza vocábulos e neologismos que se referem à cultura afro-americana, como o *Jazz*, assim como o neologismo *oloduzam* (de *Olodum*), o que lhe permite criar, muitas vezes, uma gramática própria. Chico César retoma nesta música o uso da iteração como efeito de sentido na expressão: “Deve ser legal ser negão no Senegal”, que tem uma função gramatical voltada para os efeitos nos jogos estilísticos: as reiteraões melódicas, cativando o público pela forma lúdica e simples de tratar a condição do negro no Brasil dos dias atuais. O momento da entoação desses versos torna-se o ápice da canção, pois a percussão toma conta da canção. Enquanto o cantor, numa entonação diferente, um quase canto/fala diz: “Deve ser legal ser negão no Senegal”. Com essa expressão o compositor também debocha do discurso da negritude como moda, mostrando a hipocrisia na

aceitação do negro, uma aceitação de estilo vendável, desconstruindo o discurso da negritude que foi reapropriado pelo mercado como moda.

Além de uma irreverência estética, esse verso possui irreverência no sentido da significação discursiva, com a ocorrência de figuras de oposição como a ironia, o que é recorrente em sua obra, assim como a referência constante na letra ou na construção melódica tanto às diásporas africanas como aos países africanos, seja numa menção direta ou não, a exemplo do Senegal, em *Mama África*.

No encarte do *CD* a frase “Deve ser legal ser negão no Senegal” não faz parte da letra original, recurso estilístico bastante utilizado por Chico César em suas canções, funcionando como improvisações durante as performances. A crítica é feita implícita e explicitamente, quando diz que deve ser legal ser negão no Senegal, levando-nos a concluir que no Brasil não é legal ser negro. Neste sentido, o compositor deixa nos versos o espectro da discriminação racial e, por conseguinte, a difícil missão do brasileiro em se assumir negro. A irreverência nesse canto/fala pode ser identificada facilmente em outras canções, sendo essa uma das características mais marcantes de Chico César: usar recursos de ironização, sátira e jogos silábicos para falar de questões tão sintomáticas e muitas vezes até dolorosas de forma lúdica sem perder o comprometimento com a crítica.

É possível pensar essa ironia de *Mama África* também dentro imaginário mítico de uma África Mãe, tema central abordado pelos poetas da Negritude na década de 1930, com referência às diásporas negras e ao ideário do modelo de civilização matriarcal no continente. O mito da Mãe África é deslocado e ganha uma ressignificação irônica proposital como a simples mulher negra inserida na estrutura do capitalismo tardio num país diaspórico e periférico, em que a o mito da grande Mãe se transforma numa empacotadeira de uma extensa rede de lojas populares: as Casas Bahia. Desse modo pode-se dizer que:

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma peripécia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do **gozador**, do oportunista, do lírico, mas sempre gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se muitas vezes grandioso (TATIT, 1996, p. 09, grifo meu).

A enunciação da negritude nessas canções é a afirmação de uma identidade negra diaspórica, compartilhada sem fronteiras, ligada pelo parentesco de experiências comuns. Pois, o cotidiano dos negros estará expresso em diálogos atemporais em que estão inseridas as narrativas musicais. A poética africanista ou a referência a África estará na recorrência das

sonoridades, da percussão, dos vocais femininos que aparecem no refrão, em coro e em diversas partes da música com alternância de solo e coro, como é comum nas melopéias africanas, além do uso do recurso vocal estilístico, ou seja, as onomatopeias poéticas. Chico César faz nesta versão de *Mama África* o que não fez na primeira, o uso desse recurso vocal estilístico, que consiste em reproduzir verbalmente uma experiência de audição musical.

Podemos ainda destacar como expressão da negritude moderna a canção *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002). Considero-a uma das mais importantes para a pesquisa pelo seu diálogo com as identidades raciais ancestrais e modernas e pelas questões das relações raciais no Brasil. Em entrevista ao programa “Refrão” da TV Justiça, exibido em 03 de abril de 2009<sup>41</sup>, Chico César afirma que a letra da canção tem a ver também com um fato ocorrido em sua adolescência devido a sua cor e aos seus cabelos. Já a frase homônima *Respeitem meus cabelos, brancos* foi criada a partir da canção “*Cabelos Brancos*” (Herivelto Martins e Marino Pinto), inspirado no verso: “*Respeitem ao menos meus cabelos brancos*”.

Trabalhei com esse negócio da língua quando era jornalista, gosto de escrever, gosto de mexer com as palavras, pensei: puxa, uma vírgula aí já muda tudo. E obviamente essa canção não tem apenas a ver com as coisas que vivi e vivo, mas tem a ver com o cotidiano de milhares de brasileiros afrodescendentes que não podem expressar o que passa dentro da sua cabeça”. A mentalidade de sinhozinho que o país tem ainda, que na verdade é uma mentalidade de Casa Grande e Senzala. O pessoal da Casa Grande acha que o pessoal da senzala não pode se vestir do jeito que quiser, não pode expressar o que passa dentro do seu coração, dentro da sua cabeça, dentro do seu espírito, dentro da sua alma. É essa coisa de como você se coloca no visual. Quando eu era pequeno meu pai me levava sempre pra raspar o cabelo porque era “ruim”, e aí eu por ser cabeludo e negro já tomei muita geral, já fui preso, fui dar parte de um soldado da cadeia da minha cidade e fiquei preso, aí **rasparam o meu cabelo**, me deram um banho de água gelada, eu tinha 16 anos (Chico César, 2009).

O álbum que leva o mesmo nome é bastante significativo, apesar de possuir poucas músicas que refletem as questões até aqui colocadas. Considero-o de extraordinária argúcia pelo fato de possuir duas composições que tratam de temas atuais de difícil discussão, a reivindicação por igualdade racial, *Respeitem meus cabelos, brancos*, e social, em *Pelas fronteiras do mundo* (2002), além da canção *Sem ganzá não é coco*, que retorna as tradições nordestinas, a qual trataremos em outro momento. Essas duas canções conseguem captar os inconformismos dos oprimidos e a arrogância dos opressores.

---

<sup>41</sup> A entrevista pode ser vista no endereço: <http://www.direito2.com.br/stf/2009/abr/3/programa-refrao-da-tv-justica-estreia-com-chico-cesar-e-a-musica>

Na primeira canção, a junção da poética africanista e a enunciação da negritude se completam na identificação com o *reggae*, que perpassará parte de sua discografia. Esse álbum obteve maior repercussão na mídia, comparado aos anteriores. Com esse CD Chico César consegue provocar reações na opinião pública, principalmente com a canção homônima. Como é recorrente em álbuns anteriores, repete-se a participação de músicos consagrados e de “anônimos” dentro mais variados gêneros, o que também acaba ganhando destaque midiático, como podemos ver na matéria de Mônica Loureiro, publicada em 27/06/2002<sup>42</sup>, intitulada “Chico César pede respeito com delicadeza/ Cantor paraibano lança seu quinto disco solo, repleto de novas parcerias e com canja de Chico Buarque”. O destaque da matéria é para a canção *Respeitem meus cabelos, brancos*. Veja alguns trechos:

"A maior dificuldade do mundo para o ser humano é assumir sua complexidade. Daí a dificuldade das pessoas em aceitar quem é diferente". Chico César resume assim a proposta de seu novo disco, *Respeitem Meus Cabelos, Brancos*, lançado pela *Abril Music*. O título do CD, que a princípio pode sugerir algo revoltado, é muito mais um posicionamento pessoal de Chico do que uma bandeira *anti-racista*. "Parti de uma constatação minha; por causa de meu cabelo, já escutei muitas coisas, engraçadas ou não", diz. O cantor e compositor já foi chamado de cebolinha, abacaxi, beterraba e até Formiga Atômica. "Nada disso me tornou belicoso, e sim me fez pensar em todo o resto. As pessoas estranham quando os negros decidem tomar uma posição diferente. Já está na hora de deixarem a gente participar do destino do País", sustenta (...). O CD passou por uma pré-produção em Londres e depois recebeu os convidados. "Aproveitei o Carnaval em João Pessoa para gravar com a Metalúrgica Filipéia (metais em *Sem Ganzá Não É Coco*). Na Quarta de Cinzas, em Recife, gravamos com o Naná Vasconcelos (percussão em *Sem Ganzá Não É Coco*). Na Bahia, pegamos o Carlinhos Brown (arranjo de percussão em *Experiência*) e no Rio, o Chico Buarque (*Antinome*)".

A questão da negritude é mote de outros artigos como o de Flávio Paiva em 03 de agosto<sup>43</sup> do mesmo ano, intitulado “Chico César superlativo”. Confira no trecho a seguir:

Mais do que um novo disco, *Respeitem meus cabelos, brancos*, de Chico César, realça a completude de um artista determinado a investir mais e mais na calorosa austeridade da sua emoção, multiplicando prazerosas e desembaraçadas composições na asfixia cotidiana da incerteza e do preconceito (...). Da mesma maneira que Chico César retoma a questão do negro, antes tocada em músicas como "Mama África", "Filá" e "Mand'ela" (...). Dá gosto apreciar a música inventiva e desembaraçada de Chico César, ouvir sua voz interna alcançando inquietações perdidas, sentir seu compromisso com a calorosa austeridade da emoção. *Respeitem meus cabelos, brancos* soa como uma metalepsia do tratamento injusto dado aos mais velhos, aos negros e aos mais negros. O autor aparece e se auto-retrata sem que desapareçam as pistas, os rastros e a existência do eu coletivo.

<sup>42</sup> Disponível em: <http://www.allbrazilianmusic.com/materias/ver/chico-cesar-pede-respeito-com-delicadeza>.

<sup>43</sup> Disponível em: <http://www.noolhar.com/opovo/vidaarte/164166.html>

Chico César é um artista superlativo. Sacode, respira e busca o oxigênio dos sentidos no quadro de asfixia cotidiana da incerteza e do preconceito. Um afortunado do talento a distribuir olhares e impressões, enriquecidas por sonoridades melodiosas e ritmos ardentes, prontos para entreter, despertar e encontrar pares e ímpares.

É possível encontrar no site oficial de Chico César o seguinte comentário do jornalista Luís Nassif sobre o álbum:

Intérprete sensível de baladas, é no reggae e nos ritmos nordestinos que Chico César extrapola, indo beber nas apenas nos acordes, mas nas vozes dos cantadores....Parte menos reparada na obra de Chico César, talvez a mais intensa, mas que mais levará tempo para ser reconhecida, são os lamentos de quem parece ter atravessado encarnações celebrando a vida, a festa e a música, mas preso a uma solidão cósmica (Luís Nassif, 2002).

No que se refere à crítica a intolerância racial, destaca-se a enunciação da negritude através do orgulho negro na canção *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002), uma composição de competência estética, poética e ideológica. Transmite os ideais e as aspirações negritude, estes já compartilhados pelos movimentos culturais desde o início do século XX.. Dialoga com outras minorias étnicas quando incita a discussão sobre a diferença. A poética africanista nesta canção reside na valorização das heranças africanas, seja na cultura ou no biótipo.

Mais do que em qualquer canção, a autoafirmação do negro é feita aqui como reivindicação do respeito, ou melhor, como diz o próprio Chico César: “Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas ideias. A luta para manter-se de pé e mantê-las. É como se alguém dissesse respeitem minha particularidade, ou minhas particularidades mutantes”<sup>44</sup>. Não se tratando de tolerância e sim de respeito. É interessante mencionar que a última frase enunciada na canção, e que não aparece na letra oficial, é: “fui claro?”, aludindo, ironicamente, a cor branca.

Elementos do discurso da negritude são percebidos facilmente, pois estão explícitos em toda a letra da canção. O diálogo proposto pelo compositor entre o negro e o branco marca as primeiras estrofes, na reivindicação por respeito e na afirmação de sua africanidade:

Respeitem meus cabelos, brancos  
Chegou a hora de falar  
Vamos ser francos  
Pois quando um preto fala  
O branco cala ou deixa a sala  
Com veludo nos tamancos

---

<sup>44</sup> Retirado do site oficial de Chico César: <http://www2.uol.com.br/chicocesar>. Acesso em 02 de agosto de 2009.

Cabelo veio da África  
Junto com meus santos

As nações africanas e famílias etnolinguística – as quais pertenciam muitos negros trazidos como escravos para o Brasil – são retomadas como símbolo de africanidade, afirmação e orgulho negros, no que se refere à cor, ao cabelo e à música. Desse modo, a africanidade, que aparece em termos de uma origem ancestral, é acionada através dos grupos etnolinguísticos citados e a partir do reconhecimento e da valorização desses grupos que fazem parte da formação cultural do povo brasileiro. Como podemos ver nos versos:

Benguelas, zulus,  
Gêges, rebolos,  
Bundos, bantos.

Por exemplo, a grande família *Bantu*<sup>45</sup> (sem flexões) ou *Banto* (a, o as, os) designa cada um dos grupos da grande família etnolinguística à que pertenciam grupos chamados angolas, congos, benguelas, moçambiques, congos, entre outros. Segundo Lopes (1988, p. 86), banto é a designação apenas linguística dos componentes das raças malano-africanas congolêsas e malano-africanas zambezianas pelo parentesco entre si. A denominação extensiva do termo banto se deu pelo seu uso, sob a qual estão compreendidos como “bantos todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente, que apresentam características em comum, tanto físicas, como em modo de vida e atividades afins” (idem). Diante dos ciclos migratórios, os bantos serão o primeiro grande grupo

---

<sup>45</sup> De acordo com Nei Lopes (2004, p. 114), os ancestrais dos povos bantos habitavam inicialmente o centro do continente africano, localizado hoje entre o Chade e a República Centro-Africana. A partir daí teriam se deslocado para a região do lago Chade e Médio Benué, na atual Nigéria, onde entre 900 a. C e o século II era cristã teria prosperado a legendária civilização de Nok, produto da mais antiga civilização africana conhecida até o século XX. Nesta localidade teriam dado um salto em qualidade de vida local, devido à implantação de técnicas agrícolas e de pastoreio, eram povos agrícolas e ferreiros, assim foram os primeiros entre os negro-africanos a dominar a metalurgia do ferro. Mas, devido às ondas populacionais vindas do Norte, forçadas pela dessecação cada vez mais rápida do Saara, os bantos foram forçados a migrar para a região do monte Cameroon, a partir daí se dispersaram. Parte do povo teria atravessado a floresta equatorial com o intuito de ocupar a região das savanas, a oeste do lago Tanganica. Desde então, em diferentes ciclos migratórios, teriam seguido em três direções: Atlântico, África austral e África oriental. O surgimento de civilizações, como os reinos bantos da bacia do Congo e o Império do Monomotapa se deve a essas migrações. O termo português *banto* denomina o amplo grupo de línguas e dialetos negro-africanos falados na África central, centro-ocidental, austral, e em parte da África oriental. Esse termo corresponde ao utilizado pela primeira vez, em 1862 por Wilhelm Bleek, um filósofo alemão, que o usou para caracterizar os falares nos quais a palavra que nomeia os seres humanos é sempre *ba-ntu*, plural de *mu-ntu* (*ntu* – radical e *ba* – prefixo indicativo de plural). Outros estudiosos demonstraram o parentesco e a homogeneidade existentes entre as mais de quinhentas línguas pertencentes a esse grupo e faladas na África negra. A língua foi reconstruída cientificamente e denominada de probanto, fundamentando-se em 3 mil raízes que se encontram em todas as línguas bantas, tendo como principais características: o agrupamento de palavras por classe; a identificação das classes por prefixos; os prefixos acompanham o substantivo e as palavras subordinadas a ele ou ao pronome. O termo banto acabou sendo usado como extensão do seu sentido, ou seja, o emprego da palavra banto como substantivo e adjetivo. Por extensão, os povos que falam línguas bantas são chamados Bantos, assim como tudo que lhe diga respeito: o mundo banto, as culturas bantas); sendo usada também conceitualmente na arte e medicina.

lingüístico chegados no Brasil, é o falado nas nações de Candomblé de Angola e Omolocô, cuja origem é designada de Probanto (NETO, 2006).

Com relação aos *Benguelas* citados na canção, podemos dizer que além de fazer parte da família etnolinguística banto. *Benguelas*<sup>46</sup>, também pode referir-se à Benguela, uma cidade litorânea da República Popular de Angola, capital da província de mesmo nome. A cidade foi fundada em 1617 com o nome de São Felipe de Benguela, também considerada um dos maiores portos exportadores de escravos para o Brasil. Por isso, o nome foi genericamente usado para denominar os escravos embarcados naquela região da África Austral. O termo designa ainda um dos toques do berimbau na capoeira (LOPES, 2004).

O termo *Jeje* é de origem iorubá (àjeji) e significa estrangeiro, assim era usada como codinome, pelo qual que esse povo distinguia os *Fon*<sup>47</sup>. No Brasil esse termo denomina uma nação africana oriunda do antigo Daomé.

Já *Rebolos* era o nome dado, no Brasil, ao indivíduo dos *Libolo*<sup>48</sup>, pertencentes ao grupo etnolinguístico dos Ambundos, que se fixaram ao sul do curso inferior do rio Cuanza. A palavra rebolo tem importante presença em autos populares como as congadas. A esses povos, muitas vezes distintos, também era dada uma definição genérica. Por exemplo, os Ambundos (falantes do quibundo) e os Ovimbundos (falantes do umbundo), grupos étnicos da atual República Popular de Angola, eram denominados genericamente no Brasil escravista como *Bundos*. Estes, mais precisamente, designam um grupo etnolinguístico da região Centro-Norte-angolana, sua Diáspora se estende a regiões vizinhas, através de povos como os Ndongos, Songos e Libolos (LOPES, 2004, 145).

Outro termo usado na canção é *zulu*, que na verdade é a denominação para o habitante da Zululândia, região nordeste da província de Natal, África do Sul<sup>49</sup>. A mesma palavra também pode ser usada para designar a língua falada na região da África austral. O famigerado império Zulu foi um dos mais poderosos reinos africanos no século XIX, graças às conquistas do general Tchaka, uma lenda que tornou os zulus uma potência militar. Em sua língua nativa este etnônimo significa “o povo do céu” (LOPES, 1988; 2004).

Diante dessas imagens de africanidade apontadas na canção *Respeitem meus cabelos, brancos*, é possível perceber a África celebrada em seus diversos aspectos, seja na referência

---

<sup>46</sup> No Brasil, esse termo também denomina o Rancho de reis, formado por negros (os Benguelas), em Porto Alegre (RS) no ano de 1885.

<sup>47</sup> Ver Lopes (1988; 2004).

<sup>48</sup> “Na Angola pré-colonial, Libolo ou Lubolo era uma região de produção agropecuária bastante diversificada e grande produtora de vinho-de-palma ou maluvo” (LOPES, 2004, p. 560).

<sup>49</sup> Foi anexada pelos ingleses em 1877. Dois terços de suas terras foram confiscadas pelos colonizadores em 1894, confinando os nativos da região em reservas.

à ancestralidade, numa busca por reconhecimento e redescoberta, seja na construção de uma identidade, ou na busca de valorização do negro em termos estéticos e culturais. Como podemos ver nos versos que seguem.

Batuques, toques, mandingas  
Danças, tranças, cantos  
Respeitem meus cabelos, brancos

Nos versos acima, encontramos elementos da tradição musical africana e da estética negra, no caso as tranças, penteado comum entre os africanos da região subsaariana, hoje é adotada como moda ou posicionamento identitário. Essa referência a África como origem ancestral figura como uma rejeição aos padrões culturais europeus, num *revival* que fundamenta, mesmo que miticamente, a ligação sentimental e existencial do negro.

Os versos trazem o termo *Batuque* como um dos elementos de africanidade. O “Batuque”<sup>50</sup> era designação comum às danças afro-brasileiras. O termo era genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças africanos. O batuque dos povos bantos de Angola e Congo deram origem aos principais ritmos e danças da diáspora africana nas Américas, como o samba, o jongo, mambo, rumba etc. (LOPES, 2004, p. 109). José Ramos Tinhorão em seu livro “Os sons negros no Brasil” dedica algumas páginas a essa questão do batuque como generalização das danças africanas.

Também podemos encontrar, nos mesmos versos, o termo *Mandingas*, que reforça a imagem de africanidade. Os Mandingas fazem parte um amplo grupo de povos da África ocidental. A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana (2004) nos dá uma definição mais completa: *Mandingas*<sup>51</sup> é o nome étnico que inclui grupos de povos, falantes de línguas parentes, que pertencem ao grande grupo linguístico Mandê, como os Bambaras, da República do Mali; os Mandinkas, de Gâmbia e países vizinhos; os Diúlas ou Diolas, de Burkina e da Costa do Marfim; e os Kurankos, konos, de Serra Leoa e Libéria. Os povos mandingas também seriam os construtores do grande império do antigo Mali, originários da região do Maden, próxima à fronteira ocidental do Mali, no curso superior do rio Níger. Nei Lopes acrescenta que a denominação “mandinga” provém da forma *mandingo* com que os ingleses,

---

<sup>50</sup> Denominação genérica dos cultos afro-gaúchos.

<sup>51</sup> Violentamente atingidos pelo tráfico, a diáspora desses povos se concentrou principalmente nos EUA e nas Antilhas. O termo mandinga, no singular, também pode ser definido como “Bruxaria, feitiço, talismã; qualidade de jogo de capoeira. Na bacia do Prata é tido como um dos nomes do diabo. A origem do vocábulo é, provavelmente do quicongo *ndinga*, praga, maldição”, incorporado ao vocabulário cotidiano com o passar do tempo. Já o termo Mandingue designa uma dança de nação do *big drum* (‘culto de origem africana de Carriacou, com ritos “de nação” ou crioulos divididos em atenção a uma suposta origem étnica’); também é conhecido como um gênero da *world music*, muito popular na França, que se baseia nas tradições musicais dos povos mandingas (Ibid., p.414).

certamente a partir do contato com os *Mandinka*, nomearam todos os povos do grupo lingüístico mandê.

As questões étnico-raciais são abordadas em toda letra, abarcando temas como o racismo, a cultura e a estética. Dialogando com essas questões, Chico César pede respeito e liberdade para usar seus cabelos da forma que desejar:

Se eu quero pixaim, deixa  
Se eu quero enrolar, deixa  
Se eu quero colorir, deixa  
Se eu quero assanhar, deixa  
Deixa, deixa a madeixa balançar

Podemos começar pela palavra *pixaim*, de denominação pejorativa usada para os cabelos dos negros, mas, na letra o compositor dá outro sentido, usando-a como afirmação, assim como o enrolar, o colorir e o assanhar. Este último mais conhecido como penteado *Black Power*<sup>52</sup> ou apenas como *Black*. Por sinal, Chico César é um adepto deste penteado.

Há um dialogismo em *Respeitem meus cabelos, brancos* eficaz no que diz respeito à enunciação veemente da ancestralidade, – ou seja, a valorização dessa africanidade, refletida no reconhecimento do passado ancestral através da afirmação dos grupos étnicos citados na canção –, e a enunciação da negritude moderna, o negro urbano, a identificação com o movimento *Black is Beautiful* (preto é belo), o que é fundamental para estabelecer um pertencimento sentimental, e também para compartilhar mais do que nunca uma ideia existencialista de negritude. *Respeitem meus cabelos, brancos* também mostra que:

A posição do Brasil no Atlântico Negro é dupla. Por um lado, é claro, as ideias usadas na compreensão do processo de racialização, bem como as empregadas pelo movimento de oposição ao racismo, foram criadas através de um intercâmbio no Atlântico Negro. Por outro lado, as relações raciais brasileiras desmentem a ideia de que a situação do negro, nas diferentes regiões, esteja se desenvolvendo paralelamente à situação norte-americana – perspectiva à qual tenho dado o nome de “globalização negra”. A situação parece ser contraditória; embora o País tenha se integrado mais nos fluxos da globalização negra moderna, seu *pedigree* etno-racial nos estudos étnicos e afro-americanos tornou-se diferente: um país antes conhecido como um paraíso racial passou a ser descrito, a partir dos anos cinquenta e, mais vigorosamente, dos anos setenta, como um inferno racial. O que se aponta é uma mudança aparentemente maciça na experiência da raça no Brasil; mas essa mudança é sobretudo uma mudança no discurso, passando de uma imagem montada de cordialidade e miscigenação racial para a revelação de que a miscigenação e a cordialidade eram um mero disfarce hipócrita (...) (SANSONE, 2007, p. 278).

---

<sup>52</sup> Termo utilizado como lema do movimento de mesmo nome criado nos Estados Unidos, na década de 1960, criado pelo ativista Stokely Carmichael, para afirmar o orgulho de ser negro e a crença na superioridade das culturas de origem africana.

No que se refere às identidades sociais compartilhadas e à condição cidadão do “Terceiro Mundo”, podemos destacar a canção “*Nas fronteiras do mundo*” (2002). A composição de Chico César em parceria com o compositor espanhol Luiz Pastor (figura que se destacou na luta contra o franquismo<sup>53</sup>), é *reggae* que discute em sua letra a opressão, o desterro de alguns povos, a fome, a desigualdade social, a imigração ilegal, enfim situações muito recorrentes em países de “Terceiro Mundo” e nas imigrações para países de “Primeiro Mundo”. A letra foi escrita originalmente em espanhol, Chico César adaptaria para o português, sendo gravada pelos dois músicos em seus respectivos trabalhos.

Nesta canção, são avocadas as identidades plurais, o escravismo tardio, no qual os miseráveis, em sua maioria negros, índios, mestiços, latino-americanos, são abandonados a própria sorte. Apesar da abordagem mais social da letra, podemos encontrar referências à questão racial. Observemos:

sou tu sou ele  
Nós todos e todos eles  
Escravos do novo século  
Obrigados ao desterro  
Desterrados pela vida  
Condenados ao inferno  
(...)  
Sou tu sou ele  
Aquarela de mil cores  
Humano de muitas raças  
Caldo de muitos sabores  
Nas portas de um futuro  
Que nos nega seus favores

A frase “*Nas fronteiras do mundo*” remete a duas ocorrências: aos explorados existentes em toda parte, aos desterrados, às diásporas contemporâneas, clandestinos atravessando ilegalmente as fronteiras em busca de oportunidades. Pensemos que povos “condenados ao inferno”, como diz a letra da canção, em sua maioria negros, índios e mestiços, estão localizados em maior número nessas fronteiras do mundo, pois essas estruturas desterritorializantes, no sentido de tempo e espaço, nos aprisionou nos limites do tempo ancestral e do tempo histórico.

A letra reflete, justamente, a condição de periferia da América Latina. Condição que revela um “escravismo tardio” (MOURA, 1988), como podemos perceber nos seguintes versos: “Escravos do novo século/ Obrigados ao desterro (...)/Soy tu soy él/ Mano de obra

---

<sup>53</sup> Período do governo ditatorial fascista comandado pelo general Francisco Franco (1939-1975), estabelecido depois da Guerra Civil Espanhola. O nome do general foi associado ao período marcado pela repressão brutal aos adversários.

barata/ Sin contrato sin papeles/ Sin trabajo e sin casa/ Ilegales sin derechos/ O legales sin palabra". Veja alguns trechos:

**Nas fronteiras do mundo**

(Chico César e Luiz Pastor)

Sou tu sou ele  
E muitos que nem conheço  
Pelas fronteiras do mundo  
E no medo em seus olhos  
Jogado à própria sorte  
E à ambição de poucos  
Soy tu soy él  
Y muchos que aqui no llegan  
Desperdigados del hambre  
Despojados de la tierra  
Olvidados del destino  
Heridos en tantas guerras  
(...)  
Soy tu soy él  
Sou tu sou ele

Sou tu sou ele  
E uma foto na carteira  
De onde te comem com os olhos  
Três meninos e uma velha  
Que esperam poder salvar-se  
Com o dinheiro que não chega

Soy tu soy él  
En el nuevo paraíso  
Horizonte de grandeza  
De los que serán más ricos  
Construyendo su fortuna  
Con la sangre de tus hijos  
Sou tu sou ele  
(...)  
Soy tu soy él  
Sou tu sou ele

E muitos que nem conheço  
Y muchos que aqui no llegan  
Nós todos e todos eles  
Mano de obra barata  
E uma foto na carteira  
En el nuevo paraíso  
Aquarela de mil cores  
Soy tu sou ele  
Sou tu soy él

As práticas discriminatórias geradas ainda no seio de concepções racialistas tomaram uma nova dimensão nos tempos da globalização tecnológica, convertendo-se em novas formas de racismo. Os compositores compartilham reflexões sociais que desembocam na

questão racial, que atualmente se reconfigura em termos culturais. No final da canção, Constanze Eiselt lê o texto da revista londrina *Leros*, que apresenta dados sobre a imigração ilegal na Europa. Em seguida, Chico César improvisa com a seguinte frase: “Tiene que haber una nueva revolución”. E canta: “Pontal do Paranapanema/ Chiapa es Catolé do Rocha”; numa associação proposital de lugares distintos e ao mesmo tempo similares.

### 2.3.3. Onomatopeias poéticas e polirritmia

A ligação das onomatopeias poéticas com as cantigas africanas, principalmente nos antigos *vissungos*, podem ser encontradas em outras expressões musicais afro-americanas como o *Blues*<sup>54</sup>, no aspecto do prolongamento das vogais, em tom de lamento, e nas improvisações vocais. Também podemos encontrar as reiteraões e alternâncias frasais nas cantigas do acervo das religiões afro-brasileiras, bem como em expressões populares como o coco de embolada (alternância frasal) e no aboio do cantador de viola do sertão nordestino (improvisações onomatopéicas e prolongamento silábico ou vocálico). Segundo Vidossich (1975), os recém-chegados do continente negro se expressavam por meio de onomatopeias, e, tentando falar o idioma local, acabaram “deformando-o sensivelmente”. As cantilenas africanas, por exemplo, tem como seu equivalente, no Brasil, as inflexões sonoras em determinadas vogais, gritos em modulação, como no aboio.

Há ainda canções de ninar com coro feminino, unissonantes, muito parecidos com alguns coros utilizados por Chico César em suas canções. Esses nexos de familiaridade, parentesco, ou sentimento de pertença, expresso na música popular, em especial nas canções de Chico César, explicam o êxito da canção, vinda de uma tradição oral ou escrita, mas que passa, inexoravelmente, por sua subordinação aos critérios da fala (VALVERDE, 2008).

Na tradição oral, o entoar, seguindo os critérios da fala, pode ser encontrado na canção *Béradêro* (1995), onde as inflexões vocais fazem menção aos aboios sertanejos. Estes são gritos entoados em modulações para chamar o gado e torná-lo mais manso, prática herdada dos povos moçárabes (mourous e árabes), mas ainda existem vestígios de práticas semelhantes em outras culturas como as indígenas. A expressão “Beradêro” remete ao sertanejo matuto; e

---

<sup>54</sup> Gênero musical criado pelos negros do Sul dos Estados Unidos. Essa expressão que pode ser vocal, musical e instrumental, é caracterizada pelo andamento lento e pelo uso *blues* de acordes abemolados. Também define o estilo de interpretação jazzístico oriundos dessa expressão. O termo é a redução da palavra composta *blue-devils*, que nomeia o sentimento de depressão e tristeza (LOPES, 2004, p. 125). Sentimento expresso nas cantigas de trabalho dos escravos, que daria origem ao blues.

as palavras são proferidas nessa canção, ou melhor, entoadas como num típico aboio<sup>55</sup> nordestino, sem acompanhamento instrumental, apenas o solo vocal, no qual os segmentos melódicos são reproduzidos por entonações da fala. Há ainda a somatização para a música de ruídos, gritos, onomatopeias e inflexões vocais num ritmo bem marcado, mas sem acompanhamento instrumental, o que caracteriza o aboio do alto sertão paraibano. A canção *Béradêro* é uma espécie de “aboio em versos”, ou seja, “cantiga que se compõe de breves estrofes intercaladas com as interjeições típicas do aboio, empregadas como refrão” (DUARTE, 2008).

Na canção *Béradêro*, Chico César utiliza repertório regional, o que dificulta, em algumas partes da letra, a sua compreensão pelo público mais urbano, mesmo que esse público seja informado e instruído, porém o compositor encurta essa distância entre o rural e o urbano com sua habilidade polifônica e seu dialogismo cultural. Observemos a letra:

**Béradêro**

(Chico César)

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 na boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana  
Sentença que o turista cheire  
E os sem amor, os sem teto  
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

---

<sup>55</sup> O fato de Chico César ser nordestino nos ajuda a identificar a origem das inflexões sonoras sobre algumas vogais que fazem menção aos aboios sertanejos.

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, narinão no, narinão no, narinão no  
São sons, são sons de sins,  
São sons, são sons de sins,  
Não contudo, pé quebrado  
Verso mudo, grito no hospital da gente

A letra dialoga com diversas realidades, a nordestina, a paulistana (sudestina); aborda a religiosidade e o caráter profano de nossa cultura com um humor estilístico, além de mencionar as questões sociais com ironia “... os sem teto... sem alqueire... / e a cigana analfabeta/ lendo a mão de Paulo Freire”. É freqüente não apenas nesta canção, mas em boa parte de sua obra, a utilização de neologismos, tautofonia (repetição excessiva do mesmo som), no caso dos ruídos, gritos e onomatopeias; de trocadilhos irreverentes como nos versos “A contenteza do triste/ Tristezura do contente”; reiteraões gramaticais e melódicas e ainda personificação, como é utilizada nos seguintes versos: “Os olhos tristes da fita (... )/ Vozes de faca cortando/ Como o riso da serpente (...)”. Não aparecem na letra impressa do encarte as improvisações vocais do cantor: as frases de efeito proferidas em gritos, ruídos, onomatopeias e os aboiros: “Catolé do Rocha, praça de guerra/ Catolé do Rocha, onde o homem bode berra”; “Bari, bari, bari, bari, bari... tem uma bala no meu corpo (... ) Bari, bari, bari e não é bala de coco... são sons, berra, são sons, bode berra”.

O ritmo lentificado e os versos de vocabulário regional e coloquial contribuem para o canto quase falado nesta música, o que confere à canção uma atmosfera sacra, de oração, de júbilo. “Nesse jogo vocal o aboiador explora ao máximo suas capacidades, emitindo longos volteios, sustentados no registro mais agudo da voz”, como nas inflexões melódicas das alternâncias silábicas, “vazias de sentido”: “ê-êi-êi-êi-êi-êi-aha-a-iê-êi-êi-dán-dahá-hahaha-iê-aha-iê-iê” (DUARTE, 2008, p. 138). Ao final da canção, tais inflexões vocais concebida nas onomatopeias poéticas, entoadas pelo “cantador” serão o pilar para a construção do sentido poético e do tema melódico da canção, estabelecendo relações entre a palavra cantada e linguagem musical, bastante comum nos cantos de trabalho dos escravos.

Desse modo, Chico César consegue romper a dicotomia urbano-rural, arcaico-contemporâneo. A poética africanista se expressa, pois, pela influência notável na narrativa melódica e na semelhança dos recursos sonoros utilizados. Assim, o canto sem palavras compõe uma espécie de intervalo espacial de aura mágica e ritualística, que tem nas funções

de seus refrãos-aboios o “sentido original do gesto sem palavras”, ou melhor, o gesto da voz (Ibid.).

Esses vocábulos reiterados conseguem criar uma atmosfera que pode vir a expressar e provocar as mais variadas sensações, como dor, alegria, ou ambientes determinados, dependendo de sua manipulação. Nesse sentido, a canção *Tambores* (2005) nos ajuda a explicar a função e os variados usos desses recursos lingüísticos. *Tambores* tematiza o ambiente da escravidão nos vocábulos contidos em seus versos, começando pelo vocábulo “senhores”, depois faz alusão aos maus tratos sofridos pelos negros escravizados e à força da música negra como vetor de resistência: “Pois o que bate agora meus senhores/ São tambores/ Os tambores/ Mais forte que o açoite dos feitores/ São tambores/ Os tambores”. A música é reverenciada como instrumento de luta, em especial a afirmação no verso de que os tambores são mais fortes que os açoites, ou seja, a música dos escravos resiste.

Chico César reproduz na habilidade vocal o som do instrumento numa música que louva os tambores d’África, e que, interessantemente, é amparada apenas pelas cordas do violão, os tambores são cantados, mas não tocados. As onomatopeias poéticas que predominam nas canções de Chico César, denotam a essa canção em particular uma atmosfera que aproxima o som e o sentido dentro de um discurso musical e poético que não esgotam nas metáforas lúdicas do cantador.

As onomatopeias abrem a canção: “dirindindin iê iê ii, dorondondon din iê, djin djoonn” ui”, essas reiterações reproduzem a sonoridade do violão; mais adiante nos intervalos da letra, acompanhando o violão com a técnica do falsete vocal entoa: “ga ga ga gaah gagaaah, ga ga ga gaah gagaaah; e voltando ao tom de sua voz continua: jêêêêh gaaguê ô gagaguê ô, nhaahnê ô nah, ah, hum huhum, djêê ganga êô, mama guêô nhe manhaguê, ben ô djêh mangabô jah/ Isso é tambor iê/ Isso é tambor iê/ Isso é tambor iah ii/ Isso é tambor iê ê/ Isso é tambor iah ii/ Iêê mamaguê ô mamaguê ô ah ah ah”. Em sussurros canta: “São tambores, os tambores/São tambores, os tambores”; e volta a entoar em gritos para finalizar a canção: “duruum dum dum iê iê, doromm dom dom iê iê dih jaããh!”.

Chico César coloca o som dos tambores como a cura da dor. Como exaltação da matriz cultural africana, podemos interpretar o verso: “Soam onde eu for/ Onde tu fores”; podendo ainda nos levar a questão das culturas diaspóricas, assim como de forma mais ancestral nos faz lembrar o tambor falante<sup>56</sup> africano, espalhado pelos africanos em diásporas.

---

<sup>56</sup> Durante a travessia do Atlântico os africanos eram separados em compartimentos diversos dos porões, para se comunicar expressavam-se através de manifestações rítmicas, batendo com as palmas nas paredes com processos idênticos aos do tambor falante, em sinal de alerta, motim ou revolta contra os tripulantes (VIDOSSICH, 1975).

Mas esse tambor é tratado na canção do ponto de vista simbólico, ou seja, o que representou o tambor para os africanos. Todos os versos vêm carregados de imagens e significações em contextos, ao mesmo tempo, tão distantes e tão próximos, suas diversas viagens expressam inquietação e contestação.

Os últimos versos seguem a ideia do som do tambor como o som da vida, assim como se refere à questão racial quando fala das cores. Segue o verso: “Som dos viveres/ Tinta das cores incolores/ São tambores (...)”. Estes versos resumem a empatia da canção, identificando-se com a questão da cor, da “raça” e das identidades, refletindo diversas analogias, entrelaçando os tempos, imagens, cores e espaços diversos.

### **Tambores**

(Chico César)

Peço atenção agora meus senhores  
Pros tambores os tambores  
Pois o que bate agora meus senhores

São tambores os tambores  
São tambores os tambores

Mais forte que o açoite dos feitores  
São tambores os tambores  
Seu toque é o toque de espinhos e flores

São tambores os tambores  
São tambores os tambores

Cura a dor de amor com amais amores  
São tambores os tambores  
Soam onde eu for onde tu fores

São tambores os tambores  
São tambores os tambores  
Brasa do mais quente dos calores  
Som dos viveres tinta das cores incolores  
São tambores os tambores  
São tambores os tambores

O espaço do “lúdico sagrado” (Luz, 2008, p. 13) que se encontra no imaginário da cultura afro-brasileira, em sua diversidade, é remontado nesta canção como um culto aos ancestrais, mas não de maneira ritualística como em outras canções como *Folia de Príncipe*, mas numa simbolização consciente, na tentativa de narrar a trajetória para além da cultura escrita nas narrativas sobre a história das Áfricas continental e diaspóricas na modernidade tardia. Encontraremos a reidentificação simbólica do tambor, objeto de excelência ritualística e sagrada, e ainda a percepção e o conhecimento nas malhas da historiografia oficial

remontada na experiência poética desfolclorizada da imagem, som e narrativas sobre os tambores africanos. Assim é a música que em certo sentido parece

(...) a mais simples e mais fundamental de todas as artes. Contudo, também está entre as práticas humanas mais sutis e elaboradas. Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (FINNEGAN, 2008, p.15).

As onomatopeias poéticas aparecem como arte e performance, se configuram como uma marca nas canções de Chico César, e muitas das vezes são elas que dão um aspecto africanista ao arranjo. Na canção *Benazir* (1995/1996), as onomatopeias recriam um ambiente ritualístico ao mesmo tempo em que dialoga com o *pop* internacional no arranjo. Na letra, o compositor/intérprete pede respeito para Benazir Butho<sup>57</sup>, primeira mulher paquistanesa a ocupar o cargo de primeira-ministra em seu país. Os versos seguintes se explicam *per si*: “Não aponte o dedo para Benazir Butho/ Seu puto/ Ela está de luto/ Pela morte do pai”. Chico César dá início à canção num canto melódico diferente que acompanha a sonoridade dos primeiros acordes, improvisando a letra com versos de caráter improvisatório: “Pain dormiu/ não acordou/ Manheceu/ Zoi de pain se fechou/ Pain meu”. Essas improvisações funcionam como um recitativo (trecho inicial sem marcação rítmica). A melodia se assemelha com entoadas litúrgicas do repertório das religiões afro-brasileiras incorporadas ao cenário da música popular em cânticos diversos, repertório facilmente identificado em canções do acervo popular brasileiro que dialogam com as influências africanas.

Na segunda versão, gravada em 1996 no álbum *Cuscuz Clã*, esses mesmos versos recitativos são entoados duas vezes, sendo a segunda entoação acompanhada pelo coro feminino, inexistente na primeira versão, ao som do violão e das sementes. Como é comum no repertório das tradições populares afro-brasileiras, a voz do improvisador chama o coro, que entoa numa espécie de resposta coletiva ou repete a fala do improvisador. Ou seja, coro feminino numa repetição intervalada dos versos, os quais o intérprete canta em solo e em coro. É possível observar esse aspecto em cantigas de roda, cocos, cirandas, jongos e cantilenas facilmente identificadas em diversas manifestações afro-brasileiras. Após os versos de caráter improvisatório (que não constam no encarte do *CD*), que anunciam e enunciam o

---

<sup>57</sup> Benazir Bhuto nasceu em 1953 no Paquistão. Foi a primeira mulher a ocupar um cargo de chefe de um Estado mulçumano moderno, como primeira-ministra do Paquistão, eleita em 1988. Benazir era filha de Zulkifar Ali Bhuto, primeiro-ministro do Paquistão (1971-1977), residindo na Inglaterra, volta ao seu país em 1977 quando o general Muhammad Zia Ul Haq aplica um golpe de Estado e depõe seu pai, executado em 1979. Depois disso, Butho assume, ao lado da mãe, a liderança do Partido Popular do Paquistão. Benazir foi morta em um atentado terrorista em 28 dezembro de 2007 NO Paquistão.

que será dito posteriormente na letra, as batidas dos instrumentos percussivos destacam-se e vão se acumulando a outros instrumentos como os de sopro, numa mistura mais jazzística, é quando se acelera o ritmo da percussão e as vozes do coro sobem em cadências gradativas com uma espécie de sussurros melódicos, em onomatopeias numa evolução cadenciada: “ahum, ahum, ahum, ahum, ahum, ahum”. Essa versão possui uma roupagem mais moderna, acionando uma identificação com a *world music*, viajando entre as influências da música negra contemporânea e ancestral, numa releitura e re-significações de tempo e espaços simbólicos.

O tema é político e contemporâneo: a morte Zulkifar Ali Bhuto, pai de Benazir, seu luto e sua dor não são respeitados diante dos interesses políticos dos que agora governam seu país. Mais adiante, a força da personagem é narrada no verso “Esse dedo em riste/ Esse medo triste é você/ Benazir resiste/ O olho que existe é o que vê”; bem como a alusão ambígua entre a vigilância e a consciência no último verso citado. Chico César consegue criar em sua música a ideia de uma africanidade internacional, construindo uma identidade múltipla e transnacional, envolta pelas questões da etnia, do lugar da identidade e do lugar periférico, abarcando as contranarrativas da história fora do contexto ocidental. Mundos muito próximos, que para o ocidente não teriam muita diferença, ou seja, o contexto africano e o paquistanês, semelhantes e diferentes em aspectos diversos como políticos, religiosos, econômicos, mas em contextos opressores.

Nessa canção, a poética africanista está nos aspectos melódicos, rítmicos e nas improvisações vocais. A África está no arranjo, é lembrada pelas onomatopeias poéticas que mais parecem línguas étnicas, quando na verdade são ruídos de língua nenhuma, recurso bastante comum entre os cantores africanos que vivem na Europa. A imagem da África se desenha aqui a partir da incorporação dos elementos afro-religiosos recriados na música com o auxílio de instrumentos percussivos, usados em rituais sagrados. Outra característica predominante é a presença dos coros, que se mantêm fortes, as onomatopeias, os gritos e a emissão de vozes. De acordo com o próprio Chico César<sup>58</sup>, os cantores africanos chamam essas improvisações onomatopéicas de “iogurte”. Na canção *Benazir*, em especial, essas inflexões lembram o ritmo congolês, mais identificado com fortes batidas percussivas em cadência não linear.

Sonoridades diferentes se entrecruzam no universo híbrido de nossa cultura, abrangendo, por excelência as experiências negras. Assim, as canções de Chico César

---

<sup>58</sup> Entrevista cedida em 23/10/2006 via e-mail.

legitimaram-se como enunciadoras da negritude brasileira na década de 90. Com efeito, a música se tornou, no mundo contemporâneo, um fenômeno comunicativo global e tem se consolidado como tal, podendo ser analisada como um meio de largo alcance devido aos avanços tecnológicos multimídias e da cibercultura transcendendo, assim, as divisões étnicas, regionais e nacionais.

## 2.4. Sons e Identidades

### 2.4.1. Africanidade nos sons do Norte e Nordeste

Em quase todos os álbuns de Chico César, é possível observar que, mesmo oscilando entre estilos, ritmos, gêneros, a tradição musical nordestina, no que se refere ao xote, ao baião, ao coco de praia e de embolada, e até ao frevo, aparece de variadas formas. Sendo assim, destacamos algumas canções em que, de alguma maneira, seus aspectos refletem a africanidade e/ou a negritude. Neste sentido, escolhemos algumas das canções de Chico César que trazem a tripla identificação com africanidade/negritude/nordestinidade. Destacaremos mais adiante também como se processa sua identificação com as sonoridades negro/indígenas da região Norte do país.

o que eu sou, quer dizer com a minha música, o que eu sou como cidadão acompanha, determina, guia, quer dizer, eu não me sinto aprisionado a uma militância, vamos dizer assim, seja da questão da negritude ou do homem nordestino, ou mesmo de uma política do cotidiano e tal, mas, esses são temas que sempre estão presentes na minha música desde o primeiro álbum, e espero que permaneçam, até como uma forma leve de trazer temas, às vezes, duros e pesados pra uma coisa leve que é a canção (Chico César, 2008)<sup>59</sup>.

O forró ganha destaque com canção *Negro Forro (Mama Mundi, 2000)*. A africanidade e a negritude aparecem na figura do negro alforriado e nas referências ao coco, ao samba e ao forró. As onomatopeias poéticas iniciam a canção, reiteradas em coros de vozes femininas e masculinas: “Iê coco, Iê coco, Iê coco naai/ Iê coco, Iê coco, Iê coco naai”, permitindo uma ambientação que sugere rodas de coco e terreiros de candomblé. Segue a letra:

#### **Negro Forro**

(Chico César)

Nego forro quer dançar forró

Coco samba do morro

Quer dançar forró

Forró quente feito brasa da fogueira

Beijo de moça solteira

---

<sup>59</sup> Ver Anexos C.

Com medo do caritó

Tum tum tum tililingue tililingue  
E a secretária bilingüe  
Derretendo no xodó

Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró (bis)  
Xale voa cangote  
Chamego de fazer dó  
Dá pra ouvir a gemedeira  
A sala numa nota só  
É um tal de u e ai  
Mas quem tá dentro não sai  
Pois é de nego forro  
Esse forró

O vocabulário sertanejo perpassa toda a letra: caritó, fogueira, xodó, cangote, chamego. A música de Luiz Gonzaga é lembrada nos versos “É um tal de ui e ai/ Mas quem ta dentro não sai (...)”. Desse modo, o compositor dialoga com seu pertencimento (sertão nordestino) de sua identidade racial, cantada nesta e em tantas outras canções. Na verdade, a imagem do cotidiano dos negros, seja imagem atemporal ou não, é um pano de fundo para sua expressão, é um espaço lúdico de identificação e experimentação.

O lúdico e o experimental aparecem em *Dança do papangu (imbalança)*, gravada no mesmo álbum, com a participação do pai de Chico César, Francisco Gonçalves, sendo uma referência aos reisados da memória infante. Papangu é uma personagem mascarada (brincante) presente em certas manifestações carnavalescas no nordeste, ou das festas de reisado. Papangu também era o apelido dado ao negro cativo (papa-angu), que se alimentava basicamente de angu e de feijão (LOPES, 2004).

Essa canção corrobora a irreverência estética como marca de Chico César, onde encontraremos seus jogos silábicos e a intertextualidade. Também é possível destacar o entrecruzar dos temas e imagens que repousam nas rimas externas, com uma letra simples, mas que incorpora a riqueza da significação quase que camufladas no humor estilístico e nos trocadilhos rimados com originalidade. Para Tatit, são: a naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade, valores preciosos ao cancionista. Assim, a “rapidez e a eficácia do resgate da experiência provocam o feito de sentido *inspiração*” (TATIT, 2006, p. 20). Observem a letra:

**Dança do Papangu (imbalança)**  
(Chico César e Zeca Baleiro)  
Chega de tchururu  
Chega de tchurururu  
Chega do interior a dança do papangu

Meu pai dançou  
Hoje seu filho dança  
Imbalança imbalança imbalança  
Como a palha do coqueiro  
Quanto o vento dá  
Como a sombra da jangada  
Nas ondas do mar  
Não é o tchan  
Nem u2  
Na dança do papangu  
Dança lady Diolinda  
Dança Lady Zu

Vale salientar o aspecto lúdico ou “metalúdico” da canção, que faz do “brincante” (papangu) a própria brincadeira, sendo o motivo musical. Também usa na intertextualidade com a música *Imbalança* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, sendo o eixo de sentido na brincadeira de tom sarcástico para relacionar os versos que com o *tcham* (estouro na *axé music*) e *U2* (*pop* internacional) que completa a rima com Diolinda<sup>60</sup> e Lady Zu<sup>61</sup>, ampliando seu quadro de representações. Neste sentido, Tatit nos esclarece que

As palavras participam da ordenação das frases ou dos versos e, desfrutando de uma certa autonomia de sentido, podem reportar-se a outros lugares da cultura e até transformar-se num feixe de significações os mais heterogêneos (TATIT, 2006, p. 26).

Já na canção *Sem ganzá não é coco*, gravada no álbum *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002), Chico César traz os cocos paraibanos, o coco dos emboladores e o coco de praia, em cima dos quais ele compõe sua canção. As origens nordestinas sempre ganham algum destaque em seus álbuns, tornando-se dos identificadores de sua obra. Conforme Nei Lopes, o Coco é um

Gênero de dança e canção da tradição afro-nordestina. É dançada em roda de homens e mulheres, tendo no centro um solista, e cantada sob a forma de interpelação e resposta, frequentemente com solos no estilo de embolada (...) quase sempre acompanhada por pandeiro e ganzá (...). Com relação ao coco-praieiro de roda, modalidade cultivada na região litorânea da Paraíba, alguns estudiosos advogam sua origem nos quilombos de Palmares, inicialmente

---

<sup>60</sup> Chico César se refere à Diolinda Alves de Souza, líder histórica do Movimento Sem Terra – MST na região do Pontal do Paranapanema (São Paulo), e esposa de José Rainha Jr., uma das lideranças do movimento no país. Diolinda se engajaria aos 18 anos no MST. Participou das ocupações em Pernambuco, Sergipe, Paraíba, Maranhão, Paraná, e São Paulo. Ganhou notoriedade nacional em 1996 quando foi presa na frente dos filhos e mandada para prisão feminina de Álvares Machado.

<sup>61</sup> Zuleide Santos da Silva, um dos nomes mais expressivos da *disco music* e do *soul* no Brasil, que na década de 1970 foi considerada ainda a rainha das discotecas brasileiras.

como canto de trabalho ligado à extração do fruto de certo coqueiro abundante na região (LOPES, 2004, p. 195).

Como num coco tradicional, Chico César segue uma letra simples, com interpelação e resposta em coro, versos repetitivos e coloquiais. No arranjo; ganzá, violão, zabumba e metais, estes últimos na participação da Metalúrgica Filipéia, grupo de metais da Paraíba. Esse recurso dá uma marcação mais forte e confere à música uma sonoridade mais festiva, sem necessariamente descaracterizar o ritmo. A equalização da voz com esses instrumentos é aliada a força percussiva das rimas externas, possibilitando a junção dos dois tipos de coco numa só sonoridade. Confira a letra:

**Sem Ganzá não é coco**

(Chico César)

Vem no coco, coqueiro

Vem no coco, cocar

Vem no coco, coqueiro

Vem no coco

Coco sem ganzá não é coco

Namoro sem beijar não é amor

Morena da penha demore mas venha

Eu demoro mas eu vou (bis)

Quero ganzá quero ganzá quero ganzá

Morena tem pena tem pena no meu cocar

Quero beijar quero beijar quero beijar

Mas eu beijo com decoro pro namoro demorar

No coco tem que ter ganzá<sup>62</sup> e pandeiro

No namoro maneiro a morena tem que beijar

Mas tem que gostar do beijo

Pra gostar de ser beijada.

E ir no coco de embolada

Na pancada do ganzá

Vem no coco, coqueiro

Vem no coco, cocar

Vem no coco, coqueiro

Vem no coco, ah! Ah!

Como podemos ver, o tema é cotidiano e parece banal, é repleto de gestualidade oral, de jogos silábicos e trava-línguas, comuns aos emboladores, como já se refere o próprio termo “embolar”, o que permite o desprendimento irreverente do compositor. Neste sentido, Tatit (2006) afirma que,

---

<sup>62</sup>Chocalho cilíndrico da tradição afro-brasileira. Na língua quimbundo (*nganza*) designa cabaça. Também é conhecido como canzá ou reco-reco (LOPES, 2004). Em geral, é feito de um tubo cilíndrico fechado de folhas de flandres, contendo sementes ou pedras, sendo o ganzá um dos principais instrumentos que acompanha a dança do coco.

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação lingüística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem tratado é um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista (Ibid., p. 11).

No que se refere à tradição dos emboladores da Paraíba, podemos destacar também a canção *Aquidauana*<sup>63</sup> (Mama Mundi, 2000). A canção (canto/fala) tem um caráter improvisatório, refrão seguido de coro, com trava-línguas bem humorados em toda a letra, conservando ainda características como termos usuais no cotidiano do homem do interior. Observemos alguns desses elementos no trecho a seguir:

**Aquidauana**<sup>64</sup>  
O que há  
E o que não há  
Em Okayama e Okinawa<sup>65</sup>  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se tem pé de **Juazeiro**  
Pra poder nascer **juá**  
Se tem bode **pai-de-chiqueiro**  
Que é pra **cabra bodejar**  
Se a galinha no **poleiro**  
À tardinha vai deitar  
Pouco ou muito **pé de cana**  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar

No início da canção as entoações melódicas lembram sonoridades das vocalizações orientais e aboios sertanejos. As vozes que aparecem ao fundo foram gravas nas ruas de Istambul, Turquia, em 1999. Chico César se desloca do sertão para lugares diversos, num fluxo iterativo, em que se misturam Okayama, Okinawa, Aquidauana, Catolé, Patos e Taperoá, trazendo nos versos algo de cada lugar.

Adeus adeus  
Adeus Catolé e Patos  
Adeus Eros e Tanatos  
Eu preciso viajar

---

<sup>63</sup> Município do Estado do Mato Grosso do Sul, que fica às margens do rio de mesmo nome. Em Aquidauana estão localizadas algumas aldeias indígenas como Bananal, Imbirussu dos Índios Terenas, além do distrito de Taunay, onde se concentra a maior comunidade indígena do país.

<sup>64</sup> Ver a letra completa no Anexo A.

<sup>65</sup> Okayama - Província e cidade japonesa de mesmo nome. Okinawa - ilha localizada no arquipélago de Ryukyu (sul das quatro maiores ilhas do Japão), onde foi travada a maior batalha marítimo-terrestre-aérea da história durante a campanha do Pacífico da Segunda Guerra Mundial entre abril e Junho de 1945.

Adeus adeus  
Adeus ô paraibana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar

Para Wisnik (2000)<sup>66</sup>, ‘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’. Essa instância fronteira, ou melhor, sem fronteiras confere a sua música um deslocamento simbólico, que viaja mundos, mas não se perde de si.

Entre as fronteiras do mundo e depois de passar por um momento mais intimista com o álbum *De uns tempos pra cá* (2006), com arranjos eruditos na participação do Quinteto da Paraíba, Chico César retorna ao forró, mas acompanhado do frevo no seu álbum mais recente *Francisco, forró y frevo* (2008). Neste, podemos observar a criação das mais variadas combinações sonoras e percussivas advindas das misturas que vão desde o forró com o *reggae* e o *ska*, aos diálogos com o frevo de Olinda e com as guitarras elétricas de Dodô e Osmar. A africanidade está na mistura de ritmos, no arranjo, na execução das músicas que trazem ainda instrumentos eletrônicos e efeitos sonoros variados. Contudo, selecionamos apenas os cinco primeiros CDs e um DVD para trabalhar mais profundamente, devido ao volume de canções, não nos permitindo abarcar todos os álbuns, apenas os mais expressivos no que diz respeito à africanidade e negritude.

Um dos álbuns de maior repercussão midiática, talvez seja seu último, *Francisco Forró y Frevo* (2008). Este vem surpreendendo a crítica especializada, primeiro pela ousadia de trazer marchinhas de carnavais e frevos, antigos e inéditos; segundo pela inovação na mistura de ritmos e sonoridades como orquestra de frevo pernambucano (Spok) com a guitarra baiana dos trios elétricos da década de 70 (Armandinho); além de explorar as afinidades sonoras com *reggae*, o *ska* e o *xote*; algo já feito por Gilberto Gil, o que aumenta a expectativa em relação ao resultado. Em 2009, esse álbum foi vencedor do Prêmio de Música Brasileira, na categoria de melhor disco de música regional, e Chico foi premiado como melhor cantor.

Na tentativa de aprofundar as discussões em torno das identidades sociais e raciais no cenário da música popular brasileira, abordaremos a partir de agora os diálogos musicais de Chico César que entrelaçam ritmos afro-caribenhos e afro-brasileiros, associando cenários e momentos em que os sons circundam tempos díspares. Tentaremos compreender como sua

---

<sup>66</sup> Retirado do site oficial de Chico César: <http://www2.uol.com.br/chicocesar>. Acesso em 02 de agosto de 2009.

obra perpassa a mistura dessas influências com aspectos das culturas indígenas da regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Nas canções *Sirimbó* (*Cuscuz Clã*, 1996); *Carinho de Carimbó*, *Parentes e Beleza mano* (*Beleza mano*, 1997), Chico César encontra-se com a região Norte do Brasil, onde são recorrentes as práticas do carimbó, síriá, sirimbó e das manifestações culturais de ascendência indígena da festa de Parintins, tanto na música folclórica quanto na música popular<sup>67</sup>. Vale salientar que não nos deteremos à distinção entre música folclórica e popular, nem será adotada aqui uma classificação por oposição, visto que essa dicotomia ganhou outras nuances no último século em seus extensos, que ressaltam as ambigüidades de tal distinção.

O *Carimbó* é uma dança de roda de origem africana, recorrente na Ilha do Marajó e litoral atlântico do Pará, estendendo-se ao Amapá e Maranhão, onde os tambores que acompanham a dança são denominados “curimbós” (Benjamin, 2004). Vejamos a letra:

**Carinho de carimbó**  
(Jarbas Mariz e Chico César)  
Carinho carimbó  
Colar colarinho  
Minissaia e paletó  
Na ilha do Marajó  
A filha do marajá  
Balança o maracá<sup>68</sup>  
Na dança do carimbó (*bis*)  
Em porto rico  
Porto pobre  
Qualquer costa  
Todo mundo  
Dança e gosta

---

<sup>67</sup> A distinção entre música folclórica e música popular no Brasil é complexa e revela muitas contradições. Sandroni (1997) dedicou a primeira parte de seu estudo sobre as transformações do afro-brasileirismo na música popular ao debate acadêmico centrado nessa distinção, resgatando assim as primeiras discussões e classificações desde a década de 40 - Alvarenga, 1947 -, na década de 1950, com Comissão Nacional de Folclore abandonando a oposição entre música “popular/popularesco” (ALMEIDA, 1958), passando por uma transição conceitual na década de 60 - Tinhorão, 1966 -, no cenário intenso de debate ideológico. No fim dos anos 60 a expressão Música Popular Brasileira se transforma numa sigla, a *MPB*, que, de acordo com Sandroni, se torna quase uma senha de identificação político-cultural, passando a desempenhar a mesma função do folclore nas décadas anteriores, a de “defesa nacional”, e a partir de então será adotada amplamente, usada em circunstâncias diferentes. Para Sandroni, José Ramos Tinhorão é um dos poucos estudiosos a oferecer uma distinção explícita entre música folclórica e música popular. A primeira: “de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração. A segunda: “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-discos”. Sandroni ainda demonstra a ambigüidade desses momentos na musicologia brasileira com relação ao assunto, e a partir da passagem entre as essas duas esferas, vai considerá-la sob outro ponto de vista, se atendo “A outra música popular”. Ver: SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações do afro-brasileirismo na música popular*, (1997).

<sup>68</sup> Espécie de chocalho indígena, usado em festas, cerimônias religiosas e guerreiras. É feito a partir de uma cabaça seca, sem miolo, onde são inseridas pedras carços ou sementes como bapo, maracaxá ou xuatê. Funciona como instrumento rítmico de acompanhamento musical, muito usado em alguns gêneros afro-caribenhos e brasileiros como rumba, samba e baião (HOUAISS, 2007). Também conhecido como Maracás – par de chocalhos com cabo da tradição afro-cubana, mas que já era pelos taianos, antigo povo indígena das Antilhas (LOPES, 2004).

Quem dançar  
Não dança só  
Pará Paraíba  
Cubatão e cuba libre  
Não precisa  
Ser Caribe  
Pra carimbar  
O carimbó

Nesta canção, Chico César, numa costura de identidades, desloca-se entre espaços dialogísticos, dando ênfase a manifestação do carimbó, que antes restringia-se a uma manifestação coletiva rural, mas que nos anos 1970 chegaria ao público mais amplo através das rádios e dos discos. A familiaridade de alguns ritmos afro-caribenhos com o carimbó é utilizada como elemento acumulativo na composição melódica e verbal.

Observa-se que os compositores, numa espécie de homenagem ao carimbó, mantêm a espontaneidade e simplicidade numa performance verbal que traz em seus versos elementos polifônicos: “Carinho carimbó/ Colar colarinho/ Minissaia e paletó/ Na ilha do Marajó/ A filha do marajá/ Balança o maracá<sup>69</sup>/ Na dança do carimbó”.

Pará, Paraíba, Cubatão, Cuba libre, Porto Rico, Caribe, representam signos cognitivos de identificação que dialogam entre si. São utilizados trocadilhos irreverentes para dizer que o carimbó é universal. Esses lugares funcionam não apenas como espaço dialógico na canção, mas, nota-se a necessidade de movimento, transitividade, mesmo estando localizado, consegue ser local, regional, nacional e global, inserindo-se nos blocos e fluxos mundiais (PEIXOTO, 1996). Isso ocorre como forma de identidades compartilhadas nesse fluxo global das culturas, onde

A questão não é mais a metamorfose do local em universal, a antiga dialética do particular e do geral, que incentivava obras de caráter regionalista e nacional. Aqui trata-se de obras que se utilizam da sua condição localizada para terem espectro global. Artistas que, trabalhando nas entrelinhas da dissonância industrial nacional, que aliam mais moderno ao mais precário, conseguem dar uma dimensão para seus trabalhos que seria difícil em países social e economicamente mais sistemáticos. Porque têm suas feições e a escala da nossa desmedida metropolização. Graças a essa transitividade, que lhes permite combinar procedimentos estéticos e técnicos distintos e utilizar o imaginário proveniente de diferentes culturas locais, eles têm elaborado obras de grande exuberância e criatividade (PEIXOTO, 1996, p. 108).

---

<sup>69</sup> Espécie de chocalho indígena, usado em festas, cerimônias religiosas e guerreiras. É feito a partir de uma cabaça seca, sem miolo, onde são inseridas pedras carochos ou sementes como bapo, maracaxá ou xuatê. Funciona como instrumento rítmico de acompanhamento musical, muito usado em alguns gêneros afro-caribenhos e brasileiros como rumba, samba e baião (HOUAISS, 2007). Também conhecido como Maracás – Par de chocalhos com cabo da tradição afro-cubana, mas que já eram utilizados pelos taianos, antigo povo indígena das Antilhas (LOPES, 2004).

Câmara Cascudo (2001, p. 267) abarca duas definições para o carimbó; a primeira referente ao instrumento que leva o mesmo nome: “**Carimbó.** 1) Atabaque, tambor de origem africana, feito de tronco escavado. Sobre uma das aberturas se aplica o couro bem esticado”. Esse instrumento também era usado no “batuque”, que Cascudo define apenas como dança trazida da África pelos escravos. Na segunda definição o mesmo autor refere-se ao carimbó como dança: “2) Dança de roda, típica dos folguedos caboclos, encontrada na ilha Marajó e arredores (sic) de Belém, no Pará, com acompanhamento de percussão (carimbó, pandeiros, reco-reco e, ocasionalmente instrumentos de corda)”, que teria, segundo Cascudo, a mesma representação coreográfica do batuque e da Marujada de Bragança.

O BATUQUE DEVE TER SIDO o gerador da imensa variedade do carimbó. Talvez a principal dança africana ainda possível de se observar e estudar na Amazônia. Coreografia, ritmo e até cantorias, muitas vezes (sic) se confundem e daí resulta uma unidade. Todos os vocábulos regionais são unânimes em assinalar a origem africana. Partindo do batuque, podemos filiá-lo sem qualquer sombra de dúvida, ao samba – o denominador comum da lúdica africana no Brasil em sua forma mais característica –, como forma local no Pará e Maranhão (SALLES e SALLES, 1969, p. 281).

Salles e Salles (1969) documentam a palavra carimbó como sendo de origem tupinambá (curimbó); “curi - madeira e imbó - oca”. Assim como Cascudo, os autores citados (1969, p. 276) indicam para a mesma palavra outros significados: “a) o instrumento; b) a dança; c) a música”. Do mesmo modo, o carimbó também conserva a influência indígena em seus elementos constitutivos: “coreografia, música e versos”, sendo atribuída ao caboclo<sup>70</sup> essa contribuição de influência indígena, aparecendo não apenas o ambiente local, “puramente cabocla”, mas um “amolecimento do ritmo” (Ibid., p. 281). Os escravos africanos, entrando em contato com essa manifestação Tupinambá, é que teriam transformado o ritmo partir da introdução de uma batida vibrante como uma espécie de variação do batuque africano. Também foi documentada a manifestação do carimbó como canto de trabalho e lazer. Sobre suas primeiras impressões ao investigar a manifestação do carimbó como canto e dança<sup>71</sup> de trabalho e lazer a partir de seu registro no município de Vigia<sup>72</sup>, diz que o brinquedo traduz

---

<sup>70</sup> Salles ressalta que não se refere ao “caboclo paraense” dentro de um determinado estereótipo étnico e sim como um homem do interior, entendendo como representação social, uma vez que os contatos interétnicos deixaram os mais variados tipos de mestiços, não tendo, portanto, a população cabocla uma homogeneidade étnica e cultural.

<sup>71</sup> A dança do carimbó é muito simples, possuindo um caráter improvisatório “em que se destacam solistas, despertando habilidades individuais que modificam a coreografia de dançarino para dançarino, embora os passos gerais lembrem o antigo lundu” (Ibid., p.259).

<sup>72</sup> O Carimbó teve como a primeira documentação de sua existência os códigos de postura<sup>72</sup> na região de Belém e Vigia. Perante a lei era proibido: tocar “tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que

uma “fórmula de ajustamento do lazer às atividades do grupo” (SALLES e SALLES, 1969, p. 268).

Outros estudiosos como Tinhorão (2008) e Nei Lopes (1988; 2004) deixam clara a procedência africana da dança denominada batuque, reservando a denominação do carimbó apenas ao instrumento. Por exemplo, no trecho em que Vicente Chermont de Miranda descreve o instrumento:

É feito de um tronco, internamente excavado, de cerca (sic) de um metro de comprimento e de 0,30 de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o *carimbó* na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA apud SALLES, 1969, p. 276).

Podemos observar na canção *Carinho de carimbó* algumas semelhanças com a poesia do carimbó da Ilha de Marajó. A canção entrelaça em sua melodia festiva ritmos populares. A diferença em *Carinho de carimbó* é que há, além da sonoridade da música popular, uma intertextualidade da poética contemporânea nos versos.

De acordo com Blanco (2004), a maioria dos versos no carimbó<sup>73</sup> consiste em fatos e descrições cotidianas, onde os amores, trabalhos, locais onde vivem e lendas são os temas centrais, mas numa criação relacionada a uma performance cujo comportamento é marcado pela espontaneidade.

Os versos, de modo geral, são curtos. Pela repetição, às vezes (sic) até à saciedade, tornam o canto relativamente extenso. Essa *técnica*, se assim podemos dizer, parece-nos semelhante à dos cantos de terreiros como o de umbanda, p. ex., sem que nisso haja qualquer insinuação para aproximá-los. Mostra apenas o caráter antigo, arcaico, da vocalização popular da poesia apropriada a determinadas funções. No caso particular do carimbó, apropriada ao lazer do caboclo nas folgas do trabalho (SALLES e SALLES, 1969, p. 280).

O ritmo é bem marcado, mais acelerado que no carimbó tradicional. Assim, fica clara a mistura de elementos da lambada, merengue e salsa, mas ainda com a instrumentação usual do carimbó paraense, acrescentando inserção da guitarra elétrica. Nota-se que a guitarra traz uma atmosfera afro-caribenha, mas com algo brasileiro, sendo executada semelhante às

---

perturbe o sossego (sic) durante a noite”, sob pena de multa ou 5 dias de prisão. O que confirma ser o brinquedo uma das predileções dos escravos e da população mais humilde (SALLES e SALLES, 1969).

<sup>73</sup> São expressões específicas do carimbó: “cantadeira ou cantador de carimbó” (solista que canta o carimbó; “batedores de carimbó” (quem toca os tambores); “tiradores de carimbó” (pessoa que inicia o canto no carimbó) e carimbózeiros (grupos de carimbós formado por homens e mulheres que tocam cantas e dançam o brinquedo. (Ibid., 259-266)

guitarras baianas nas composições dos baianos Dodô e Osmar. No início da música, os maracás e os tambores se destacam, trazendo a ambientação do brinquedo. Na execução tradicional, mais rural,

O **instrumental**<sup>74</sup> básico do carimbó são dois tambores em tamanhos diferentes, chamados de curimbó ou carimbó. Outros instrumentos são incluídos como: rabeca, violão, cavaquinho, banjo (cordas), flauta, clarineta, saxofone (sopro), pandeiro, maracás (sic), matracas, caxixi, (percussão) (BLANCO, 2004, p. 2).

Conforme a descrição de Salles e Salles (1969) sobre “**música e poesia**” do carimbó, não há uma formação típica da instrumentação, podendo ser acrescentado violões, cavaquinho e até violinos à base do carimbó que são os tambores, os quais funcionam como marcadores do ritmo. Aos tambores se juntam diversos instrumentos melódicos, assim como as vozes do solista e do coro. O ritmo é marcado também pelo “xeque-xeque (uma lata contendo grãos de milho ou pedrinha, etc), reco-reco ou raspador e até pelos dedos dos dançarinos (castanholas)” (Ibid., p. 279). Já na poesia a distribuição das estrofes é variada, não havendo um padrão estrófico, e sim uma tendência a prosificação, com métrica livre, subordinada apenas à métrica do ritmo musical, adaptando-se a artifícios prosódicos, de versos curtos e repetitivos. A música é andante, de ritmo binário simples, com estrutura responsorial com acompanhamento instrumental.

O mesmo nome dado a dança (carimbó) surgiu de denominação particulares em diferentes regiões para designar dança de batuque: “*samba*, talvez a mais generalizada, abrangendo vasta área, não se confundindo com o chamado *samba moderno*, oriundo da música urbana; *lundum*, *retumbão*, *chorado*, *gambá*, *carimbó*, *corimã*, *corimbó*, *curimbó*, estas últimas simples variações fonéticas” (SALLES e SALLES, 1969, p. 278). Do ponto de vista coreográfico e musical, essas danças apresentam muitos traços em comum. O progresso marca a transformação do carimbó, pois com o acesso e mais fácil comunicação com a zona litorânea do Pará, que vivia praticamente isolada no início do século XX, a população urbana entra em contato com o brinquedo, tornando-o foco de estudiosos e de turismo, assim o carimbó acaba sofrendo “mudanças qualitativas”. Deixa de ser uma manifestação rural de negros e caboclos e toma novas configurações.

---

<sup>74</sup> Os dois tambores, um alto e outro baixo, se referem aos timbres agudo e grave dos instrumentos. Ainda podemos especificar uma flauta de madeira (geralmente de ébano ou acapú, aparentadas ao pífano do Nordeste), uma viola cabocla de quatro cordas, posteriormente substituída pelo banjo artesanal, feito com madeira, cordas de náilon e couro de veado. Hoje o instrumental incorpora outros instrumentos de sopro, como flautas, clarinetes e saxofones (Ibid).

A partir dos anos 60 e 70, foram adicionados ao carimbó instrumentos elétricos como guitarras, que viriam da influência tanto do merengue quanto da cúmbia, este um ritmo colombiano. O carimbó tornou-se popular no Norte do Brasil e teria, segundo Pinduca (cantor e compositor paraense), gerado a lambada, que chegaria rapidamente a Salvador, onde ganharia uma coreografia e novas sonoridades.

Pinduca, mais conhecido como "Rei do Carimbó", teria sido quem popularizou o carimbó, junto com Verequete e Milton Yamada, através das rádios e dos seus discos. O cantor e compositor de carimbó nasceu na cidade de Igarapé-Mirim, interior do Estado do Pará. Atribui-se a ele a criação de ritmos como: *sirimbó*, *lári-lári*, *lambada e lamgode*, todos inspirados na sonoridade do carimbó. A Lambada<sup>75</sup> teria nascido da adaptação do carimbó eletrificado ao Merengue em 1976, em Belém do Pará<sup>76</sup>.

Pinduca diz que começou a tocar e cantar o carimbó numa certa ocasião em que seu conjunto musical foi contratado para um baile, na cidade de Irituia, onde estava acontecendo uma festa de carimbó. O cantor teria se empolgado com a animação dos que dançavam, e resolveu, a partir daí, introduzir no seu repertório o carimbó<sup>77</sup>.

Já o sirimbó (mistura do siriá com o carimbó) teria nascido nessa apresentação enquanto Pinduca tocava um carimbó. O cantor se viu obrigado a tocar também um siriá, diante de uma rixa entre os residentes do Baixo Tocantins, ali presentes, que discutiam com os Bragantinos, qual ritmo era o melhor. Então veio a ideia de Pinduca fazer uma mistura de carimbó e siriá, nascendo assim o sirimbó, que viria a se tornar um novo ritmo bastante popular.

Para o melhor entendimento do que seria esse novo ritmo, vamos à explicação do que é o siriá. De acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro (CASCUDO, 2001-2002, p. 639), o siriá era o termo usado entre os negros pescadores, provavelmente originado da palavra "siri". A dança, encontrada em vários estados do Nordeste, é de ritmo lento no início, acelerando gradativamente até atingir um clímax.

---

<sup>75</sup>[http://www.amazoniafm.com/portal2.asp?acao=empresas&titulo=Pinduca%20o%20criador%20da%20lambada&opcao=artigos\\_visualiza&auto=1392&autor=102&cod\\_banda=638](http://www.amazoniafm.com/portal2.asp?acao=empresas&titulo=Pinduca%20o%20criador%20da%20lambada&opcao=artigos_visualiza&auto=1392&autor=102&cod_banda=638)

<sup>76</sup> Os cantores mais conhecidos no Brasil são: Beto Barbosa, Márcia Ferreira, Manezinho do Sax, Grupo Kaoma.

<sup>77</sup> Depoimento disponível em: <http://74.125.93.132/search?q=cache:vGwpcTHoaEJ:www.pinducacarimbó.com.br/criacoes.html+Sirimb>.

Acesso em 10 de dezembro de 2009

%C3%B3&CD=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

Em outras informações coletadas, encontramos o registro da “Dança do Siriá” como sendo uma das mais famosas manifestações folclóricas do Pará, originária do município de Cametá, que fica localizado ao nordeste do Estado.

O siriá teria sua origem entre os escravos. Estes começavam a labuta na lavoura praticamente sem se alimentar, no fim da tarde quando terminavam é que podiam pescar e caçar, mas a escuridão do cair da noite os impedia de ter sucesso na caça, então a opção era pescar no mar, mas o peixe quase sempre era insuficiente para saciar a todos. Num fim de tarde, como por milagre, surgiram na praia muitos siris, centenas deles, os quais se deixavam capturar facilmente. Como a fartura dos siris se repetia todas as tardes, os escravos, em agradecimento e homenagem, criaram uma dança, assim pensaram: “se onde há plantação de café é chamado de cafezá, arroz é arrozá, cana é canaviá, então chamaram de siriá o lugar onde se encontrava os siris”. Daí surgiria e denominação da dança com o mesmo nome<sup>78</sup>.

O ritmo seria também uma variante do batuque africano. A coreografia segue a mesma figuração do carimbó, porém com evoluções “maiores e mais variadas”, com andamento lentificado, sendo que a velocidade acelera aos poucos, seguindo o desenvolvimento dos versos até atingir a tensão máxima. Na coreografia as pessoas são distribuídas em pares, os passos seguem as indicações dos versos da música, mas no refrão os pares rodopiam curvando o corpo para os dois lados<sup>79</sup>.

A orquestração segue a mesma base instrumental do carimbó: dois tambores de dimensões diferentes (tambor mais estreito e de menor espessura para se obter sons agudos; tambor de espessura e tamanho maiores para se obter sons graves); ganzá, reco-reco, maracá, banjo, pauzinhos, flauta, e, no caso do siriá o canto é puxado por dois cantadores, diferentemente do carimbó em que são alternados solo e coro.

É nesse intercâmbio cultural que Chico César recorre para compor *Sirimbó*. Observe a letra:

**Sirimbó**  
(Chico César)  
Para dançar sirimbó  
Arriba a saia  
Meu bem sirimbó (*bis*)  
Não importa se é secretária  
Se a conta bancária  
Tem fundos ou não

---

<sup>78</sup> Fonte: Governo do Estado do Pará Portal Amazônia 01.09.2005-GC. Disponível em: <http://portalamazonia.globo.com/pscript/amazoniadeaaz/artigoAZ.php?idAz=281>. Acesso em

<sup>79</sup> Informações disponíveis em: <http://www.icoaraci.com.br/dancas.htm>

Se é professora ou dentista  
Se vai ao analista  
Se tem uma paixão  
Se curte Madona ou Pinduca  
Se é doida maluca  
Certinha ou zen  
A moça que vai na paulista  
Também é farrista  
Sirimba também  
Se é traficante de coca  
Se come pipoca  
Antes da matinê  
Se chega tarde na escola  
Meu bem não enrola  
Sirimba você

É possível destacar os elementos que dialogam com o ambiente urbano e moderno no decorrer dos versos, mesmo sendo um ritmo proveniente de ambientes rurais. Desse modo, a letra entra em contato com outros cenários, como é comum em outras músicas como *Carinho de carimbó* e *Parentes*, dando uma nova dimensão à temática da canção. Há uma acentuação entusiástica no discurso verbal, que em resumo convida a todos a dançar o sirimbó.

Observa-se novamente uma tentativa de enfatizar como esses ritmos podem ser universais, ocorrendo o entrelaçamento de realidades cotidianas: “Se curte Madona ou Pinduca/Se é doida ou maluca/Certinha ou zen/ A moça que vai na paulista/ Também é farrista/Sirimba também/ Se é traficante de coca/ Se come pipoca antes da matinê (..)”. No final da canção surgem, como que em caráter improvisatório, os seguintes versos: “Sirimbá pai, sirimba mãe, sirimba filha, sirimba toda família, também quero sirimbar”, acionando o mecanismo da intertextualidade musical, em que o autor faz uma espécie de paródia do samba “*A Grande Família*” (Dito/Tom): “Catuca pai/ Catuca mãe/ Catuca filha/ Eu também sou da família/ Também quero catucar”. Esta música ficou bastante conhecida nas interpretações de Zeca Pagodinho e Dudu Nobre, como tema do programa *A grande família* da rede Globo de Tevelisão.

O ritmo é bem marcado, ao qual se mistura outros elementos musicais que lembram bastante a batida do *break*. Os maracás, os tambores e outros instrumentos percussivos se destacam inicialmente. Os coros femininos operam como analogias ao carimbó e ao siriá, sempre repetitivos, aparecendo ao final de cada estrofe.

Assim como nas canções *Carinho de carimbó* e *Sirimbo*, podemos encontrar a mistura de ritmos afro-brasileiros e afro-caribenhos com aspectos das culturas indígenas da região Norte e do Brasil na canção *Parentes* (*Beleza Mano*, 1997), uma composição de Chico César e Tata Fernandes. O diálogo se faz presente conservando as características das sonoridades da

festa do boi-bumbá da ilha de Parintins, famosa como a cidade dos bois Caprichoso e Garantido. A temática abordada justamente o parentesco lingüístico e cultural que canção afirma existir entre itaqueras<sup>80</sup>, itains<sup>81</sup> e patintitins. Observe a letra:

**Parentes**

(Chico César e Tata Fernandes)  
Itaqueras Itains  
Aqui também tem  
Parentes dos parintitins  
De napa de couro de seda de jeans  
Pares e pares de parintins (bis)  
Onde a moça ilha  
Balança nas águas do negro  
Onde o moço rio  
Afunda nos olhos da moça  
Onde a índia é  
Onde ainda sou  
Onde o pé criou asas e vôo

A referência a lugares e culturas diferentes está refletida nos versos que mencionam as vestimentas variadas caracterizando identidades pares em comportamentos díspares. Na verdade, é recorrente esse entrelaçamento cultural que a música de Chico César faz, brincando no interstício entre o rural e o urbano, o cosmopolitismo em imagens diversas, o passado e o contemporâneo. Outra característica bastante recorrente é o jogo silábico, que segue um coloquialismo poético: “Onde a moça ilha/ Balança nas águas do negro/ Onde o moço rio/ Afunda nos olhos da moça”; acompanhando o segmento melódico como ícone de movimento das águas do rio, obtendo uma função imagética. Podemos perceber ainda a presença da irreverência estilística e estética no uso dos vocábulos, brincando com a fonética: “Onde a índia é/ Onde ainda sou”.

O malabarismo silábico e fonético nessa composição, como em outras, é um traço fundamental na criação e sobreposições de imagens que conectam mundos, onde a natureza é personificada. Esse discurso poético abrange sentidos diversos e únicos em que as identidades refletidas contornam o traço estilístico que as embaraça e desembaraça.

Nessa música, Chico César segue as características musicais da festa do boi-bumbá, conseguindo assim criar uma atmosfera que transporta o ouvinte àquele ambiente. Ainda associando cenários, Chico César insere, em dois momentos da música, numa espécie de

---

<sup>80</sup> Distrito localizado na zona leste da cidade de São Paulo.

<sup>81</sup> Município do Itaim paulista ocupado por volta da década de 50, época em o uso das terras era ainda rural, apenas com chácaras de descanso e hortas de famílias japonesas, húngaras, italianas. Mas foram os trabalhadores da Indústria Nitro-Química Brasileira (S. Miguel Pta), das indústrias e fábricas da região do Brás e do ABC, em sua maioria, migrantes nordestinos, que ocuparam maciçamente o local.

clímax, uma melodia acelerada acompanhada por guitarra, percussão, chocalho e sopro, recorrendo a elementos do *rock*; voltando a melodia original logo depois.

Ainda no mesmo álbum, o compositor retoma questões pertinentes à negritude com “*Beleza mano*”, música que dá título ao *CD*. Já no primeiro verso temos a transposição das letras da palavra beleza para formar o termo *zabelê*. Esses jogos silábicos são freqüentes na música de Chico César, o qual explora a sonoridade criada e novos significados cognitivos. Nesse anagrama silábico: “beleza zabelê”, Chico César relativiza a concepção do belo. A afirmação da beleza negra aparece logo na primeira estrofe, em compositor diz ser a beleza uma questão de aceitação de si. Observe a letra:

A beleza zabelê  
É uma forma de saber  
De acreditar e ser  
A beleza beleza beleza mano

Como já mencionamos primeiro capítulo, houve um processo de alienação e transposição de um mundo europeu, branco, para o mundo dos negros, com concepções de beleza que tendiam a inferiorizar o negro, o que resultou na recusa da cor e das características que tivessem relação com a negritude, como, por exemplo, alisar o cabelo. Essa questão estética ainda é bastante problemática no Brasil, podemos vê-la refletida em questões profissionais, como ter que se adequar a uma estética branca numa recusa da identidade negra. Nos versos em seguida constataremos a defesa da igualdade entre as “raças”:

(...) Preto branco amarelo  
É tudo mano parente  
Para embelezar o belo  
Zabelê<sup>82</sup> siga em frente

Em coro, com vozes femininas, comuns nas melopéias<sup>83</sup> africanas e nas cantigas de roda brasileiras, é cantada como última estrofe da canção os seguintes versos: “Doa a quem doer/ Nós somos do guarnicê/ Doa a quem doer/ Viva o amor e o prazer”; estes lembram as cantigas do candomblé, acompanhados pelos tambores, semelhantes aos batuques africanos. Como é característico nas canções de Chico César, os últimos versos funcionam de maneira improvisatória, não aparecendo no encarte do *CD*.

A composição melódica confirma as características apontadas acima. A percussão é o destaque na ambientação do batuque africano, que será recorrente durante toda a música. Os

---

<sup>82</sup> Segundo Teodoro Sampaio, “voz espúria ou onomatopaica”. (HOUAISS, 2007)

<sup>83</sup> Parte musical, melódica de um recitativo que acompanha qualquer recitação ou toada. Uma cantiga de melodia simples.

coros, masculino e feminino, aparecem em momentos distintos e conferem à melodia essa ambientação de uma roda de batuque, de um terreiro de candomblé.

A habilidade de Chico César em entrelaçar mundos se constata nas canções até então citadas, mostrando através desse recurso sua identificação com um universo racializado, de negros e/ou índios, seja a partir das tradições religiosas ou das manifestações folclóricas e populares, em que os as imagens refletem retratos raciais singulares, pares, díspares, costurados na intertextualidade das canções. É importante salientar que, os elementos presentes nas canções de Chico César facilitaram sua inserção no mercado fonográfico, este atrelado a nova tendência de consumo, a *world music*.

Os intercâmbios culturais no mundo globalizado abriram os caminhos para as produções locais dentro do mercado da música nacional e internacional. No Brasil os intercâmbios culturais com o Caribe, por exemplo, ganham força entre as décadas de 60 e 80 (GUERREIRO, 2000). Mas, é a partir dos anos 90, com a intensificação dos intercâmbios culturais e a mundialização da cultura, que a *world music* se concretiza como nicho de mercado, em que estilos musicais “exóticos”, que não poderiam ser classificados nos rótulos ingleses e norte-americanos, criando-se então um novo rótulo.

É a partir de 1987, que essa fatia de mercado seria a grande promessa da indústria fonográfica. Assim, selos especializados foram surgindo no mundo da música, buscando artistas populares por toda parte. A participação de etnomusicólogos nesse processo é apontada por Duterre (1993 apud GUERREIRO, 2000, p. 159), que afirma ser de um etnomusicólogo um dos primeiros selos étnicos norte-americanos, o *Folksong*. Os produtores ingleses também eram assessorados por estudiosos, os quais cediam suas gravações feitas durante pesquisas em culturas tradicionais e populares “não-anglo-saxãs”.

José Jorge Carvalho (1995) analisa a *world music* a partir de duas questões-chave diretamente relacionadas: primeiro a descontextualização do evento musical e segundo o desenvolvimento de tecnologias de gravação. Processo que desloca a produção de uma determinada comunidade para o circuito eletrônico. Desse modo, a *world music* dissocia a produção musical do contexto original para difundi-la no mercado internacional. As distâncias territoriais se encurtam, estilos musicais dos mais variados e longínquos são popularizados através desse circuito global. Porém, o mesmo autor, o registro fonográfico, através da tecnologia, tende a homogeneizar esses estilos. Assim, “o autor atribui ao equalizador um aspecto fundamental na difusão da *world music* e o vê como metáfora do processo de padronização do mundo da música (...)”, processo capaz de transformar timbres exóticos em

sonoridades familiares (GUERREIRO, 2000, p. 161); fazendo com que muitas vezes se resulte em perda das especificidades estéticas e culturais, mas também pode ser vista como ampliação da informação musical. A questão é a complexa rede de interações que formam a *world music*, com ramificações sinuosas. Portanto, essa teoria da homogeneização de estilos, em que acredita Carvalho, é problemática, engloba e camufla muitas nuances da questão.

Porém, essa abertura para a produção e consumo através da *world music* não se deve apenas a descoberta ou valorização do exótico, a música produzida na periferia do Atlântico Negro (2001) já era produzida e consumida de diversas formas, porém em menor proporção. O que aconteceu foi uma mudança de posição nas estratégias de produção, circulação e consumo, a partir do momento em que se pôde perceber um provável nicho lucrativo, mas aí também residem os interesses dos próprios músicos em integrar suas produções musicais ao mercado internacional.

#### 2.4.2. Texto, Voz e Performance

Neste tópico, abordaremos o fenômeno da canção a partir de suas três dimensões: texto, voz e performance, compreendendo suas interconexões, manifestando-se simultaneamente. Como recurso teórico utilizaremos as abordagens da antropóloga britânica Ruth Finnegan (2008), que entende a canção e a poesia oral não como texto, mas como performance, uma vez que, ‘deveria parecer óbvio a “Palavra cantada”. Precisamos entendê-la como performatizada, encenada por meio da voz – afinal, o *canto* é em si próprio entendido como um marcador de performance’ (Ibid, p. 19).

Nesta perspectiva, utilizaremos como *corpus* de análise o DVD “*Chico César - Cantos e Encontros de uns tempos pra cá*”<sup>84</sup>, gravado em 2007 como espetáculo no auditório do Ibirapuera. O DVD foi desenvolvido a partir do CD “De uns tempos pra cá”, lançado em 2006.

---

<sup>84</sup> O DVD tem direção musical do próprio Chico César. O espetáculo é composto pelos seguintes músicos: Chico César (violão e voz); Simone Soul (percussão e voz); Simone Julian (flautas e voz); Quinteto da Paraíba: Yerko Tabilo e Ronedik Dantas (violinos); Samuel Espinoza (viola); Raiff Dantas Barreto (violoncelo) e Xisto Medeiros (baixo acústico, baixo elétrico, zabumba e voz). Informações disponíveis em: <http://www2.uol.com.br/chicocesar/musica/DVD.htm>.

O DVD traz um espetáculo identificado com as sonoridades nordestinas, com uma roupagem armorial<sup>85</sup>, aproximando-se dos recitais camerísticos. O cenário é decorado com cartazes pendurados, contendo figuras, fotografias e textos. Chico César está vestido de branco, mas a iluminação dá o tom amarelado à roupa, conferindo à imagem uma paisagem seca; usa ainda um chapéu de palha de aço, lembrando um típico chapéu de palha sertanejo.

Chico César abre o espetáculo com a canção “*Desejo e necessidade*”, que viaja entre as diversas sonoridades, com referências regionais, aproximando-se dos repentes do sertão nordestino, sendo que ao invés da viola tradicional usada pelos repentistas, a canção é acompanhada pelo arranjo armorial do Quinteto da Paraíba. As sementes e chocalhos de gado aparecem nos momentos intervalares dos versos, caracterizando o ambiente sertanejo. Os repentistas do interior paraibano costumam prolongar o som das vogais ao final dos versos, assim como no aboio, num canto melancólico, numa toada monótona. Nesse jogo vocal, ele prolonga as vogais num registro mais agudo da voz, conseguindo extrair a “poética da oralidade” (DUARTE, 2008).

Nos repentes mais tradicionais, enquanto o cantador/repentista entoa os versos melancolicamente, sem acompanhamento sonoro, só os intervalos entre os versos são dedilhados na viola. Para conferir essa melancolia à canção, Chico César entoa seus versos, acompanhado de uma melodia triste sobreposta pela sonoridade dramática de sua voz, enquanto o som dos chocalhos de gado e das sementes é ouvido com nitidez, num clima de desolação. Entre os intervalos dos versos, a canção ganha uma melodia mais acelerada, se distanciando da melancolia que os antecedente, trazendo para a música um aspecto mais festivo, momento em que o cantor rodopia pelo palco feito um brincante de reisado, executando passos que lembram coco e xaxado. O sentido do texto uni-se à performance, assim, o texto é encenado pela voz, não podendo ser tratados distintamente. Segue a letra da canção apenas como recurso da performance, uma vez que não nos aprofundaremos numa análise textual, nesse momento.

---

<sup>85</sup> A Música Armorial teve início na década de 70, a partir do Movimento Armorial, visando criar uma Arte brasileira erudita inspirada nas raízes da cultura popular.

### **Desejo e necessidade**

(Chico César)

Ai!Estou nas malhas de estranha cidade  
Mas uma parte de mim eu diria que a metade  
Ficou lá aonde saí, ou seja, eu me reparti  
Desejo e necessidade

Meus nervos de fios tensos  
Cipós propensos ao nó  
Enredados de dar dó nas ficções da verdade  
Salgam seu leite de arame  
Com o sal da saudade infame  
desejo e necessidade

Uma grotta um viaduto, a estanque velocidade  
Civis soldados nos outros  
Sem outrora e eternidade  
A ternura da ausência beija todos  
Com clemência - desejo e necessidade

Ai estou num estado tão alterado  
Na exata hora que vim fiquei partido, apartado  
E a parte que eu vim ficou  
Acesa na que apagou  
Desejo e necessidade

De acordo com Finnegan (2008), a maioria os trabalhos acadêmicos se dedicam apenas ao texto como uma verdadeira e central realidade e não a procuram na efêmera e incapturável performance, caindo na visão etnocêntrica e ocidental de que a linguagem escrita é o grau máximo de humanidade e intelecto, desprezando assim a qualidade experiencial performatizada, geralmente características de culturas predominantemente orais.

A existência prévia e definitiva de “obras” musicais, vocais ou instrumentais, podia assim ser atestada não por meio de performances efêmeras, mas de partituras: a notação letrada em direção à qual, por vezes se estendeu, a música tinha gradual e corretamente evoluído como parte do processo de modernização do ocidente (...). Ao lado disso colocaram-se desafios decisivos à estreiteza dos cânones estabelecidos pela arte erudita, literária ou musical. A arte de povos colonizados e marginalizados no passado, gêneros híbridos transnacionais e a chamada “cultura popular” tornaram-se correta e inescapavelmente parte do cenário. As formas tradicionais de análise parecem cada vez mais inadequadas (Ibid, p. 21-22).

Nesta perspectiva, consideramos relevante ampliar o significado de música para além do texto, utilizando os dispositivos de produção e gravação como auxílio para analisar a canção como performance, uma vez que a verdadeira existência da canção está aí. Podemos encontrar a performance na música, no texto, na voz/canto “– em fala, em canto, em solo, coro, harmonizada, *a capella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes

formas de instrumentação, ao vivo, gravada –” na dança, instrumentos improvisados, e no gesto oral e corporal como um todo.

Por exemplo, uma das formas usadas por Chico César para compor sua performance é o recitativo poético, a partir de um enxerto poético retirado do livro de sua autoria intitulado “*Cantáteis: cantos elegíacos de amozade*” (2005), de caráter cordelista funciona como texto introdutório da canção “*Moer cana*”<sup>86</sup>, bastante identificada com o cenário nordestino, do trabalho no canavial, com a migração forçada (cana, bagaço, usina, saudade, Pernambuco, Paraíba), cenário que Chico César canta com tristeza e dor, numa atmosfera de lamentação criada pelo arranjo instrumental. Antes, Chico César assume uma postura teatral de um recitativo popular, uma personagem que é reforçado na vestimenta e na entoação da fala. Assim, a música está tanto na canção (poesia cantada), quanto na fala (FINNEGAN, 2008). Segue o texto recitado:

1  
Seu poeta preferido  
Bem antes e ser ferido  
Já era ferido antes  
Não visitou as bacantes  
As nereidas e as ninfas  
Quis beber de sua linfa  
Esperou e não morreu  
Esse poeta sou eu  
De lira desgovernada  
Deliro musa amada  
Órfão bisneto de Orfeu

2  
Eu pra cantar não vacilo  
Digo isso digo aquilo  
Digo tudo que disse  
Digo Veneza Recife  
Fortaleza que se abre  
Quero que o mundo se acabe  
Se não disser o que sinto  
Digo a verdade, minto  
Vertente me arrebata  
Minha voz é serenata  
Labareda e labirinto

Podemos citar outras canções em que são utilizados recursos verbais e não-verbais, emocionais e cognitivos, onde é destaque a arte entoativa da voz, como em *À primeira vista*, *A prosa impúrpura do Caicó*, *Paraíba* e *Pedra de Resposta* (todas regravadas no DVD).

A primeira canção é de cunho mais intimista. Chico César sentado num banco, chapéu colocado ao lado, toca seu violão. Vale lembrar que *À primeira vista* é a canção que o fez ser

---

<sup>86</sup> Ver a letra em anexo...

cantado pelas massas. Nesta performance são conservadas as influências e confluências com expressão musical africanista e com o *pop* internacional, reforçadas no refrão que diz: “Quando ouvi Salif Keita dancei/ Quando ouvi Prince dancei”. Sua performance corrobora o caráter intimista da canção que fala de amor, onde o intérprete explora o som para performatizar a poesia. O aspecto da arte entoativa da voz fica por conta das onomatopéias poéticas, que figura um recurso emocional e cognitivo.

*A prosa impúrpura do Caicó* – expressão é um trocadilho ou jogo silábico com o título do filme de Wood Allen, “A Rosa Púrpura do Cairo” –, ganha uma performance dual, onde Chico César e Elba Ramalho, cantam acompanhados apenas pelo violão (executado por Chico César). A performance vocal traz a melancolia dos versos, que se caracterizam pela contradição estilística de suas rimas.

Ah! Caicó  
Arcaico  
Em meu peito catolaico  
Tudo é descrença e fé  
Ah! Caicó  
Arcaico  
Meu cashcouer mallamaico  
Tudo rejeita e quer  
É com é sem  
Milhão e vintém  
Todo mundo e ninguém  
Pé de xique-xique  
Pé de flor  
Relabucho velório  
Videogame oratório  
High-cult simplório  
Amor sem fim desamor  
Sexo no-iê  
Oxente oh! Shit  
Cego Aderaldo olhando pra mim  
Monnwalkman

As vozes ecoam como o som do instrumento, afinados numa melodia lenta e suave, surpreendendo o público com o dedilhar mais inquietante quando insere as primeiras notas da canção *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), passando de uma a outra num diálogo entre as letras, a melodia e sua melancolia, acompanhadas pela vocalização do mesmo som na voz de Elba Ramalho. Chico César faz uma segunda voz, com uma doçura sôfrega na emissão vocal dos versos: “Eu perguntei a Deus do céu, ai/ Por que tamanha judiação”, a estes seguem um dedilhar mais intenso e onomatopéias poéticas como forma de um prolongamento sonoro do violão, com uma expressão de dor no rosto. Com o dedilhar característico de repentista, Chico César levanta-se do banco e acompanha a música com o balançar de seu

corpo. Seguem as onomatopeias, e nos versos seguintes faz a segunda voz. Depois segue a alternância, ora em primeira, ora em segunda voz, seguidas sempre das onomatopeias.

Na performance da canção *Paraíba* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) volta o arranjo armorial, a este somado sons e ruídos dos instrumentos percussivos, com a execução apenas instrumental de outra música como introdução (parte da canção *Béradêro*: “Catolé do Rocha, praça de guerra/ Catolé do Rocha onde o homem bode berra). Em seguida, ao som dos instrumentos, Chico César, de calças dobradas como de pescador ou agricultor, entoa em tom de lamento os primeiros versos da canção *Paraíba*, diferentemente da versão original que é um baião. Logo após a primeira estrofe, a música volta a sua melodia original, mas em ritmo um pouco mais acelerado, que leva o intérprete a sair pelo palco dançando xaxado e forró. Continua a dar volteios e pulos, prolongando a emissão vocal no clímax da canção “Êta, êta/ mulher macho, sim sinhô”, destacando sua expressão vocal na oralidade poética e na acústica da fala.

A arte verbal performatizada de *Pedra de resposta* é trazida por Chico César nesse DVD como uma homenagem a Pinduca, enfatizando ser o “carimbó”, a música do Norte, a música de Belém do Pará, a música da Ilha de Marajó”. A música é festiva, instigando a dança, e a imagem se completa com a maioria dos músicos tocam de pé. O refrão é acompanhado pelas vozes da percussionista, da flautista e do baixista. Em seguida a letra original tem um corte proposital para dar mais ênfase ao instrumental e num tom mais baixo seguem os versos em coro: “eu dancei, aprovei, menino como eu gostei”, cantados suavemente. Em seguida são cantados os versos inteiros. Na performance de canto/dança se alternam e Chico César, como num cavalo de pau, segurando seu instrumento e dando volteios pelo palco.

A materialidade dos versos é encenada, moldada e atualizada na voz. Acompanhada por palmas, a música segue sendo executada, e no lugar da guitarra na batida caribenha da primeira versão (*Cuscuz Clã*, 1996), os violinos e violoncelos dão uma nova dimensão performática e sonora à canção. Podemos apontar ainda a intertextualidade com versos que não fazem parte da canção original: “Ô mocinha bunitinha pega a rola/ Toda rola é doidinha pra luar/ Ô mocinha bunitinha pega a rola/ Não seja à toa/ não expie a rola avuar”. Estes são cantados em coro, com destaque sonoro para a zabumba e percussão. A canção termina com improvisações verbais (como acunha= corra) e onomatopeias emitidas pelo do intérprete, que depois volta a percorrer todo o palco em pulos e volteios.

A performance é encerrada com a interpretação de sua música mais famosa *Mama África*. A execução é iniciada com outra melodia, enquanto Chico César entoa um som agudo com a voz. A batida do *reggae* é preservada e a percussão se destaca, principalmente nos versos: “Deve ser legal ser negão no Senegal”, caracterizando um batuque africano. E com esse batuque termina a apresentação, na música de roda de capoeira, com a voz de Chico César repetindo “É mama, é mama”.

Diante do que foi colocado até aqui, podemos corroborar a seguinte assertiva de Valverde (2008, p. 273): “O encantamento da canção resulta da simbiose da entre a voz, o gesto a melodia, o acompanhamento e as palavras canção, que é viabilizado pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta”.

Analisar a canção enquanto performance nos mostra que sua realização e existência se completam na experiência mútua da criação momentânea. Assim, tentar categorizar a canção com base na nítida divisão entre música e texto é ignorar sua multiplicidade e variedade. É preciso também olhar para além do evento performático, “atentando para as experiências múltiplas que as pessoas trazem consigo de outras performances e outras mediações” (FINNEGAN, 2008, p. 39).

As viagens musicais de Chico César e suas reidentificações simbólicas com as Áfricas continental e diaspóricas, e com o Nordeste não se refletem apenas nos aspectos do texto, da voz e performances, ao vivo ou gravadas, como também nas múltiplas imagens identitárias (negritude, africanidade e nordestinidade, entre outras) encontradas nas capas e nos encartes dos *CDs*. Diante disso, podemos considerar as imagens também como performance ou postura performática de identificação. Desse modo, é importante destacar como esse diálogo se constrói a partir dos signos da negritude que podemos identificar nos encartes dos *CDs*<sup>87</sup>.

Em todos os álbuns, a exceção *De uns tempos pra cá*, podemos afirmar que o cabelo é o símbolo mais forte da negritude nas capas dos encartes dos álbuns de Chico César. Em *Cuscuz Clã* o *revival* simbólico de africanidade está nas roupas de príncipe africano, com uma espécie de coroa, e na foto atrás do encarte em que ele está sentado num trono com uma espécie de cedro na mão. O estilo mais polêmico é o cabelo raspado pela metade, ao redor da cabeça, deixando uma concentração de cabelo no meio dela, onde ele coloca adereços, geralmente identificados com africanidade. Esse cabelo também é usado em *Aos Vivos*, *Beleza Mano*, *Mama Mundi* e *Respeitem, meus cabelos, brancos*, a diferença estará nos símbolos de africanidade e negritude acionados, como por exemplo, o que completa a

---

<sup>87</sup> Ver Anexo B.

composição visual . Em *Beleza Mano*, não apenas o cabelo que está bem maior, mas a roupa e o cenário da fotografia amarelada compõem as imagens de África e de negritude. Os cabelos continuam sendo destaque em *Mama Mundi*, mas com um toque de urbanidade, dentro dos encartes aparecem mapas e limites fronteiriços desenhados, e na contracapa Chico César aparece usando um cocar.

Os cabelos, as vestimentas, os estilos de negritude não operam apenas na simbologia das representações, mas também como uma marca de identificação do artista e de sua música. Não deixa de ser também uma estratégia de usar a diferença como traço comum de diálogo. Entretanto, não essas imagens escapam das rotulações como o exótico, nem da sua utilização como publicidade e estratégia de venda.

## DESLOCAMENTO FINAL

Ao longo da pesquisa, pudemos delinear conceitos e pressupostos teóricos no campo da dialética das identidades, a partir de seus descentramentos, deslocamentos e temporalidades culturais dispersas, tensionando os discursos em torno das representações das questões referentes à raça e à cultura, onde os fragmentos das identidades repousam em sua própria inconclusão.

Desse modo, o lugar de “descentramento e fragmentação” (BHABHA, 1998) vem possibilitar o alcance global da cultura, as “reidentificações simbólicas” e a formação de novas identidades flutuantes.

Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular (HALL, 2003, p.318-319).

Para tanto, foi preciso escavar o passado e suas descontinuidades históricas, visto que estas não deixam de se refletir num presente que abarca questões mais complexas, emblemáticas e contraditórias, como é o caso da ligação com a africanidade, sobrevivente como pertencimento simbólico, tão conflituosa como a questão da negritude brasileira, que se manifesta de diferentes maneiras e expressões.

Antes foi preciso abordar da experiência da escravidão e adentrar na seara das teorias racialistas, que fundamentaria os discursos e práticas racistas, para podermos entender a origem dos discursos antirracistas e suas diversas formas de reelaboração nas expressões culturais das diásporas negras. Também foi preciso discutir essas questões nos escritos brasileiros, passando pelo ideal de miscigenação e pelo mito “democracia racial”, que fundamentou por muito tempo a negação do racismo brasileiro.

A cultura das populações negras emerge dessas descontinuidades históricas que se refletem num híbrido cultural, no qual a reidentificação com as culturas de origem se deslocam num *revival*, num fortalecimento da cultura “local”, habitando na identificação simbólica e, ao mesmo tempo, conseguindo forjar novas identidades devido ao trânsito global da cultura. Esse *revival* da África, muitas vezes mitológica, que funciona como elo de pertencimento, pode ser observado diversos movimentos culturais nas diásporas negras.

Recorremos ao marco histórico do Movimento da Negritude, ocorrido na década de 1930 em Paris, para explicar como o posicionamento dos negros em busca da valorização da África e da afirmação da negritude foram fomentados em outros países da diáspora. O

discurso poético da negritude vem da identificação com o pan-africanismo seu predecessor, que influenciaria também as práticas discursivas de identidade negra e autoafirmação no *reggae*, que por sua vez vai se fundamentar na filosofia rastafári. Podemos afirmar assim que, a negritude, a qual foi uma resposta racial negra a uma agressão branca de mesmo teor, se reelaborou dentro de outros contextos, desde a África continental até as Áfricas diaspóricas, através das manifestações culturais e artísticas dos negros.

Na música popular brasileira, Chico César é hoje um dos poucos compositores identificados com a africanidade e com a negritude no nicho da cultura midiática. Cantores e compositores influenciados por essa estética da negritude já se faziam presentes no cenário da música popular desde meados do século XX, mas ganham maior visibilidade na cultura midiática na década de 1970, com Gilberto Gil e Jorge Ben Jor. Nesse sentido, Chico César vem reconfigurar a poética da negritude dentro da música popular brasileira, num constante diálogo com diversas fontes da tradição afro-brasileira e com as influências externas dentro e fora da cultura do Atlântico Negro (Gilroy, 2001).

A música moderna tem ocupado, no plano simbólico e cultural, um importante espaço de reivindicação, passou a ser um instrumento de afirmação das identidades negras através de sua inscrição histórica, que, como os ideais de africanidade e negritude, vêm se reelaborando num diálogo entre o passado ancestral e as culturas negras modernas.

Desse modo, centramos as discussões nos sentidos do texto poético, melódico e nas práticas discursivas, no que se refere à negritude e africanidade nas canções de Chico César. Assim, pudemos entender como se processa em sua obra o sentimento de *pertença* e o diálogo com as Áfricas continental e diaspóricas.

O discurso poético de Chico César traz temas étnico-raciais atuais, discussões geralmente negligenciadas por boa parte dos compositores brasileiros. A poética africanista e a enunciação da negritude perpassam quase toda sua discografia, abarcando questões complexas, muitas vezes tabus, a exemplo da estética negra, de maneira irreverente, num diálogo transcultural, podendo ser considerado assim, o poeta da negritude brasileira na década 90. Dentro dessa discussão, abordamos os diálogos musicais de Chico César que entrelaçam mundos, tempos, cores, raças e culturas, que, geralmente, compartilham suas identificações. Contudo, o discurso da negritude tem desaparecido nos últimos álbuns de Chico César. Ao se referir a sua fase mais intimista com o álbum *De uns tempos pra cá* (2006), o compositor ressalta que não é sua pretensão abandonar os temas referentes à

negritude, “há temas recorrentes no trabalho de alguns artistas. Esse é bastante presente no meu. Cedo ou tarde, acaba voltando”.<sup>88</sup>

É preciso deixar aqui além da observação e interpretação do discurso poético de Chico César, algumas considerações sobre a classificação de sua obra e a posição que o artista ocupa hoje no cenário da música popular brasileira. Primeiramente, podemos pensar sua poética como “neo-africanista”, uma vez que reelabora e inova os discursos em torno das identidades, da dialogicidade e polifonia com outras regiões diaspóricas, além da valorização da cultura dissidente africana. Em segundo lugar, podemos pensar nas estratégias de produção, circulação e consumo identificadas com *world music*, que na verdade se torna o grande eixo de tensão das disputas simbólicas no âmbito das representações.

A volta à matriz cultural africana no discurso poético de Chico César e suas reidentificações simbólicas também podem ser explicados pela dualidade de sua consciência como sujeito negro. As estratégias de enunciação da negritude acionam diversos mecanismos da cultura midiática, utilizando signos de sua própria identidade racial e social. Dessa maneira, o mercado globalizado das culturas midiáticas tem se tornado o espaço onde as trocas marginais conseguem rearticular o sentido de identificação.

Através dessas expressões culturais, podemos compreender a inscrição histórica do discurso negro, que cada vez mais nos impulsiona a refletir sobre o tempo, espaço e a realidade em que estão dispersas, de certa maneira, as identidades culturais e raciais na “era da modernidade nas ruas”, como é compreendida por Hall (2003) a tão propalada “pós-modernidade”. A partir desses discursos identitários descentrados podemos compreender, portanto, a significação e a fragmentação das identidades negras, os processos de hibridismo, a condição transcultural dos negros, e sua inserção enquanto protagonistas das narrativas de sua própria trajetória como sujeitos históricos.

As questões aqui tratadas não se limitam à análise do discurso poético de Chico César em suas canções. Podemos observar outros conteúdos que nos auxiliam compreender seu posicionamento assumido em relação às questões raciais, discutindo-as como cidadão negro. Podemos destacar como últimas palavras, a campanha de Promoção da Identidade Negra na Paraíba<sup>89</sup>, promovida pela ONG Bamidelê – Organização de Mulheres Negras na Paraíba, e lançada no último dia 30 de julho de 2009, da qual Chico César participa.

---

<sup>88</sup> Depoimento cedido por Chico César via e-mail em 23/10/2006.

<sup>89</sup> Disponível em [http://movimentonegropb.blogspot.com/2009\\_08\\_01\\_archive.html](http://movimentonegropb.blogspot.com/2009_08_01_archive.html)

A campanha “Morena (o) não, eu sou negra (o)”, veiculada na *TV* aberta paraibana, em agosto do mesmo ano, traz personalidades negras fazendo considerações a cerca do racismo brasileiro. Chico César é um dos destaques da campanha com as seguintes palavras: “O Brasil não seria o Brasil que é, com a importância que tem, se não fosse o povo negro. Nós somos umas das música mais ricas do mundo porque temos o componente da música africana. Moreno não, eu sou negro” (Chico César, 2009)<sup>90</sup>.

A negritude está expressa em suas atitudes cotidianas, não sendo apenas uma abordagem nas suas canções. Os protestos são contra aquela condição histórica de pobreza e injustiça, forjando uma nova imagem de afro-brasileiros, mais explícita política e ideológica. Desta forma, no caso das canções de Chico César, seu discurso está identificado com a negritude reivindicada pelos Movimentos Negros, mas também negocia o uso da mesma estrutura simbólica que caracteriza a tradição cultura afro-brasileira.

Segundo José Jorge de Carvalho (1993), a construção estética de identidade negra no Brasil foi criada através de estilos dentro da música popular de consumo, música que manifesta, de forma explícita, o “ego-consciente”. As canções de Chico César têm bastante êxito em condições comerciais, mostra a bem sucedida tentativa de nutrir orgulho negro-africano. Como afirmaria Carvalho, este recurso é altamente didático, celebrando as coragens de reinos africanos, tendo como objetivo instruir o negro brasileiro, e também o povo brasileiro de maneira geral, informando sobre grupos étnicos, história e fantasias de mãe África. Mas, é na música também que podemos ver dificuldades e ambiguidades na circulação e do consumo de valores, significados e identidades negras, que ora são rejeitados, ora passam a ser marcadores de estilos rentáveis que circulam pelas mídias.

Nesse sentido, as novas configurações que tem tomado o mercado da música – com o avanço das tecnologias, que barateou e facilitou o acesso aos meios de produção, distribuição e difusão no âmbito do mercado fonográfico e dos produtos culturais –, tornou possível a abertura e consolidação de um mercado quase que independente. Gravadoras de pequeno porte apostam em padrões estéticos diferenciados como alternativa ao que é imposto pelas gravadoras pertencentes aos grandes conglomerados midiáticos. À guisa desses debates, podemos auferir a importância dessa segmentação mercadológica para diminuir as distâncias e permitir novas formas de interação, possibilitando que manifestações plurais se insiram neste campo de negociação cultural.

---

<sup>90</sup> Conferir no vídeo em Anexo.

Nesta perspectiva, observamos a importância das condições de enunciação, a qual nos permite ver a inserção histórica de cada discurso. Portanto, estudar, analisar essas condições de enunciação torna-se necessário para a compreensão do discurso enquanto heterogêneo e sua “materialização ideológica”.

Por fim, permanece a inquietante indagação: Qual seria o papel da música na construção das identidades sociais/raciais e das diferenças étnicas? Teria eficácia enquanto meio transgressor?

## REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABREU, Felipe. **A questão da técnica vocal ou a busca de harmonia entre música e palavra**. In: Ao encontro da Palavra cantada – poesia, música e voz. Orgs: Cláudia Neiva de Matos; Fernanda Teixeira de Medeiros; Elizabeth Travassos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 104-112.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Folclórica e Música Popular**. Revista Brasileira do Folclore. Rio de Janeiro, vol 9, n° 25: 219-229, set/dez de 1969. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/SoniaMariaReisBlanco.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/SoniaMariaReisBlanco.pdf)>. Acesso em 08 de jan de 2010.

AMANTINO, Márcia. **A convivência entre índios e negros nas danças folclóricas brasileiras: uma análise histórico-antropológica**. In: <<http://www.escravidao.xpg.com.br/I%20Simp%F3sio/marciaamantino.pdf>>. Acesso em 15 de dez de 2009.

ARAÚJO, Elaine Peixoto. **O reggae ludovicense: uma leitura do seu sistema léxico-semântico**. Revista Philologus / Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos - Ano 10, n° 28, (jan./abr.2004) - Rio de Janeiro: CiFEFil. Disponível em: <[http://74.125.47.132/search?q=cache:vt4Yfq2NChkJ:www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php%3Fop%3Dartigos/docs/reggae\\_ludovicense+pedra+de+respona+e+bob+marley&CD=10&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br](http://74.125.47.132/search?q=cache:vt4Yfq2NChkJ:www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php%3Fop%3Dartigos/docs/reggae_ludovicense+pedra+de+respona+e+bob+marley&CD=10&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br)>. Acesso em 17 de ago de 2009.

BANDEIRA, Messias. **Música e Cibercultura: o fonógrafo ao MP3 – digitalização e difusão de áudio através da internet e a repercussão da indústria fonográfica**. In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (Orgs.). Janelas do ciberespaço – Comunicação e Cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 205-219.

BENJAMIN, Roberto. **A África está em nós: história e cultura afro-brasileira**. Vol. 1. João Pessoa-PB: Editora Grafset, 2004.

BLANCO, Sonia Maria Reis. **O Carimbó em Algodal e seus aspectos sócio-gráficos**. In: Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro, junho de 2004. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/SoniaMariaReisBlanco.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/SoniaMariaReisBlanco.pdf)>. Acesso em 10 de dez de 2009.

BERND, Zilá. **O elogio da crioulidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe**. In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 99-111.

BHABHA, H. K. **O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência**. In: O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, 239-273.

BRITO, João Batista B. de, (Org). **Leitura do texto poético: ensaios de (e para) a sala de aula.** João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997.

CARNEIRO, Edison. **A Conquista da Amazônia.** (Ministério da viação e obras públicas – serviço de documentação, 1956. Coleção Mauá.

CARVALHO, José Jorge de. **Black music of all colors: The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-brazilian music.** Série Antropológica, Brasília: digitado, 1993.

\_\_\_\_\_, José Jorge de. **Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba.** Série Antropológica, Brasília: digitado, 2000.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais.** Brasília: digitado 1994.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 11. ed. rev., atual. e ilust. São Paulo: Global, 2001-2002.

CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luiz. **Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural.** In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 67-97.

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e “cultura de massa” nessa sociedade** Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1977.

DINIZ, Júlio. **A voz como construção identitária.** In: Ao encontro da Palavra cantada – poesia, música e voz. Orgs: Cláudia Neiva de Matos; Fernanda Teixeira de Medeiros; Elizabeth Travassos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 207-216.

DUARTE, Fernando José Carvalhares. **No princípio era o aboio, jogo e júbilo.** In: MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (Orgs.). Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 137-145.

DU BOIS, W. E.B. **As almas da gente negra;** tradução, introdução e notas, Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANTINI, **Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras misturas.** In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 159-180.

FEMETTI, Mundicarmo. **Pensando o Turco no Tambor de Mina**. Nº 15, p.56, 1992. In: <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n15\\_p56.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n15_p56.pdf)>. Acesso em 21/08/09.

FRNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. São Paulo: FFCL/USP, 1964.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Palavra cantada: ensaio sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp. 15-43.

FIORIN, José Luiz. **Bakthin e a concepção dialógica da linguagem**. In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 37-66.

FLORES, Elio Chaves. **Jacobinismo Negro: lutas políticas e práticas emancipatórias (1930-1964)**. João Pessoa: Digitado, 2006.

FLORES, Elio Chaves e SANTOS, Kywza J.F.P. dos. **O sertão deságua no Atlântico: música popular e poética africanista**. In: Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras. Volumes 10/11, nºs2/1. Editora UFPB: João Pessoa, 2008-2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Círculo do Livro, 1933.

\_\_\_\_\_. **Sobrados & Mocambos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.

\_\_\_\_\_. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

GARCÍA Canclini, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: ed.34, 2001.

GRUZINKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HALL, Stuart. **A questão multicultural**. In: Da diáspora. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 51-100.

\_\_\_\_\_. **Quando foi o Pós-colonial?** In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 95-120.

\_\_\_\_\_. **Estudos Culturais: dois paradigmas.** In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 131-159.

\_\_\_\_\_. **Que negro é esse na cultura negra?** In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 317-330.

\_\_\_\_\_. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, M. S; FRANCO, F. M. M. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** 2007. CD-ROM.

JAMESON, Fredric e ŽIŽEK, Slavoj. **Sobre los ‘Estudios Culturales.** In: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo.* Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, 69-136.

JANOTTI Jr. Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** Estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: Atlas, 1991.

LARANJEIRA, Pires. **A negritude africana de língua portuguesa.** Porto: Edições Afrontamento, 1995.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana.** São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. **Sambeaá: O samba que não se apresenta nas escolas.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

\_\_\_\_\_. **Partido Alto: Samba de Bamba.** Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LÜHNING, Angela. **Música: palavra-chave da memória.** In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 23-33.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos.** Salvador: EDUFBA, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia;** tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro.** São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. **O Negro Revoltado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NETO, Amador Ribeiro. **Caetano Veloso: negações e dissipações de um compositor**. In: Literatura na Universidade: ensaios. Amador Ribeiro Neto (org.). João Pessoa: Ideia, 2001.

NETO, Antonio Gomes da Costa. **Candomblés de Brasília: contribuição aos estudos dos rituais afro-brasileiros no Distrito Federal**. Disponível em: <[http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD\\_CHAVE=443](http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=443)>. Acesso em 14 de ago de 09>.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. **Do Magnata ao Regueiro: os agentes e convergências do circuito reggae de São Luís**. Revista Elementa. Comunicação e Cultura. Sorocaba, v.1, n.1, jan./jun. 2009.

Ortiz, Fernando. **Cuntrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte Brasileira na Era da Globalização**. In: SOUZA, Eliana Maria de Melo (Org.) Cultura Brasileira: figuras da alteridade. São Paulo: Hucitec, 1996.

PIZARRO, Ana. **Áreas culturais na modernidade tardia**. In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 99-111.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural: a agonia de um conceito**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

QUILOMBO. **Vida, Problemas e Aspirações do negro**. Rio de Janeiro, dez/1948 a jul/1950 (Edição fac-similar, editora 34, 2002).

RODRIGUES, Einaldo. **A Arte e os Artistas da Paraíba**. João Pessoa: Editora UFPB, 2001

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. **Carimbó: trabalho e lazer do caboclo**. Revista Brasileira do Folclore. Rio de Janeiro, vol. 9 (25): 257- 282, set./dez de 1969.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente: transformações do afro-brasileirismo na música popular**. Versão brasileira da tese de doutorado em Musicologia pela Universidade de Tours. Vol 1, 1997.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Elogio da tolerância racial**. In: Ideias/Ensaio. Jornal do Brasil. Rio, 9/set.90. Ano:1, nº 62.

SOUZA, Lynn Mário T. Menezes de. **Hibridismo e tradução cultural em Bhabha**. In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 114-132.

TAYLOR, Charles. **A distorção objetiva das culturas**. Folha de São Paulo, cad. Mais, 11 ago. 2002, trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons Negros do Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**; tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VALVERDE, Monclar. **Mistérios e encantos da canção**. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). **Palavra cantada: ensaio sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp. 268-277.

VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismos na música afro-americana**. São Paulo: Quéron, 1975.

VOLPATTO, Rosane. **Festa de Nossa Senhora do Rosário**. Disponível em <<http://www.rosanevolpatto.trd.br/festanossasenhora.html>>. Acesso em: 17 de ago 2009.

### **Discografia**

CÉSAR, Chico. *Aos Vivos*. 1995. Velas.

CÉSAR, Chico. *Cuscuz Clã*. 1996. MZA/Polygram.

CÉSAR, Chico. *Beleza Mano*, 1997. MZA/Polygram.

CÉSAR, Chico. *Mama Mundi*. 2000. MZA/Polygram.

CÉSAR, Chico. *Respeitem meus cabelos, brancos*. 2002. MZA/Abril Music.

CÉSAR, Chico. *Cantos e Encontros de uns tempos pra cá*. 2007. Chita Discos/Biscoito Fino.

CÉSAR, Chico. *Francisco, Forró y Frevo*. 2008. Chita Discos/EMI.

### **Sites**

**Siriá – Dança do “povo” Brasileiro** (com origens na escravatura:Índios e Africanos). In: <<http://www.salteadoresdaarca.com/2008/05/siria-danca-do-povo-brasileiro-com-origens-na-escravaturaindios-e-africanos>>. Acesso em 15 de dez de 2009.

#### **Dança do Siriá, folclore paraense.**

In: <<http://portalamazonia.globo.com/pscript/amazoniadeaaz/artigoAZ.php?idAz=281>>. Acesso em 16 de dez de 2009.

<<http://www.radarcultura.com.br/node/19653>>. Acesso em 02/01/2010

<<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=118153>>

<<http://anodafrancanobrasil.cultura.gov.br/br/2009/06/12/concerto-de-ray-lema-e-chico-cesar/>>

<<http://www2.uol.com.br/chicocesar/>> acesso: em 05 mai de 2008; 15 de jun de 2009.

<<http://www2.uol.com.br/chicocesar/novidades/beradero/beradero.htm/>> acesso: em 08 de dez. de 2008 e 02 de fev. de 2009.

<<http://musica.uol.com.br/especiais/2003/07/17/ult1541u36.jhtm/>> acesso em 17 de out. de 2006; 15 de ago de 2008.

<<http://www.wrasserecords.artists/info/8.html/>> acesso em 17 de out. de 2008

<<http://paginas.terra.com.br/arte/massivereggae/toshtone.html/>> acesso em 18 de out. de 2006.

Site oficial de Salif Keita - <<http://salifkeita.artistes.universalmusic.fr/>> (em francês e inglês)/ acesso em 25 de out. de 2006

<[http://www.anaflavia.com.br/100anosdemusica/anos60\\_jimmycliff.htm/](http://www.anaflavia.com.br/100anosdemusica/anos60_jimmycliff.htm/)> acesso em 25 de out de 2006.

<<http://www.reggaevale.com.br/biografias/jimmycliff.htm/>> acesso em 25 de out. de 2006.

<[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_C&nome=Coco](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Coco)> acesso em: 21 de ago de 2009

<<http://marciocruz.blogspot.com/2009/02/klaxon-brasileria-e-os-klaxons.html>> acesso em: 21 de ago de 2009.

<[http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1\\_fase/revista\\_klaxon.html/](http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1_fase/revista_klaxon.html/)> acesso em: 21 de ago de 2009.

<[http://www.unicamp.br/folclore/folc6/festa\\_rosario.html](http://www.unicamp.br/folclore/folc6/festa_rosario.html)> acesso em 01 de setembro de 2009.

<<http://www.pinduca.com.br/>>. Acesso em 15 de dez de 2009.

<<http://74.125.93.132/search?q=cache:vGwpcTHoaEJ:www.pinducacarimbó.com.br/criacoes.html+Sirimb%C3%B3&CD=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>

<<http://www.icoaraci.com.br/dancas.htm> >. Acesso em 16 de dez de 2009.

<[http://www.amazoniafm.com/portal2.asp?acao=empresas&titulo=Como%20nasceu%20o%20Sirimb%F3&opcao=artigos\\_visualiza&auto=1393&autor=102&cod\\_banda=638](http://www.amazoniafm.com/portal2.asp?acao=empresas&titulo=Como%20nasceu%20o%20Sirimb%F3&opcao=artigos_visualiza&auto=1393&autor=102&cod_banda=638)>. Acesso em 05 de jan de 2010.

## ANEXOS

### Anexo A - Letras das canções analisadas

#### **Aos Vivos (1995):**

Beradêro

(Chico César)

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 andar

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 na boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana  
Sentença que o turista cheire  
E os sem amor, os sem teto  
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 sim, não contudo  
Pé quebrado, verso mudo  
Grito no hospital da gente

#### **Mama África**

(Chico César)

Mama África (a minha mãe)  
É mãe solteira  
E tem que fazer mamadeira todo dia  
Além de trabalhar como empacotadeira  
Nas casas bahia

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

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

#### **À primeira vista**

(Chico César)

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

Quando chegou carta, abri  
Quando ouvi Prince (Salif Keita), dancei  
Quando o olho brilhou, entendi  
Quando criei asas, voei

Quando me chamou, eu vim  
Quando dei por mim, estava aqui  
Quando lhe achei, me perdi  
Quando vi você, me apaixonei

#### **Tambores**

(Chico César)

Peço atenção agora meus senhores  
Pros tambores os tambores  
Pois o que bate agora meus senhores

São tambores os tambores  
São tambores os tambores

Mais forte que o açoite dos feitores  
São tambores os tambores  
Seu toque é o toque de espinhos e flores

São tambores os tambores  
São tambores os tambores

Cura a dor de amor com amais amores  
São tambores os tambores  
Soam onde eu for onde tu fores

São tambores os tambores  
São tambores os tambores

Brasa do mais quente dos calores

Som dos viveres tinta das cores incoiores  
São tambores os tambores  
São tambores os tambores

### **Alma não tem cor**

(André Abujamra)  
Alma não tem cor  
Por que eu sou branco?  
Alma não tem  
Porque eu sou negro?  
Branquinho  
Neguinho  
Branco negão  
Percebam que a alma não tem cor  
Ela é colorida  
Ela é multicolor  
Azul amarelo  
Verde verdinho  
Marron

### **Benazir**

(Chico César)  
Não aponte o dedo para Benazir Butho  
Seu puto  
Ela está de luto  
Pela morte do pai

Não aponte o dedo  
Para Benazir

Esse dedo em riste  
Esse medo triste  
É você

Benazir resiste  
O olho que existe  
É o que vê

### **Clandestino**

(Chico César)  
O riso do menino  
Que nem nasce e chora  
Apavora  
Como xota da órfã anã  
Maior que o plenário da ONU  
E a lágrima do grão-mestre da *Ku-klux-klan*

Klaxon  
Vá vá vá  
Vá filosofia vã

Qual o clã

Deste menino  
Clandestino  
Qual o clã

### **Templo**

(Chico César/Tata Fernandes e Milton de Biasi)  
Se você olha pra mim  
Se me da atenção  
Eu me derreto suave  
Neve no vulcão

Se você toca em mim  
Alaúde emoção  
Eu me desmancho suave  
Nuvem no avião

Himalaia himeneu  
Esse homem nu sou eu  
Olhos de contemplação

Inca maia pigmeu  
Minha tribo me perdeu  
Quando entrei no templo da paixão

### **Dança**

(chico César)  
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

### **Cuscuz Clã (1996):**

Folia de príncipe

(Chico César)

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 vênia ai ai  
O nosso boi de reisado ai ai

Um reizim bem coroadado  
Bate em sua moradia  
Vem louvando e vem louvado  
Vem cantando essa folia

Eu e meus companheiros  
Queremos cumplicidade  
Prá brincar de liberdade  
No terreiro da alegria

#### Música incidental

### **Mulher rendeira**

(Zé do Norte)

Olê mulher rendeira  
Olé mulher renda  
Tu me ensina a fazer renda  
que eu te ensino a namorar  
Tu me ensina a fazer renda  
que eu te ensino a namorar

Lampião desceu a serra, mano  
Deu um baile em Cajazeiras  
Ensinou moça donzela  
A dançar mulher rendeira

Lampião desceu a serra  
Com sapato de algodão  
O sapato pegou fogo  
Lampião caiu no chão

Lampião tava dormindo  
Acordou-se assustado  
Atirou numa craúna pá, pá, pá  
Pensando que era um soldado, pá, pá  
Atirou numa craúna pá, pá, pá  
Pensando que era um soldado

As moças de Vila Bela, mano  
Não têm mais ocupação  
Bota queijo e rapadura  
No bornó de Lampião

Mas eu to com uma esmola

Para o homem que é são  
Ou lhe mata de vergonha  
Ou vicia o cidadão  
Ou lhe mata de vergonha  
Ou vicia o cidadão

### **Pedra de resposta**

(Chico César e Zeca Baleiro)

Quanto fui na ilha maravilha  
Fui tratado como um paxá  
Me deram arroz de cuxá  
Água gelada da bilha  
Cozido de jurará  
Alvantu na quadrilha

É pedra, é pedra, é pedra  
É pedra de resposta  
Mamãe eu volto pra ilha  
Nem que seja montado na onça

Me levaram no boi-bumbá  
Pra dançar: eu dancei  
Me deram catuaba  
Pra provar: aprovei  
Me deram um cigarrinho pra fumar  
Menino como eu gostei

### **Mand'ela**

(Chico César e Zeca Baleiro)

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

Mand'ela vir  
Mand'ela aqui  
Mand'ela cá

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 tá indo a pé

### **Filá**

(Chico César)

Quando saio na rua  
Com meu filá  
Escuto logo Jimmy Cliff  
Mas não sei se é um anjo  
Ou se é um patife que tira  
Essa onda com o meu filá

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

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

### **Sirimbó**

(Chico César)

Para dançar sirimbó  
Arriba a saia

Meu bem sirimbó (bis)  
Não importa se é secretária  
Se a conta bancária  
Tem fundos ou não  
Se é professora ou dentista  
Se vai ao analista  
Se tem uma paixão  
Se curte Madona ou Pinduca  
Se é doida maluca  
Certinha ou zen  
A moça que vai na paulista  
Também é farrista  
Sirimba também  
Se é traficante de coca  
Se come pipoca  
Antes da matinê  
Se chega tarde na escola  
Meu bem não enrola  
Sirimba você

### **Beleza Mano (1997):**

#### **Sinal**

(Chico César)

Quando passar por mim  
Grande amor  
Dá um sinal  
Chama que eu vou  
Pois se eu ficar  
Sem ir  
Se eu não for  
Fico mal  
Sem grande amor  
Quando a beleza grande  
Do amor passa  
Escassa é a dor do mundo  
É giz de cor rara  
Fumaça  
Traça e apaga o um

### **Neném**

(Chico César e Tata Fernandes)

Neném não tem onde morar  
Neném não tem onde nanar  
Neném não tem onde mamar  
Neném não tem papai  
Neném não tem mamãe  
Buá buá buá  
Neném não tem medo do frio  
Neném não tem medo de amar  
Neném só quer ter um alguém prá brincar  
Se não tem neném vai chorar  
Buá buá buá

### **Carinho de carimbó**

(Jarbas Mariz e Chico César)

Carinho carimbó  
Colar colarinho  
Minissaia e paletó  
Na ilha do marajó  
A filha do marajá  
Balança o maracá  
Na dança do carimbó  
Em Porto Rico  
Porto pobre  
Qualquer costa  
Todo mundo  
Dança e gosta  
Quem dançar  
Não dança só  
Pará Paraíba  
Cubatão e cuba libre  
Não precisa  
Ser Caribe  
Prá carimbar  
O carimbó

### **Beleza mano**

(Chico César)

A beleza zabelê  
É uma forma de saber  
De acreditar e ser  
A beleza beleza beleza mano

Em cada dia do ano  
Em toda hora vivida  
Pois quem entra pelo cano  
Há de encontrar a saída

Saúde sossego gozo  
Quase sempre alegria  
Triste quando triste for  
Prá alcançar sabedoria

Aprender com o engano  
A reconhecer o exato  
Do demasiado humano  
Comer e lamber o prato

Preto branco amarelo  
É tudo mano parente  
Para embelezar o belo  
Zabelê siga em frente

A beleza zabelê  
É uma forma de saber  
De acreditar e ser  
A beleza beleza beleza mano

### Música incidental

“Doa a quem doer  
Nós somos do “guarnicê”  
Doa a quem doer  
Viva o amor e o prazer”

### **Parentes**

(Chico César e Tata Fernandes)

Itaqueras itains  
Aqui também tem  
Parentes dos parintintins  
De napa de couro de seda de jeans  
Pares e pares de parintins  
Onde a moça ilha  
Balança nas águas do negro  
Onde o moço rio  
Afunda nos olhos da moça  
Onde a índia é  
Onde ainda sou  
Onde o pé criou asas e vôo

### **Mama Mundi(2000):**

#### **Pot-pourri Dança do Papangu (imbalança)**

(Chico César e Zeca Baleiro)

Chega de tchururu  
Chega de tchurururu  
Chega do interior a dança do papangu

Meu pai dançou  
Hoje seu filho dança  
Imbalança imbalança imbalança

Como a palha do coqueiro  
Quanto o vento dá  
Como a sombra da jangada  
Nas ondas do mar

Não é o tchan  
Nem U2  
Na dança do papangu  
Dança lady Diolinda  
Dança Lady Zu

**A força que nunca seca**  
(Chico César/ Vanessa da Matta)  
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 nunca seca  
Pra água que é tão pouca

Já se pode ser 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 nunca seca  
Pra água que é tão pouca

**Negro Forro**  
(Chico César)  
Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro  
Quer dançar forró

Forró quente feito brasa da fogueira  
Beijo de moça solteira  
Com medo do caritó

Tum tum tum tililingue tililingue  
E a secretária bilingüe  
Derretendo no xodó

Nego forro quer dançar forró  
Coco samba do morro

Quer dançar forró (bis)

Forró quente feito brasa da fogueira  
Beijo de moça solteira  
Com medo do caritó

Xale voa cangote  
Chamengo de fazé dó  
Dá pra ouvir a gemedeira  
A sala numa nota só  
É um tal de u 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 (bis)

Tum tum tum tililingue tililingue  
E a secretária bilingüe  
Derretendo no xodó

**Mama Mundi**  
(Chico César)  
Mama mundi  
Índio oriundi  
Desse mundão sem porteira  
Tem a flecha certa  
Mas tudo move e muda  
Mudar ajuda  
Mas me confunde

Mama mundi  
Chamo e responde  
Mas ainda escolhe seu leite  
Mama eu peço que aceite  
Flores na minha cantiga  
E mais me diga  
E mais me aponte

O mapa que trago agora  
É amor de menino  
Mama mundi me ensina  
Pra onde seguir  
Mãe de gagarin  
Mãe de mestre Vitalino  
Me nina mãe mundi

## **Barco**

(Chico César)

Choro contigo, barco  
Pela praia que deixas  
Pelo sol que se deita  
Longe das pedras do cais  
Choro contigo barco  
manhã talvez não chore mais

Choro meu choro parco  
Neném que a mãe não mais aleita  
Choro a caça que espreita  
Bem perto a mira do algoz  
Choro Catarinetas  
manhã alguém chora por nós

Choro saber que os açudes não são o mar  
Que não se pode guardar em alguidares de areia  
Choro o destino das sereias  
E o desatino do astrolábio  
Choro saber que o homem sábio  
pode morrer se não souber nadar

Choro contigo e parto  
Nas ondas vagas incertas  
As nossas velas abertas são ferramentas no caos  
Chore comigo barco  
A sina de todas as naus

Choro saber que os açudes não são o mar  
Que não se pode guardar em alguidares de areia  
Choro o destino das sereias  
E o desatino do astrolábio  
Choro saber que o homem sábio  
Pode morrer se não souber nadar

## **Aquidauana**

(Chico César)

O que há  
E o que não há  
Em Okayama e Okinawa  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se tem pé de juazeiro  
Pra poder nascer juá  
Se tem bode pai-de-chiqueiro  
Que é pra cabra bodejar  
Se a galinha no poleiro  
À tardinha vai deitar  
Pouco ou muito pé de cana

Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se é em pé que se dorme  
Como é se levantar  
Se a forma do sonho é disforme  
Como um porre de aluá  
Se é nu ou de uniforme  
O civil e o militar  
Se vale mais fé ou grana  
Pro povo de aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se beijar é proibido  
Ou se é déjà-vu beijar  
Se o beiju é comprimido  
Como pó de guaraná  
Se a besteira do sabido  
Tem poder de governar  
Se eu não passo na aduana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Amor livre livramento  
Livro feito pra estudar  
Jura de amor juramento  
Noivado antes de casar  
Será que tem cabimento  
Quem puder responda já  
Se a sorte não me engana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se é quase tudo acre-doce  
Pro gosto se equilibrar  
Pro que é parecer fosse  
Como a praia e o mar  
Cristal que espatifou-se  
Na correnteza do ar  
Se a japonesa é bacana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se tem gente boa e ruim  
Se tenente usa quipá  
Se um equipamento de som  
E um amigo de confiar  
E um carro do ano bom  
Posso ter sem trabalhar  
Sete dias por semana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se tudo é certo e perfeito  
Beleza de admirar  
Peixe que já vem no jeito  
Nem precisa temperar  
Penso até em ser prefeito  
Para os pobres visitar

Feito a Lady Diana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se os rios de lá têm  
O cheiro de sanhaúá  
Se um real vale um yen  
Vela se a luz faltar  
Se posso levar meu bem  
Um pandeiro e um ganzá  
Maracatu de goiana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Se existe vaquejada  
Mode eu poder aboiar  
Pruma vaca enlatada  
Me ouvir ressuscitar  
Tridimensionalizada  
Catolé Taperoá  
Adeus ô paraibana  
Pro povo de Aquidauana  
Eu vou ter de perguntar  
Adeus adeus  
Adeus Catolé e Patos  
Adeus Eros e Tanathos  
Eu preciso viajar  
Adeus adeus  
Adeus ô paraibana  
Pro povo de aquidauana  
Eu vou ter de perguntar

**Respeitem meus cabelos, brancos  
(2002):**

**Respeitem meus cabelos, brancos  
(Chico César)**

Respeitem meus cabelos, brancos  
Chegou a hora de falar  
Vamos ser francos  
Pois quando um preto fala  
O branco cala ou deixa a sala  
Com veludo nos tamancos  
Cabelo veio da África  
Junto com meus santos  
Benguelas, zulus, gêges  
Rebolos, bundos, bantos  
Batuques, toques, mandingas  
Danças, tranças, cantos  
Respeitem meus cabelos, brancos  
Se eu quero pixaim, deixa  
Se eu quero enrolar, deixa  
Se eu quero colorir, deixa  
Se eu quero assanhar, deixa  
Deixa, deixa a madeixa balançar

**Pelas fronteiras do mundo**

(Chico César e Luiz Pastor)

Sou tu sou ele  
E muitos que nem conheço  
Pelas fronteiras do mundo  
E no medo em seus olhos  
Jogado à própria sorte  
E à ambição de poucos  
Soy tu soy él  
Y muchos que aqui no llegan  
Desperdigados del hambre  
Despojados de la tierra  
Olvidados del destino  
Heridos en tantas guerras  
Sou tu sou ele  
Nós todos e todos eles  
Escravos do novo século  
Obrigados ao desterro  
Desterrados pela vida  
Condenados ao inferno  
Soy tu soy él  
Sou tu sou ele

Soy tu soy él  
Mano de obra barata  
Sin contrato sin papeles  
Sin trabajo e sin casa  
Ilegales sin derechos  
O legales sin palabra

Sou tu sou ele  
e uma foto na carteira  
de onde te olham os olhos  
três meninos e uma velha  
que esperam poder salvar-se  
com o dinheiro que não chega

soy tu soy él  
en el nuevo paraíso  
horizonte de grandeza  
de los que serán más ricos  
construyendo su fortuna  
con la sangre de tus hijos  
sou tu sou ele  
aquarela de mil cores  
humano de muitas raças  
caldo de muitos sabores  
nas portas de um futuro  
que nos nega seus favores

soy tu soy él  
sou tu sou ele

e muitos que nem conheço  
y muchos que aqui no llegan  
nós todos e todos eles  
mano de obra barata  
e uma foto na carteira  
en el nuevo paraíso  
aquarela de mil cores  
soy tu sou ele  
sou tu soy el

### **Sem Ganzá não é coco**

(Chico César)

Coco sem ganzá não é coco  
Namoro sem beijar não é amor  
Morena da penha demore mas venha  
Eu demoro mas eu vou  
Quero ganzá quero ganzá quero ganzá  
Morena tem pena tem pena no meu cocar  
Quero beijar quero beijar quero beijar  
Mas eu beijo com decoro pro namoro  
demorar  
No coco tem que ter ganzá e pandeiro  
No namoro maneiro a morena tem que  
beijar  
Mas tem que gostar do beijo  
Pra gostar de ser beijada  
E ir no coco de embolada  
Na pancada do ganzá  
Vem no coco, coqueiro  
Vem no coco, cocar  
Vem no coco, coqueiro  
Vem no coco, ah! Ah!

### **Contos e Encontros de uns tempos pra cá (2007)**

#### **Desejo e necessidade**

(Chico César)

Ai!Estou nas malhas de estranha cidade  
Mas uma parte de mim eu diria que a  
metade  
Ficou lá aonde saí, ou seja, eu me reparti  
Desejo e necessidade

Meus nervos de fios tensos  
Cipós propensos ao nó  
Enredados de dar dó nas ficções da verdade  
Salgam seu leite de arame  
Com o sal da saudade infame  
desejo e necessidade

Uma grota um viaduto, a estanque  
velocidade  
Civis soldados nos outros  
Sem outrora e eternidade  
A ternura da ausência beija todos  
Com clemência - desejo e necessidade

Ai estou num estado tão alterado  
Na exata hora que vim fiquei partido,  
apartado  
E a parte que eu vim ficou  
Acesa na que apagou  
Desejo e necessidade

### **A prosa impúrpura do Caicó<sup>91</sup>**

(Chico César)

Ah! Caicó  
Arcaico  
Em meu peito catolaico  
Tudo é descrença e fé  
Ah! Caicó  
Arcaico  
Meu cashcouer mallamaico  
Tudo rejeita e quer  
É com é sem  
Milhão e vintém  
Todo mundo e ninguém  
Pé de xique-xique  
Pé de flor  
Relabucho velório  
Videogame oratório  
High-cult simplório  
Amor sem fim desamor  
Sexo no-iê  
Oxente oh! Shit  
Cego Aderaldo olhando pra mim  
Monnwalkman

#### **Paraíba**

(Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga)

Quando a lama virou pedra  
E o mandacaru secou

---

<sup>91</sup> Primeira gravação no *cd Aos Vivos* (1995).

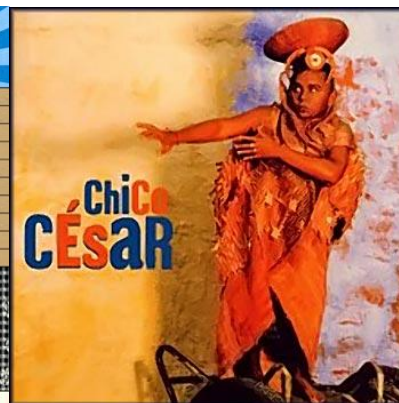
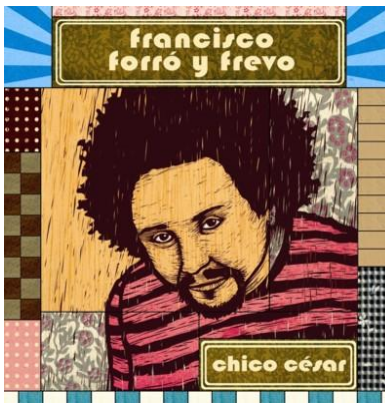
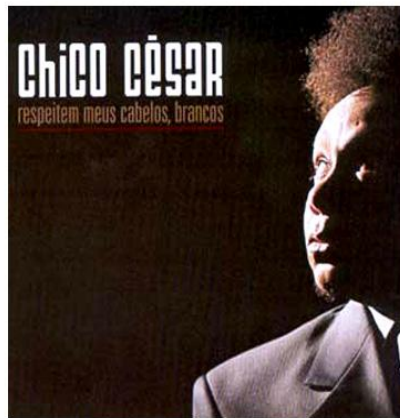
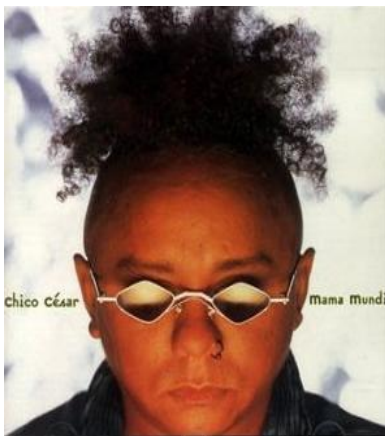
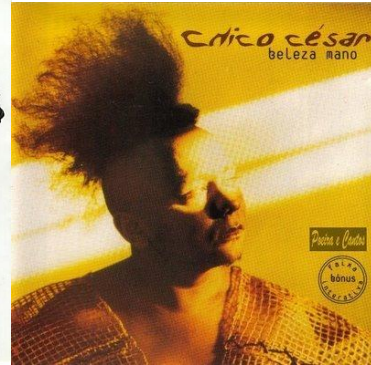
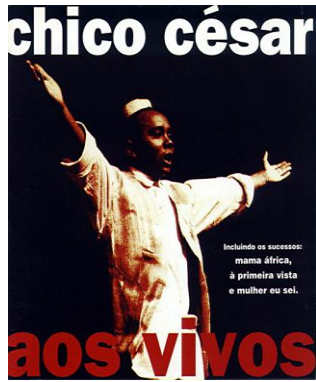
Quando a ribaçã de sede  
Bateu asas e voou  
Foi então que eu vim embora  
Carregando a minha dor  
Hoje mando um abraço pra ti pequenina  
Paraíba masculina  
Mulher macho sim senhor

Eita eita  
Mulher macho sim senhor

Eita pau-pereiro  
Que em princesa já roncou  
Eita Paraíba  
Mulher macho sim senhor  
Eita pau-pereiro  
Meu bodoque não quebrou  
Hoje mando um abraço pra ti pequenina  
Paraíba masculina  
Mulher macho sim senhor

Eita eita  
Mulher macho sim senhor

Anexo B – Capas dos CDs



## **Anexo C: Entrevistas utilizadas como fonte de pesquisa**

### **1-Entrevista cedida via email em 23/10/2006.**

**Kywza Fideles:** Como e quando despertou em você a consciência da negritude? Teve influência de alguém?

**Chico César:** Minha principal influência nessa questão foi minha própria mãe, ainda na infância, que sempre associou raça e condição social. Ela sempre me lembrava que nós devíamos "andar na linha: preto mas honesto, pobre mas limpinho".

**Kywza Fideles:** Por que você decidiu tratar desse tema em suas canções?

**Chico César:** Pra mim este é um tema tão importante quanto o amor, o estranhamento do indivíduo em seu meio, ou outro qualquer. O artista não escolhe o tema. Os temas é que se apoderam dos artistas.

**Kywza Fideles:** O que você utiliza em algumas músicas são onomatopéias poéticas e/ou dialetos africanos?

**Chico César:** São sons de sins não contudo, como digo em uma música minha (béradêro). São ruídos de língua nenhuma.

**Kywza Fideles:** Qual a origem destes?

**Chico César:** Isso é bastante comum na música brasileira, em artistas como Djavan, Gilberto Gil e João Bosco. São coisas que experimentamos e que acabam ficando na música.

**Kywza Fideles:** Quem os canta é você mesmo ou cantores africanos?

**Chico César:** Às vezes sou eu. Lokua Kanza (compositor do Zaire) e Bakhiti Kumalo (baixista sul-africano) participaram de discos meus fazendo este tipo de canto sem língua. Os africanos que vivem na Europa chamam esse tipo de canto com língua nenhuma de "iogurte".

**Kywza Fideles:** Por que em seus dois últimos álbuns você, digamos, abandonou ou tratou em menor escala a questão étnico-racial?

**Chico César:** Acho que você está falando só do último, pois o penúltimo disco de carreira já traz essa questão no título "Respeitem meus cabelos, brancos". Acho que já me ocupei em boa medida desse tema, não pretendo me restringir nem tornar o meu trabalho artístico um suporte para qualquer bandeira específica que seja. Quero que minha arte seja beneficiada com a lei do ventre-livre e não se torne escrava de nada, nem mesmo de um tema. Nesse disco mais recente preferi tratar "musicalmente" de nossa herança européia através do uso de instrumentos de orquestra trazidos pelo Quinteto da Paraíba.

**Kywza Fideles:** Pretende retomar o tema nos próximos trabalhos?

**Chico César:** Não é que eu pretenda ou deixe de pretender. Há temas que são recorrentes no trabalho de alguns artistas. Esse é bastante presente no meu. Cedo ou tarde, acaba voltando.

### **2-Entrevista ao programa Refrão da TV Justiça em 03 de abril de 2009.**

Disponível em: <http://www.direito2.com.br/stf/2009/abr/3/programa-refrao-da-tv-justica-estreia-com-chico-cesar-e-a-musica>. Acesso em 02 de jan. de 2010.

‘O Refrão de hoje apresenta Chico César com a música “Respeitem meus cabelos, brancos”, uma letra de fala de preconceito contra a cultura negra. Poeta, músico, polêmico, o paraibano Chico César começou na música aos oito anos, trabalhando numa loja de discos e não demorou muito para formar a banda Jaguaribe Carne, que fazia música e poesia experimental. Aos 21 anos foi para São Paulo e entrou para o cenário musical. Ele hoje está no “Refrão” e pede respeito às origens africanas e nordestinas de milhares de brasileiros, o tema da letra “Respeitem meus cabelos, brancos”’.

**Tatiana Cochlar:** Chico César, a música “Respeitem meus cabelos, brancos”, como é que ela surgiu, em que situação da sua vida? Tem alguma coisa relacionada à sua vida ou não?

**Chico César:** A partir de uma canção antiga, do cancioneiro popular brasileiro, acho que de Adelino Moreira, não tenho assim plena certeza, que fala assim: respeitem ao menos meus cabelos brancos. E eu que trabalhei com esse negócio da língua quando era jornalista, gosto de escrever, gosto de mexer com as palavras, pensei: puxa, uma vírgula aí já muda tudo, né? E obviamente essa canção não tem apenas a ver com as coisas que vivi e vivo, mas tem a ver com o cotidiano de milhares de brasileiros afrodescendentes que não podem expressar o que passa dentro da sua cabeça com o que ele coloca fora da sua cabeça.

[**Zulu Araújo,** Presidente da Fundação Palmares diz: “o Chico César nessa letra, nessa música, chama atenção pra essa diferença, ou seja, pra necessidade que nós temos de respeitar as diferenças e ao mesmo tempo, também, ele chama atenção sobre esse olhar enviesado, esse olhar discriminatório que uma parcela da sociedade tem sobre os negros, sobre seu biótipo, sobre a sua forma de cabelo, sobre a sua estética. A letra nos leva pra passear por esse imaginário, por esse inconsciente coletivo que está presente permanentemente na nossa luta que a gente trava no Brasil pela igualdade, pela inclusão, pelo respeito, pela dignidade. Quando ele diz: se eu quero pixaim deixa, se eu quero enrolar deixa, se eu quero colorir deixa, se eu quero assanhar deixa, deixa a madeixa balançar. Ou seja, qualquer um tem o direito de fazer o que quiser e bem entender do seu cabelo, desde que goste”].

**Chico César** - A mentalidade de sinhazinha que o país tem ainda. Né? Que na verdade é uma mentalidade de Casa Grande e Senzala. O pessoal da Casa Grande acha que o pessoal da senzala não pode se vestir do jeito que quiser, não pode expressar o que passa dentro do seu coração, dentro da sua cabeça, dentro do seu espírito, dentro da sua alma.

Essa coisa de como você se coloca no visual (...). Aí, quando eu era pequeno meu pai me levava sempre pra raspar o cabelo porque era “ruim”.

[**Zulu Araújo:** quando eu era menino sempre se dizia que a gente tinha que cortar o cabelo de quinze em quinze dias porque o nosso cabelo era ruim, não era porque o nosso cabelo era diferente, era ruim, e sendo um cabelo ruim não deveria ser mostrado. Então para melhorar o cabelo tinha que alisar, que na ironia popular chama-se de fritar também, né? Pegar um ferro, a chapinha como chama-se hoje, e esticar o cabelo. E muitas vezes isso trouxe problemas graves porque queima o couro cabeludo, mata a raiz do cabelo (...)].

**Chico César:** E aí eu por ser cabeludo e negro já tomei muita geral, já fui preso, fui dar parte de um soldado da cadeia da minha cidade e fiquei preso, aí raspavam o meu cabelo, me deram um banho de água gelada. Eu tinha 16 anos. Essa história de você não poder se expressar é comum, Djavan já foi preso, a repórter da Globo foi proibida de entrar sei lá aonde porque era preta. E, às vezes, você traz esse tipo de discussão com uma música e as pessoas até assim benevolentes e que gostavam de você porque achavam que você não trazia esse tipo de discurso, e de repente as pessoas (...). Eu recebi vários e-mails dizendo “eu era fã do artista Chico César, mas essa música raivosa, trazendo uma discussão que não faz sentido, nós somos um país de democracia racial, e agora não sou mais fã porque ele é um artista raivoso” e tal. Não se trata de ser raivoso ou de ser amoroso, se trata de ser realista, e dentro de uma perspectiva realista trazer questões pro ambiente da representação subjetiva que fazem parte das coisas que a gente vive. Né? É como você proibir Portinari de pintar um

camponês, ou um pintor de Pernambuco de pintar um cortador de cana-de-açúcar naquelas condições. Existem as condições, vai fazer o que...?

**Chico César:** Essa coisa da mãe preta e do pai João, acho que é muito marcante, essa coisa do preto bonzinho que fica ali de cavalinho pro filho do senhor andar e depois fica ali como uma pessoa da família, um móvel velho ou um animal que não vai se abater, que é por uma questão de caridade já que ele serviu tanto á família, puxou tanto a carroça ali e tal... Isso ta mudando, o mundo ta mudando. Eu participei de um disco agora de William Magalhães que é da banda *Black Rio*, e ele ta lá sem nenhum discurso raivoso, mas assim todas as questões da negritude, com diversos artistas ligados a essa coisa da negritude como Mano Brown, Gilberto Gil, Seu Jorge, eu, o próprio William Magalhães e o componentes da banda Black Rio..., mostrando que há o brasileiro, que há o trabalhador e que há o brasileiro trabalhador negro. Não tem como a gente fugir disso ainda, e é importante a gente até acentuar essas diferenças pra gente saber como vai contribuir. Como é que eu posso colaborar, né? Que contribuição pode trazer um descendente de índio – se ele não for queimado – pode trazer? Mas a tendência é negar, quer dizer aceitar em condições esporádicas, ah, o traçado de tal tribo, ah o samba, a batucada, o futebol, mas o *modos vivendi* e a compreensão de forma geral da sociedade passa por um modo branco, ocidental, sub-europeu de se ver.

[**Zulu Araújo:** Mesmo depois da abolição da escravatura, foi criado um processo no Brasil, tendo em vista os quatrocentos anos anteriores, que estabelece, subliminarmente em alguns casos, explicitamente em outros, de que a sua origem étnica é um impeditivo para que você possa exercer determinadas funções na sociedade brasileira. Qual é a razão disso? Eu não estou falando de pessoas, não estou culpando, estou falando de um sistema que foi montado ao longo de quatrocentos anos, que criou uma ideologia chamada fenômeno do branqueamento, e que ela ainda está presente na cabeça, no modo, no pensar de muita gente no Brasil, mesmo pessoas bem intencionadas].

**Tatiana Cochlar:** Apesar de aqui nunca ter existido grupos radicais e extremistas em relação ao racismo, como Ku-Klux-Klan, por exemplo?

**Chico César:** Tem *Skinheads* em São Paulo. Se você for preta, nordestina, dê uma volta ali pela Praça da República em São Paulo, você corre sério risco. E o que é curioso é que, nesses grupos de *Skinheads* do ABC, você pode encontrar preto, nordestino e mulher. Então assim, há grupos organizados, grupos organizados em ambientes de trabalho, ainda há. Acho que a justiça precisa ser pensada, não apenas do ponto de vista dos descendentes dos europeus. Eu fiquei pensando nos índios, nos negros que não tiveram retribuição nenhuma. Quando é que o Brasil vai olhar pra todas essas tribos e esses grupos étnicos extintos? Agora use a palavra holocausto pra se referir aos índios pra ver a zuada que dá, você nem pode reivindicar seus mortos.

**Tatiana Cochlar:** Agora, hoje o Brasil discute, até nesse sentido de tentar reverter um erro cometido no passado, que é a questão das cotas. No Senado agora a discussão é sobre amplitude, apesar de algumas universidades terem iniciativas particulares de cotas pra negros, discute-se a ampliação, tornar isso lei pra todo mundo, pra toda universidade federal. Quem é a favor, beleza, apóia, tá tranquilo, agora quem é contra fala assim: “não porque no Brasil, segundo o IBGE, as pessoas se declaram pardas.

**Chico César:** Eu sou a favor das cotas, 80%, não 20%. Acho que 80% dos investimentos públicos deveria estar voltados para a grande maioria da população, que vem de índios e de negros. Há muitos brancos pobres que vivem nos lugares onde vivem esses descendentes de índios e negros. E os investimentos públicos invés de se dirigir pro plano piloto, 80% ser para as cidades satélites (...); no Rio de Janeiro, 80% ser para as favelas, 20% para o centro. Porque aí você focando onde estão esses grupos descendentes de índios e de negros, você vai olhar pros brasileiros pobres, não importa se vai ser filho de índio e de negro ou não. Entendeu?

**[Zulu Araújo:** As cotas, esse acesso nas universidades, permitirá o que? Daqui entre cinco a dez anos, nós vamos ter aproximadamente 200 mil jovens negros no mercado de trabalho com condições de disputarem em igualdade, podendo ter competitividade. O que é que significa isso? É que muitos dos cargos de dirigentes no Brasil, de dirigentes de empresa, de dirigentes de órgãos, que hoje são privilégios de uma minoria, poderão ser disputados por essa garotada. E consequentemente a democracia no sentido real da palavra estará sendo implementada].

**Tatiana Cochlar:** E em relação à nomenclatura. Eu tô ouvindo você falar e você fala assim: ah, porque o preto, o preto, o preto (...). Existe a discussão do que é correto. É o preto é o negro, como é que é? Porque inclusive tem agora a Legislação que fala que o preconceito é crime, a discriminação racial é crime inafiançável, o que os especialistas consideram um avanço na Legislação. Você pensa assim ou não?

**Chico César:** Se você disser pra mim: “meu preto!”, eu vou achar ótimo. Se disser: “neguinho, venha cá”, é diferente. É a entonação, a circunstância... Obviamente se no emprego alguém chamar a faxineira negra de macaca ou de “essa negra suja...” Ela tem que procurar a delegacia.

**Tatiana Cochlar:** Você acha que funciona? Porque essa legislação a gente não vê ser aplicada?

**Chico César:** Não, mas as coisas estão mudando, o mundo tá mudando, o Brasil tá mudando. Há boa vontade. Pessoas que estavam nas passeatas reivindicando, gente que estava desde o movimento pela Constituinte, pelas Diretas Já, são pessoas que agora estão em cargos chave de poder, são grupos organizados que passaram anos batalhando. É importante que essas pessoas tentem manter a coerência e apliquem a lei. Eu vejo o Brasil mudando, melhorando, na área da saúde, da educação, de uma certa justiça social. A gente não pode, essa conversa de que o Brasil não funciona, isso é como um gás paralisante. Há pessoas que não querem que o Brasil mude, e Brasil está mudando, vai mudar mais ainda e espero que mais rapidamente.

**Tatiana Cochlar:** Você acha que o brasileiro também tá perdendo a vergonha de ser negro? Porque o que me assustou bastante saber que em dados do IBGE as pessoas dizem “não, eu não sou negra, eu sou parda, eu sou filha de mestiços”. Por que não assumir a cor? Por que não virar e falar assim “eu sou negro, eu sou branco, eu sou...”?

**Chico César:** Eu, realmente, não sei!

**Tatiana Cochlar:** Você sente muito isso assim?

**Chico César:** Que as pessoas têm vergonha?

Eu tive de convencer uma mulher, quando fui fazer minha identidade em São Paulo, de que eu sou negro. Ela chegou pra repartição inteira e falou: “Gente, o Chico César dizendo aqui que é negro”, (risos). Eu falei: minha senhora, põe aí! Eu tava com a minha sobrinha, Mônica, fui fazer a identidade dela também. “Vai dizer que a coitada da menina é negra também”. Aí eu falei; ah, ela é o que ela quis, minha senhora, sei lá. Diz aí Mônica, o que é que você é, nem lembro mais o que ela quis... Mas, eu sei que sou negro. Se a pessoa tiver dúvida, num sei... Mas eu acho que as pessoas estão vendo que antes você não tinha um estímulo pra assumir isso, agora você tem. Há benefícios em ser negro, não só traz problemas, você pode se orgulhar disso.

### **3-Entrevista de Chico César ao Programa Radar Cultura em 2008.**

Disponível em: [www.radarcultura.com.br/node/19653](http://www.radarcultura.com.br/node/19653). Acesso em 02/01/2010

**Vilmar Bittencourt:** A gente está recebendo Chico César aqui no estúdio do Radar. Chico César está lançando pela EMI “Francisco, Forró y Frevo”, o seu sétimo álbum solo. Um trabalho mais

nordestino, carregado do espírito das duas principais festas populares do nordeste: o carnaval e os festejos juninos.

Nos três primeiros anos você apresentou junto com o Quinteto Paraíba o álbum mais intimista da sua carreira, e hoje você está com um novo trabalho, ritmos nordestinos, como forró, frevo, e esses ritmos mesclam elementos eletrônicos. E eu queria saber, qual o conceito desse disco? E “Francisco, Forró y Frevo” é uma apresentação, esse sou eu ou eu também sou forró e frevo?

**Chico César:** É, eu acho que de uma certa maneira você responde a segunda pergunta, não é? Esse também sou eu ou essa é a minha origem. Eu tenho origem nesses grandes artistas da música nordestina, Lino Julião, Jackson, Os Três do Nordeste, Gonzaga, Marines e sua gente, seu Claudionor Germano – que inclusive participa do disco. E eu ainda não havia feito um disco plenamente, assumidamente nordestino, em que eu me mostrasse nordestino por completo. E esse disco, o FFF, Francisco, Forró y Frevo, tem essa função. É um disco de festa. Eu digo que é um disco bom pra lavar carro, aliás, é uma das poucas coisas que você pode fazer hoje com o carro em dia em São Paulo é lavar o carro no domingo, bota o disco e lava. É bom pra isso. E ele nasce como uma explosão natural do disco anterior, do “De uns tempos pra cá”, que era um disco com o Quinteto, todo assim fechadinho, sofisticado. E agora é um disco assim, você sai do lugar fechado e explode na praça, numa festa. Aí, parafraseando o nosso poeta Castro Alves: “A praça é do povo como o céu é do condor”. E aí é carnaval é forró ao ar livre, é isso mesmo.

**Vilmar Bittencourt:** Então, Chico, como você falou, a sua raiz é a música nordestina e paraibana, mas em que momento da criação desse novo álbum esses elementos como o *rock*, o *funk* e até essas pitadas de música eletrônica entram? É uma coisa já pensada ou acontece naturalmente?

**Chico César:** Por exemplo, essa canção que ouvíamos ao fundo, no começo, Girassol, ela é um arrasta-pé, uma espécie de quadrilha, mas ela já nasce muito como uma canção derivada de outras canções, de canções dos *Beatles*. Ela nasce um pouco como um arrasta-pé iê iê iê. E depois quando eu pensei em convidar um produtor Bid, daqui de São Paulo, que já trabalhou com Mariana Aydar, trabalhou com Chico Scince, Nação Zumbi; eu imaginei e acertei nesse sentido que era o produtor ideal pra dar essa sonoridade que respeita a tradição, respeita a matéria prima assim e ajuda a construir uma ponte com as sonoridades contemporâneas.

**Vilmar Bittencourt:** São mais de dez anos de lançamentos anuais e trabalhos novos. Qual o segredo pra manter essa constância?

**Chico César:** No meu caso, mudar sempre, não me apegar. Por mais tentador que fosse, eu não quis insistir, não quis procurar uma segunda Mama África, uma segunda À primeira vista, não quis também ficar com uma marca, uma *persona* artística. Então, às vezes a pessoa me encontra e tem dificuldade de reconhecer: “É mesmo o Chico César, mas e cadê aquele cabelinho?”. Não aquele cabelinho agora é do Carlinhos Bala (risos)... Mas assim, acho que o direito de mudar, isso mantém a minha longevidade como artista.

**Vilmar Bittencourt:** O xote, o forró e o reggae são ritmos que não se associam a uma única ocasião no cenário artístico-musical, como é o caso do frevo que se associa ao carnaval. Você acredita na universalização do frevo?

**Chico César:** Então, esse disco busca isso. Da mesma maneira que eu acho que, organicamente, Moraes Moreira buscou isso nos anos 80 fazendo aqueles frevos lindos: Pombo Correio, Festa do interior, que já misturava um tanto de quadrilha junina com frevo. Então, eu acredito que a música frevo é a música perfeita pra qualquer festa, super animada, é quase música russa, música de cossaco, é quase *ska*, então é muito fácil trazer essa música pro dia a dia e o meu disco se propõe a isso. Acho que a música de Silvério Pessoa, lá de Pernambuco, também se propõe a isso. Vamos trazer isso pro nosso cotidiano.

**Vilmar Bittencourt:** Você já emplacou diversas músicas em novelas, filmes e tal, e recentemente foi um dos convidados do documentário de um diretor francês que o dedicou aos grandes nomes do forró do Nordeste brasileiro. “Paraíba, meu amor” virou título do filme?

**Chico César:** É uma música minha, acho que do terceiro álbum, que tá. E ele ficou encantado pela música do homem do interior do Nordeste, e pelos contatos com a Paraíba, bancado pela BBC de Londres, ele realizou um filme belíssimo. Ele juntou Richard Galliano, um sanfoneiro francês pra tocar conosco. Tem um momento emocionante do filme que é Richard Galliano se confessando fã do Dominginhos, dizendo que compra os discos de Dominginhos há 30 anos, e tem os dois tocando juntos, e Richard Galliano chora nesse momento, é muito emocionante. E o filme mostra a música do Brasil e o homem do Brasil que vive longe da praia e do grande centro, aquela música que vem ali do interior, que faz a festa, mas é uma música pra dançar junto, vamos dizer assim o forró. É lindo! Lançamos na Suíça, na Alemanha, na Paraíba já, e agora vamos ter dia 11 de julho uma noite no Festival de Montreux, intitulada “Paraíba, meu amor”, em que Pinto do Acordeom, Aleijadinho, eu e o grande Flávio José, herdeiro direto da música de Gonzaga e Dominginhos estará lá. Dominginhos não vai porque tem medo de avião.

**Vilmar Bittencourt:** Você acabou de falar desses assuntos regionais, dessas características do homem do sertão, mas não só nesse álbum como nos anteriores a impressão que dá é que você sempre faz questão de se posicionar nesse eixo do Brasil pra poder se expressar. Gostaria de saber se isso é consciente, e que você falasse um pouco sobre esse diálogo entre música e literatura em suas composições. Teve até aquela experiência dos “Cantáteis”.

**Chico César:** Pois é, o que eu sou, quer dizer com a minha música, o que eu sou como cidadão acompanha, determina, guia, quer dizer, eu não me sinto aprisionado a uma militância, vamos dizer assim, seja da questão da negritude ou do homem nordestino, ou mesmo de uma política do cotidiano e tal, mas, esses são temas que sempre estão presentes na minha música desde o primeiro álbum, e espero que permaneçam, até como uma forma leve de trazer temas, às vezes duros e pesados pra uma coisa leve que é a canção. E muitas pessoas veem valor literário em minhas letras. Eu tive uma experiência paralela, que foi lançar esse livro, os “Cantos Elegíacos de Amozade”, e agora esse livro recebeu uma versão na Galícia, Espanha, e tá recebendo uma outra versão para o Chile. É um movimento paralelo, eu não me considero um escritor, sou um compositor de canções, escrevo algumas letras, mas não sou um escritor.

**Vilmar Bittencourt:** Uma coisa que a gente repara é que seu público é muito amplo na questão da parte etária. Já vi desde crianças a adolescentes que gostam realmente de ouvir a sua música e não só os grandes rits, até o pessoal mais velhos. Isso interfere no seu processo criativo? Você pensa nisso? Às vezes a repercussão de um álbum influi na composição de um próximo?

**Chico César:** Na verdade, essa amplitude na chegada da minha música foi o que me surpreendeu bastante. Quando cheguei em São Paulo, eu achava que a minha música ela se restringia a um público muito específico, ligado a cena alternativa, ao chamado underground paulistano, né? E de repente eu vi que a minha música era ampla, eu vi crianças de três anos de idade, que agora já não são mais, são mocinhas e rapazes de 16, 17, 18 anos que acompanham o trabalho, as mães, os pais. Na verdade, essa amplitude me dá uma liberdade muito grande e me deixa à vontade porque sei que sendo o que eu sou consigo falar pra um público muito grande.

**Vilmar Bittencourt:** Durante um bom tempo da sua vida você trabalhou numa loja de discos. Quantos anos você tinha? O que você ouvia naquela época? Essa experiência te influenciou e te influencia até hoje?

**Chico César:** Eu trabalhei do oito aos quinze anos de idade, numa loja chamada Lunik, lá no sertão da Paraíba, em Catolé do Rocha onde nasci, e me influenciou muito porque, primeiro essa loja me deu o desejo de ser artista de música e lá eu vi que há público pra tudo e vendíamos tudo, de Marinês e sua

gente até grupo de rock industrial, que depois virou mesmo música eletrônica. E numa cidade tão pequena havia público pra tudo, imagina no mundo, e a minha música é influenciada por tudo que ouvi, pela música nordestina, pela música popular brasileira, pela música *pop* internacional, é essa somatória mesmo.

**Vilmar Bittencourt:** A gente sabe que você é formado em jornalismo e que você já tinha experiência como músico ou isso aflorou de vez depois que você já tinha concluído o curso, já trabalhava como jornalista? Eu sei também que você também tinha outro grupo chamado Super Som Mirim, que numa festa de São João formou um trio mirim, será que isso de repente de lançar um disco só com forró e frevo já não era uma coisa que inconscientemente você já tinha guardado aí?

**Chico César:** Olha, eu nunca tinha pensado nisso. Eu tinha esquecido essa coisa do Super Som Mirim que virou trio mirim, esquecido, quer dizer, não tinha feito essa ligação com o FFF. Nós cantávamos uma música “Esquenta moreninha”: Esquenta moreninha/ Esquenta moreninha/ Tem uma fogueirinha no meu coração, uma música do Trio Nordestino. A música entrou na minha vida muito antes do jornalismo, com oito eu tava trabalhando nessa loja de discos, com dez tava nesse Super Som Mirim, que às vezes se chamava They Snakes (os cobras), com quatorze eu já tinha um grupo que tocava composições próprias, o grupo Ferradura, com dezesseis tava no grupo Jaguaribe Carne, em João Pessoa, junto com Pedro Osmar e Paulo Ró, e aí decidi que ia fazer jornalismo porque eu sabia que não ia ser fácil viver tão cedo da minha música e eu não queria fazer qualquer música, e podia fazer jornalismo porque eu gostava de escrever, de ler, gostava de trabalhar a palavra, e me formei pela Universidade Federal da Paraíba, trabalhei dez anos como jornalista, 2 na Paraíba, oito em São Paulo, e aí chego o momento de deixar o jornalismo de vez e me dedicar plenamente à minha música.

**Vilmar Bittencourt:** Esse momento foi quando você foi pra Alemanha?

**Chico César:** Exatamente. Eu ui fazer alguns shows na Alemanha, e a receptividade de um público que não entendia as minhas palavras me fez ver que a minha música tinha um poder que eu subestimava e aí decidi, ao voltar pro Brasil, ficar só com música.

**Vilmar Bittencourt:** Na sua opinião, o barateamento do suporte digital mais a internet tem ajudado na independência criativa dos artistas ou no surgimento de novas bandas?

**Chico César:** Acho que tem, rapaz. Eu me lembro quando cheguei aqui em São Paulo, peregrinando com a fita pra mostrar pra produtor e tal, tentando fazer programa de televisão. E hoje em dia, você ali com essa coisa do *Myspace*, de *MP3*, o artista quer mostrar uma música pra mim, ele pega meu endereço na internet e manda ou eu vou, curiosamente, e visito o *Myspace* de outros artistas.

**Vilmar Bittencourt:** Você já teve essa experiência?

**Chico César:** Não, diariamente. Quase todo dia, quando eu tenho um tempinho, abro ali porque eu tenho, sei lá, milhares de amigos no *Myspace*, aí eu olho assim e falo vou abrir esse, aí dou uma olhada e pô coisas maravilhosas, artistas com uma criatividade, com uma capacidade, com um resultado de trabalho já super profissional, não fica nada a dever. Antes era uma dificuldade pra você gravar uma fitinha, uma coisa, hoje em dia não.

**Vilmar Bittencourt:** E quando tem um caso de um artista já consagrado como você, hoje parece que esse cenário com as gravadoras mudou um pouco, né? Parece que a gravadora fica sendo mais um sócio por um tempo determinado do seu trabalho, né?

**Chico César:** Um parceiro. São parcerias bastante proveitosas porque o artista realiza o trabalho e encontra o parceiro ideal para aquele trabalho, naquele momento, durante aquele tempo. E assim vai seguindo. Eu acho que é melhor porque tira da gravadora o encargo de dar uma orientação artística, às vezes severa pra carreira de alguns artistas. E aí o artista realiza o trabalho que ta no coração dele.