

**DOS SONS DO ENGENHO AOS DA GRANDE CIDADE:  
A PESSOA NEGRA EM CANÇÕES DE CHICO BUARQUE**

*FROM THE SOUNDS OF ENGINEING TO THE GREAT CITY:  
THE BLACK PERSON IN CHICO BUARQUE*

*DESDE LOS SONIDOS DEL MOLINO HASTA LOS DE LA GRAN CIUDAD:  
EL NEGRO EN CANCIONES DE CHICO BUARQUE*

*Antonio Manzatto\**

*Lucia Eliza Ferreira Albuquerque\*\**

**Resumo:** O artigo reflete acerca da negritude a partir de fragmentos da obra do artista brasileiro Chico Buarque de Hollanda (1944), tendo por prisma a discussão de práticas religioso-sociais mais humanizantes e integradoras, frente a comportamentos que estigmatizam e perpetuam vozes segregacionistas. À vista disso, permitindo-se interpelar pelo negro – sujeito submetido à complexas realidades - se propõe a interação entre a comunidade afrodescendente, com suas raízes e identidade próprias, e a consciência moral social dos crentes. Instigada pela arte de Buarque, a abordagem será realizada através de três momentos, orquestrados por canções: “*O velho Francisco*” (1987); “*Sinhá*” (2011) e “*As caravanas*” (2017). Na identificação de tal pessoa - em dignidade, individualidade e religiosidade própria - presente nas músicas, deseja que o debate supere contextos multifacetados de violência, normalizadores morais e excludentes, reconhecendo nestes o exercício de poder de morte emergido por todas as camadas da sociedade, inclusive no âmbito religioso.

**Palavras-chave:** Negros. Chico Buarque. Consciência moral social.

**Abstract:** The article reflects on the blackness from fragments of the work of the Brazilian artist Chico Buarque de Hollanda (1944-), in which it aims to illuminate more humanizing and integrating religious-social practices, in the face of behaviors that stigmatize and perpetuate segregationist voices. In view of this, speaking to the black - submitted to complex realities, the interaction between the Afro-descendant community with its roots and identity to the social moral conscience of the believers is desired. For this, the approach will be carried out through three moments orchestrated by songs, being: a) “*O Velho Francisco*” (1987); b) “*Sinhá*” (2011) and c) “*The caravans*” (2017). Thus, when identifying this person - in dignity, individuality and own religiosity, one wants to overcome multifaceted contexts of violence, moral and exclusionary normalizers; recognizing in these, the exercise of the power of death that emerged by all layers of society, including in the religious sphere.

**Keywords:** Black. Chico Buarque. Social moral consciousness.

## **Introdução**

As notas sequenciadas em rítmica concebem uma estrutura harmônica de sons que constituem sensações. Criar quebra o silêncio! A canção suscita a observação da linguagem como meio de anúncio e, ao comunicar de forma não verbal, através dos signos melódicos, sonoros e sincrético-instrumental, forma uma tessitura cancional, que possibilita também a

---

\* Doutor em Teologia pela Universidade Católica de Lovaina.

\*\* Doutoranda em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bolsista CAPES.

construção de sentido. Melodia e letra se fundem, de forma a comunicar significado e provocar consciências.

O desejo de realizar uma abordagem não limitada a interpretação do texto em si, reflete na observação de aspectos não verbais, que são construtores de sentido. Assim, no labor da análise das expressões, é possível afirmar: letra mais melodia harmonizam elementos e constroem um discurso musical, nas quais se manifesta a identidade da canção.

Esta investigação não tem por intenção abordar formas técnicas ou teorias musicais, mas ver nessas fontes de pesquisa meios interessantes para a aproximação de religião e cultura. Desse modo, utilizar-se-á para relacionar linguagem musical, linguagem verbal, linguagem religiosa e histórica; aspectos dos instrumentos utilizados, identificação das partes de cada canção, sonorização, entre outros elementos, de uma singela parte da obra de Chico Buarque de Hollanda.

As canções escolhidas: *O velho Francisco*, *Sinhá* e *As caravanas*, marcam um período de criação artística de Chico fundamentado na perspectiva negra e seus desdobramentos - sendo essa reverberação uma aproximação aos fatores históricos e contextuais dessa comunidade -. Passando pelos ritmos empregados, os instrumentos usados e a fala cantada, as raízes africanas são centralizadas e se tornam artífices de grande e singular meio de comunicação de cultura, história e contextualidade brasileira, na qual a pessoa negra é a protagonista.

Destacar essa pessoa pela musicalidade, ancestralidade e identidade, objetiva superar estruturas de poder e de morte, que Achille Mbembe identificará como uma necropolítica em exercício. Assim, aproximando a obra de Chico Buarque às noções de pensadores das humanidades, como, Mbembe, Lélia Gonzales, Lilia Schwarz e, as autênticas implicações cristãs e os apelos do pontificado do Papa Francisco, deseja-se evidenciar um futuro possível se, no presente, adotarmos uma cultura do encontro e proteção mútua.

Ao construir uma reflexão a partir da musicalidade buarquiana, sobre a pessoa negra na sociedade brasileira, evidencia-se sua peculiar contribuição para a cultura afro-brasileira, como, a evidenciação às estigmatizações sociais que as colocaram à margem e sujeitos ao exercício do preconceito e de estereótipos. O que há de mais relevante na abordagem de Buarque é que este trata, conversa e escuta o afrodescendente como pessoa íntegra – com plena dignidade, rica em cultura e protagonista da História.

### ***“O velho Francisco”***

*Já gozei de boa vida  
Tinha até meu bangalô  
Cobertor, comida*

*Roupa lavada  
Vida veio e me levou*

<i>Fui eu mesmo alforriado Pela mão do Imperador Tive terra, arado Cavalo e brida Vida veio e me levou</i>	<i>Vem todo domingo Tem cheiro de flor</i>
<i>Hoje é dia de visita Vem aí meu grande amor Ela vem toda de brinco Vem todo domingo Tem cheiro de flor</i>	<i>Eu gerei dezoito filhas Me tornei navegador Vice-rei das ilhas Da Caraíba Vida veio e me levou</i>
<i>Quem me vê, vê nem bagaço Do que viu quem me enfrentou Campeão do mundo Em queda de braço Vida veio e me levou</i>	<i>Fechei negócio da China Desbravei o interior Possuí mina De prata, jazida Vida veio e me levou</i>
<i>Li jornal, bula e prefácio Que aprendi sem professor Frequentei palácio Sem fazer feio Vida veio e me levou Hoje é dia de visita Vem aí meu grande amor Ela vem toda de brinco</i>	<i>Hoje é dia de visita Vem aí meu grande amor Hoje não deram almoço, né Acho que o moço até Nem me lavou</i>
	<i>Acho que fui deputado Acho que tudo acabou Quase que Já não me lembro de nada Vida veio e me vida</i>

### **Linguagem cancional**

A canção “*O velho Francisco*” é composta e interpretada por Chico Buarque em 1987. A música nomeia o álbum de Buarque e tematiza um curta-metragem, lançado pelo artista no mesmo ano, com direção do produtor cinematográfico Roberto Talma (BUARQUE, 1987). Em 2012, a mencionada canção, volta à turnê de Chico, no álbum “*Na carreira*” (BUARQUE, 2013), constituída por disco e DVD, além de ser interpretada por outros artistas e músicos brasileiros, como Mônica Salmaso (2008), Maria Bethânia (2012), pelo instrumental – piano, bateria e baixo acústico - de Salomão Soares, Paulinho Vicente e Thiago Alves (2020).

Na obra buarquiana, a primeira gravação de “*O velho Francisco*” é ilustrada em videoclipe com duração de 2:59 minutos. Chico contracena com um homem negro tendo como cenário uma estação ferroviária; ambos aguardam a chegada do trem – o eloquente som da locomotiva marca a representação. O cantor usa roupa em tonalidade clara e sapatos, enquanto o ancião se apresenta descalço. Os dois entram no trem, em vagões diferentes, sentam-se um em frente ao outro. Companheiros de viagem, discorrem a narrativa da canção no movimentar do veículo.

Já na segunda gravação, presente no DVD “Na carreira”, a música abre o enredo do show em 3:28 minutos. O som do trem permanece em meio a exibição dos desenhos de Oscar Niemeyer (A Mulher Nua) e de Cândido Portinari (O Bloco Carnavalesco). A divisão rítmica dessa versão, a qual nos atentaremos, é de 6/8, significando a fluidez melódica por compasso composto, timbres por notas relativas - maior e menor - tendo como gênero musical identificado a salsa-jazz, embora mais cadenciada. Dado interessante é a dinâmica dos instrumentos, pois entre congas, bongôs, xilofones, surdo e timbales, cordas e flauta doce, se explicita uma identidade sonora cubana.

Nos ritmos afro-caribenhos denominados de Salsa (...) deve-se pela presença característica da síncope e da polirritmia - conteúdos de maior complexidade rítmica presentes. Além disso, a Salsa caracteriza-se basicamente pela combinação e sobreposição de seus variados ritmos executados por instrumentos de percussão – o que possibilita variadas atividades rítmicas polifônicas. A seção rítmica primária de grupos de Salsa consiste de piano, baixo, conga, bongô, timbales, güiro, e / ou maracas e claves. A seção tripla dos metais inclui trompete, sax e trombone; dois trombones e flauta; dois trompetes e trombone, etc. A seção quádrupla de metais varia de dois a quatro trompetes, incluindo sax alto e soprano, ou quatro trombones (SARAIVA, 2021, p. 95-97).

A música cubana, segundo Sebastian Días Canto, incluindo a salsa e o jazz afro-cubano, tiveram influência de ritmos afro-cubanos e euro-cubanos, incorporando à noção melódica o corpo dançante, inspirados pela cultura africana no processo de colonização, onde os escravos através dos cantos e danças prosseguiram seus rituais aos orixás. O mambo, que influenciou a salsa, nascida nos anos 70, é de origem do contexto negro. O jazz e, nesse aspecto, o afro-cubano nos anos 40, sofre com a resistência derivado pelo o racismo (CANTO, 2019).

É característica do jazz e dos estilos sonoros que reportam à matriz africana. Já os traços principais da música europeia encontrados no jazz são a harmonia, os instrumentos e a técnica. Em geral, uma jazz-band do início do século XX era formada por bateria, violão, baixo, piano e metais (sax, trompete e trombone), além de outros instrumentos de sopro como clarinetas e flautas. A técnica usada para tocá-los, assim como as noções de teoria musical (como partitura, tempos, compassos, intervalos, enfim, tudo ligado à técnica instrumental) são contribuições do Velho Continente (DOMINGUES, 2020, p. 173).

A canção entoada por Chico Buarque se desenvolve nesse seguimento latino, por repetições melódicas - já que não há a execução de um refrão por alteração melódica, isso significa que a cancionalidade é exposta de modo rítmico e em timbre permanente. O mapa da música – sua narrativa melódica - se aplica entre duas estrofes na nota (relativa menor) e um estrofe na nota (relativa maior), referindo-se a mesma clave com modulações de tonalidades. Outro dado interessante dessa canção é o diálogo dos instrumentos e efeitos sonoros com a voz do intérprete:

o baixo marca o ritmo; a flauta responde a ele nos pequenos espaços entre as frases “faladas” e a passagem do trem, em meio as expressões não ditas, elabora o cenário do canto.

### **Linguagem textual**

A linguagem falada na narrativa de “O velho Francisco” é anunciada em 10 estrofes com 5 versos cada. Mas, delineando a observação pelos tons utilizados e termos verbais, a estrutura literal é alterada para 7 blocos, construindo da seguinte maneira: 1º (duas estrofes em 10 versos), 2º (uma estrofe com 5 versos); 3º (duas estrofes em 10 versos); 4º (uma estrofe com 5 versos); 5º (uma estrofe com 5 versos); 6º (uma estrofe com 5 versos) e 7º (uma estrofe com 5 versos e repetição da última frase).

Os segmentos ímpares, em relativa menor, o tempo verbal e as ações são construídas na perspectiva do passado, onde os atos são totalmente ou parcialmente concluídos, por exemplo, “já gozei de boa via”; “*tinha até um bangalô*”; “*eu gerei dezoito filhas*”; “*frequentei palácios*”. Já os pares, em relativa maior, representam ações do presente, indicando acontecimentos transcorridos no momento da fala, por exemplo, “*hoje é dia de visita*”; “*Vem aí meu grande amor*”; “*hoje não deram almoço*”. No entanto, ocorre no texto duas oportunidades de “fuga à regra”, em que nos blocos 3º e 7º, as ações narrativas confundem-se em circunstâncias do presente com o passado.

Esse exercício narrativo que perpassa memórias e se situa entre passado e presente é preponderante para caracterização da história e da personagem. Sendo um homem negro, possivelmente idoso e doente, conta suas memórias em meio ao ambiente hospitalar ou casa de repouso e está a esperar o momento da morte. Mírian Reis define essa canção com um “relato autobiográfico circular” (cf. 2014, p. 127), pois entre ascensões e descensões em constantes mudanças prefigurados no “*Vida veio e me levou*” – repetido em quase todos os versos, o homem negro conta a dramatização de sua existência, transcorrida pela alforria (liberdade) e o abandono à própria sorte, pois mesmo com o término do ciclo escravista formalizado e legal, a luta por “chancelar” essa vida livre continua (cf. GONZALÉZ, 2020, p. 139). Se antes navegador, empreendedor neoimperialista e rei, agora perde suas riquezas em decorrências de negócios, retornando ao estado de fracasso com tônica de desamparo por seu estado de velhice a esperar uma visita em dia de domingo como forma de aconchego.

Por fim, a tessitura desse enredo aparece nas entrelinhas e inspira a obra literária buarquiana “Leite derramado”, em que alguns aspectos se repetem e são aprofundados. A narrativa do enfermo, memórias e viés da negritude retornam de imediato, já a solidão do idoso,

a proximidade da morte, os lapsos e confusões na ordem das lembranças e preconceitos raciais são retrabalhadas de forma mais acentuada. No entanto, a dissemelhança entre as personagens acontece nos frutos do “memorar”. Priscilla Lima, indica que “a identidade pessoal reside na memória” (LIMA, p. 176), assim, possibilita reelaborações e mudanças. Vê-se em “O Velho Francisco” essa composição, sua voz e interpretação de si sabe o que ganhou, perdeu e espera. Já Eulálio d’Assumpção, narrador-protagonista do romance, se despersonaliza nos relatos em que justifica seu declínio e decadência e tenta emoldurar fatos não muito verídicos.

### **Elementos de teologia**

O foco da narrativa é alguém que não tem lugar no mundo atual, pois a “vida veio e me levou”. Habitado, aliás, com o fato de ser descartado, conta ainda, em suas memórias, com o que poderia ter sido uma “boa vida”, segundo os padrões da sociedade, pois teve fama, força, poder e até descendência, mas a “vida veio e me levou”. Dois aspectos da história precisam ser lembrados: a escravidão e a velhice. Em uma e outra, o personagem é sem valor e, mesmo se alforriado e gozando de privilégios, a velhice acaba novamente o colocando em seu lugar de descartado. As memórias dizem das venturas e, sobretudo, desventuras de alguém colocado à margem da sociedade, desprezado não por não possuir, mas por não ser. E aqui encontramos a questão da dignidade humana.

O Documento de Aparecida fala do evangelho da dignidade humana (DAp 401ss) pois compreende que a ação de Jesus é o resgate de tal dignidade. Entende-se que a salvação por ele operada significa humanização, sobretudo daqueles que têm sua dignidade vilipendiada ou negada pela estruturação da sociedade. Evidentemente um escravo não é respeitado em sua dignidade porque transformado em simples ferramenta de produção de riqueza. Mas a sociedade atual também não valoriza os idosos, porque não produzem e geram gastos. A recente reforma da Previdência Social no Brasil demonstra tal fato, bem como a forma implementada pelo governo para cuidar dos idosos em tempos de pandemia. Para tal situação o evangelho de Jesus é claro: todas as pessoas são irmãos (Mt 23,8), portanto todos são iguais e precisam ter sua dignidade afirmada e respeitada. A canção, enfoca a situação de escravidão e de velhice, escancara a realidade de uma sociedade que valoriza apenas a riqueza e não se importa com a humanidade. O grito de denúncia corresponde à compreensão evangélica de que a dignidade humana precisa ser proclamada porque ela existe em cada ser humano pela simples razão de que se trata de seres humanos.

**“Sinhá”**

*Se a dona se banhou  
Eu não estava lá  
Por Deus Nosso Senhor  
Eu não olhei Sinhá  
Estava lá na roça  
Sou de olhar ninguém  
Não tenho mais cobiça  
Nem enxergo bem  
Para que me pôr no tronco  
Para que me aleijar  
Eu juro a vosmecê  
Que nunca vi Sinhá  
Por que me faz tão mal  
Com olhos tão azuis  
Me benzo com o sinal  
Da santa cruz*

*Eu só cheguei no açude  
atrás da sabiá  
Olhava o arvoredado eu não  
olhei Sinhá  
Se a dona se despiu  
Eu já andava além  
Estava na moenda  
Estava para Xerém  
Por que talhar meu corpo  
Eu não olhei Sinhá  
Para que que vosmincê  
Meus olhos vai furar  
Eu choro em iorubá  
Mas oro por Jesus  
Para que que vassuncê  
Me tira a luz*

*E assim vai se encerrar  
O conto de um cantor  
Com voz do pelourinho  
E ares de senhor  
Cantor atormentado  
Herdeiro sarará  
Do nome e do renome  
De um feroz senhor de  
engenho  
E das mandingas de um  
escravo  
Que no engenho enfeitiçou  
Sinhá*

**Linguagem cancional**

*Sinhá*, música de 2011, composição de Chico Buarque em parceria com João Bosco, fecha o álbum *Chico*, composto por 10 canções, sendo 8 inéditas. Esse álbum rompe o período “sabático”, de cinco anos sem lançamento de material fonográfico de Chico Buarque, esse dado não significa que o artista tenha ficado em inércia, pelo o contrário, durante este intervalo, ele se dedicou à literatura, no qual nasce o seu quarto romance *Leite derramado*. Segundo o próprio artista, esse álbum sinaliza um amadurecimento “pós-*Leite derramado*” no aspecto musical das composições pelo maior tempo de dedicação (cf. CORREIO BRAZILIENSE, 2011).

Esse disco é marcado pela variação de gêneros empregados nas canções, passando por blues, baião, valsa, marchinha e samba, com violões singulares, Chico demonstra sua versatilidade nas criações e parcerias. Personificando essas características mencionadas, a música *Sinhá*, aparece com o elegante violão de João Bosco e a aplicada percussão de Armando Marçal – os quais corroboram finamente na linguagem instrumental, possibilitando uma melhor compreensão da mensagem empregada (cf. CHICO, 2011). Essa canção, de letra dramática, ganhou outras interpretações, como de Leila Pinheiro (2012), de Maria Bethânia (2019), do Trio Júlio - instrumentistas de chorinho e samba (2019), João Bosco e Hamilton de Holanda (2019) e na versão do músico francês Phillippe Perrin (2020). E, em 2012, foi premiada como melhor canção no 23º Prêmio da Música Brasileira, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (cf. BERRÊDO, 2012).

Momento alto do disco, *Sinhá*, de duração 4:02 minutos, traz como gênero musical o afro-samba, em tom menor, tendo por divisão rítmica 2/4, logo crescido em cadencia. Tanto na versão lançada em 2011 e a empenhada durante a turnê (CHICO, 2012), a canção tem forte mensagem rítmica de matriz africana. Do samba, os violões – base e solo, impostam a levada e mantém a tonalidade musical, do outro lado, a percussão, que estrutura a rítmica, marca e complementa com efeitos sonoros. Chico traz o batuque de terreiro – que no desenvolvimento histórico é proferido como profano, pelas congas, caixa, surdo, efeito percussivo com molho de jatobá e bloco sonoro tijolo de madeira, juntamente ao refrão oriundo de canções de capoeira cantadas pelos os negros.

O jogo ambivalente da canção também está presente em seu arranjo musical. Essa dinâmica mais lenta e o arranjo enxuto estabelecem uma relação de dualidade com os instrumentos de percussão que, crescendo ao longo da canção, se afirmam ao final. Junto a isso, há também o coro. Podemos entendê-lo como um personagem que plasma a voz do escravo, marcando um ponto de sua insatisfação que, de qualquer modo, não se reverte em contra-ataque; ele se anuncia logo no começo como um assobio, se firma ao final do primeiro trecho, se insinua ao final do segundo e mantém-se ao fim da canção (BASTOS, 2015, p. 27).

Segundo Isabela Silva, a expressão “afro-samba” é recorrentemente utilizada para designar obras musicais ou trabalhos que vincule canção popular a narrativas religiosas afro-brasileiras e ao universo negro e, nesse sentido, a referida canção é exemplo, pois a iniciar-se pela “adjetivação – Sinhá, cujo eu lírico é um escravo” (cf. SILVA, 2013, p. 20) à melodia que constrói a narrativa, delinea a negritude. A constituição do gênero *samba* refere-se ao fenômeno cultural-social-urbano-periférico do início do século XX, referendado como samba carioca e assumido como música popular brasileira. Segundo Campos, as raízes do samba estão sob a sombra de gêneros músicas dos séculos XVIII e XIX, momento inicial da cultura musical urbana brasileira, em que “modinha, lundu, habanera, seresta, polca, maxixe, choro ainda se confundiam do ponto de vista musical” (cf. 2015, p. 60).

Popularizando-se, o samba – gênero flexível e elástico, considerado o núcleo da canção brasileira (SILVA, 2013, p. 51), permitiu-se um rico e fecundo diálogo com outros gêneros, neste trabalho, ligado à temática dos orixás, manifestações culturais de raiz negroafricana e utilização de percussão rústica como bongôs, afoxés, atabaques, agogôs e com momentos de coro caracterizam os “afro-sambas” que,

surgiram num período de valorização da cultura nacional e popular e de consolidação da MPB, os artistas trouxeram a público uma série de músicas que, através de uma elaboração própria, tematizam elementos da cultura popular afro-brasileira, mas que também se inserem no processo de modernização técnica da música popular que se intensificou a partir de meados da década de 1950, especialmente com a bossa nova. Os afro-sambas

fazem parte do processo de desenvolvimento de uma importante vertente da música popular moderna brasileira, na medida em que surgiram como um dos desdobramentos da bossa nova, mas, ao mesmo tempo, significam um retorno a formas arcaicas, primitivas, que remetem a uma visão de brasilidade ancorada em nossa ancestralidade atávica e negra (CAMPOS, 2015, p. 9).

## **Linguagem textual**

A canção *Sinhá* possui como pano de fundo a sociedade colonial escravista brasileira e retrata a ambivalência no convívio do escravo e o seu senhor, sendo fruto das possíveis ações da dona, a *sinhá*, que se apresenta “entre-dois” e que, ao ser descoberta pelo senhor do engenho e seu companheiro, indaga e penaliza seu cativo. A organização desse espaço é constituída pela casa-grande - onde o senhor de engenho e sua família viviam em espaços grandes e luxuosos, com vista panorâmica para toda a propriedade-, a senzala - habitat dos escravizados com mínimos recursos e comodidade, sem divisões individuais somente separações entre homens e mulheres - e a moenda - lugar da produção do açúcar -.

No período do Brasil colônia, o açúcar ganha seu protagonismo no mercado internacional e aquele que produzisse essa especiaria retinha privilégios e poder. Assim, o açúcar naturalmente se remetia à escravidão, pois para manter-se na produção abundante e no grau qualitativo que atingiu, pelos solos férteis e clima quente, a chegada e adesão de mão obra escrava fora imprescindível. Laurentino Gomes, retrata que “(...) os escravos são as mãos e os pés do senhor do engenho porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente” (cf. GOMES, 2019, p. 314). Dessa maneira, escapar do movimento escravista era impossível.

A relação entre senhores e escravos era fundamentada na dominação pessoal e estava determinada principalmente pela coação. Assim, os castigos físicos e as punições eram aspectos essenciais da escravidão. Os cativos tinham pouquíssimos recursos contra os castigos recebidos. A menos que a punição resultasse em morte e alguém se dispusesse a delatar às autoridades, pouco ou nada podia ser feito (GUIMARÃES JÚNIOR, 2013, p. 36).

Nesse sentido, o sistema de regimento dessa sociedade se baseava na manutenção de poder e na aplicação violenta de vigilância e punitiva, o que pode ser visto na obra de Chico Buarque. O artista desenvolve a narração da história através de três partes intercaladas por refrãos em coro. Na primeira e na segunda parte, o escravo narra em primeira pessoa e retrata sua subordinação à classe superior pela utilização dos substantivos *sinhá*, designada a senhora ou patroa e os pronomes pessoais *vosmecê/ vossumcê* – de Vossa Mercê. Conforme Clézio Roberto, os portugueses que chegavam ao Brasil traziam vocábulos de tratamento adotados posteriormente no Brasil como pronomes de tratamento que indicavam formalidade e respeito.

Contudo, com o passar do tempo, houve mudanças fonéticas que formaram novas palavras a partir da derivação das originais. No caso, Vossa Mercê, por exemplo, se tornou: vossemecê, vosmecê, vosm'cê; Vassuncê, voaced, vueced, vuaced, voazé, vuazé, vuezé; Vossemecê, vosmecê, vosmincê, vassuncê, vancê, mecê, ocê, cê. (GONÇALVES, 2009, pp. 2537-2538).

Outro aspecto indicado nessa primeira narração é o estado físico do escravo, descrito em: “*nem enxergo bem*”... “*Pra quê me aleijar*”... “*Porque talhar meu corpo*”... “*Pra quê que vocmecê meus olhos vai furar*”. Fora a violência do tráfico e as penalizações no pelourinho – pilar onde os escravos eram expostos e castigados -, os cativos eram submetidos à trabalhos forçados e exaustivos. Além disso, os cativos eram colocados em contínuo perigo frente a possibilidades de: picadas de cobras, ferimentos produzidos por facões, machados, etc. Também eram passíveis de mutilações que os vitimavam para o resto da vida, especialmente durante as etapas de produção do açúcar que, na descrição do jesuíta, João Antônio Andreoni, o Antonil, eram o inferno. Repletas de fornalhas, diversos tachos e caldeiras, o perigo de acidentes rondava os escravizados.

Há de se destacar também em tal narrativa a questão da inculturação do escravo. Na tentativa de provar sua inocência, após ser acusado de olhar a Sinhá nua a se banhar, é perceptível a assimilação da religiosidade católica do engenho ainda que suas próprias raízes não fiquem escondidas por completo. Cristianismo e candomblé, olhos azuis e negro: os pretensos contrários se encontram na história do escravizado. Na questão da religião, o cativo se benze com o sinal da cruz e ora para Jesus, no entanto chora em iorubá (língua ou palavra cantada). A ação revela que mesmo com a obrigatoriedade da assimilação por parte do negro à aspectos culturais e religiosos do seu senhor, sua subjetividade fica marcada pela herança e história pessoal-comunitária. Analisando a partir da religiosidade, é possível afirmar a contribuição dos diversos povos provindos de África para a construção de uma religião própria brasileira e também do próprio Brasil. A inferioridade destacada na canção por características físicas, como a dos olhos – azuis ou negros - não se revela na cultura, pelo contrário, grandes foram os ganhos culturais a partir dos povos de matriz africana (SILVA, 2018, p. 11).

Por fim, na terceira parte do canto, após o coro, acontece uma virada na perspectiva da narrativa, que passa a ser contada em terceira pessoa, revelando a questão que perpassa a história: o envolvimento do negro com a *sinhá*, que a enfeitiçou por “*mandingas de um escravo*” – simpatia ou prática de encantamento. O escravo deixa de narrar e o cantor-autor passa para esta função, em que “descobre “a sua própria origem e reconhece que na sua voz ressoa a voz do pelourinho e que, sem o desejar, tem pose e postura de senhor de engenho” (GUIMARÃES JUNIOR, 2013, p. 39).

## **Elementos de teologia**

A canção volta a colocar a temática da escravidão acrescida de uma outra, que é a da violência. Historicamente são conhecidas as práticas de tortura a que eram submetidos os escravos por quaisquer motivos, tendo como única razão para a violência a vontade de seu senhor. O pelourinho, lugar público para a execução de castigos dos escravos, era afirmado por alguns como lugar do estabelecimento da justiça, mas na realidade era apenas o lugar para afirmação do poder dos senhores. Independente da comprovação de culpa ou de responsabilidade, ou até mesmo independente do fato de haver crime ou não, a vontade do senhor é soberana. Por isso, se ele determina o castigo, ele deve ser executado. O castigo sempre dependerá, portanto, da vontade do senhor e de seu estado emocional, pois se está com raiva ou se sente atingido pessoalmente, como é o caso da canção, então os castigos podem ser ainda mais cruéis.

A metáfora da canção aponta para realidades contemporâneas onde a violência dos senhores da sociedade atinge, também, os mais frágeis, aqueles descartados ou colocados à margem. O que existe, e a canção de certa forma a isso alude, é a compreensão de que aquilo que se possui é mais importante do que a própria vida, ou seja, a condição de posse do escravizado tem mais valor do que o reconhecimento deste como um outro. A mentalidade é aquela presente em todas as milícias que operam no país: roubar é muito mais grave que matar. Por isso pode-se executar todos os ladrões, porque “bandido bom é bandido morto”. A inversão de valores é flagrante e a perspectiva evangélica clama contra tal compreensão. O que Deus criou foi a vida, e a única forma de respeitá-lo é a proteção e defesa da vida, que é muito mais valiosa do que os bens que se pode possuir (Mt 16,26). Por isso a violência é indefensável e injustificável, sobretudo aquela gratuita que simplesmente afirma a força do poderoso sobre o mais fraco. A denúncia presente na canção não é apenas da escravidão, mas da violência dos poderosos que sufoca a vida dos mais fracos, impede o amor e, por isso, impede a vida.

### **“As Caravanas”**

*É um dia de real grandeza, tudo azul  
Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos  
Um sol de torrar os miolos  
Quando pinta em Copacabana  
A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba  
A caravana do Irajá, o comboio da Penha  
Não há barreira que retenha esses estranhos*

*Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho  
A caminho do Jardim de Alá  
É o bicho, é o buchicho, é a charanga  
Diz que malocam seus facões e adagas  
Em sungas estufadas e calções disformes  
É, diz que eles têm picas enormes*

*E seus sacos são granadas  
Lá das quebradas da Maré*

*Com negros torsos nus deixam em polvorosa  
A gente ordeira e virtuosa que apela  
Pra polícia despachar de volta  
O populacho pra favela  
Ou pra Benguela, ou pra Guiné*

*Sol, a culpa deve ser do sol  
Que bate na moleira, o sol*

*Que estoura as veias, o suor  
Que embaça os olhos e a razão  
E essa zoeira dentro da prisão  
Crioulos empilhados no porão  
De caravelas no alto mar*

*Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria  
Filha do medo, a raiva é mãe da covardia  
Ou doido sou eu que escuto vozes  
Não há gente tão insana  
Nem caravana do Arará  
Não há, não há*

### **Linguagem cancional**

Após um novo período de intervalo, em 2017, Chico Buarque estreia seu disco “As caravanas”, trabalho este que traz majoritariamente músicas inéditas. Em nove faixas, o 23º disco de Chico, passeia pelo choro, samba, *blues*, percorrendo da valsa ao beat box. Chamado por alguns por “disco-manifesto”, pelo tom social e denunciativo, o artista enfatiza seu carisma libertário e crítico ao espaço público e às expressões da individualidade, nesse sentido, encontra-se na última faixa, “As caravanas”, que nomeia o álbum.

O single com duração de 3:01 minutos (BUARQUE, 2017), traz por divisão rítmica o compasso de 4/4, que segundo Natália Silveira e Marcos Castro, no trabalho “Sobre rítmicas ‘complexas’ e métodos de ensino”, julga a intensão do autor de prezar pela clareza na identificação dos tempos dos compassos, preferindo também ligaduras de prolongamento das notas pontuadas em alguns casos (cf. 2018, p. 187), ou seja, extensão vocal das sílabas cantadas.

O gênero da canção não é unívoco, pois movimenta-se pela sonoridade do samba, do bolero, do jazz latino caribenho em comunicação com a música contemporânea (funk e hip hop). Assim, a identidade arranjo-musical é ímpar nessa canção, pois a confluência entre ritmos e batidas possibilita a identidade do sujeito evidenciado na história. O mapa melódico pode ser definido em três momentos: o primeiro, com evidenciação do violão e desdobramentos, como em: “*É um dia de real grandeza, tudo azul Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos*” e “*Sol, a culpa deve ser do sol Que bate na moleira, o sol*”; seguido pela batida do funk, em trechos como: “*Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho A caminho do Jardim de Alá; É o bicho, é o buchicho, é a charanga*” e “*Pra polícia despachar de volta O populacho pra favela*”, por fim, da marcação no refrão do fraseado: “*Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria Filha do medo, a raiva é mãe da covardia*”, no entanto o desenvolvimento dessas “batidas” e musicalidades não respeita uma ordem, alternando-se.

Na primeira parte, com o vilão, bateria e violoncelo, a música inicia e retorna em outros trechos ao jazz com lembrete ao bolero, como menciona o professor Guilherme Wisnik. Inspirando-se no clássico *Caravan*, jazz latino caribenho do músico americano Duke Ellington, Chico descreve o ambiente com batida cadenciada e suavidade com subsequente marcação no refrão, em meio a instrumentos clássicos e populares, enquadrando-se à modalização dos arranjos e na interpretação dos feitos, aos quais ambienta-se ao uso das escalas árabes, sendo possível aspecto ímpar nesta produção.

Duke, negro, compõe um tema com sotaque árabe, que se torna um clássico do jazz- jazz ele mesmo nascido da cultura negra. A inspiração árabe na escala utilizada por Duke Ellington em *Caravan* traz à lembrança a microtonalidade melismática típica da música árabe, de um tipo bem diferente da do rap/funk. Porém, o desenho melódico escolhido por Chico, num jogo de alusões tanto quanto a outra influência, consegue se equilibrar entre eles sem perder sua característica, numa emulação sem imitação (VILLAÇA, 2017).

Na segunda parte, com a participação de Rafael Mike – integrante do grupo Dream Team do Passinho que representa o funk e a cultura da favela carioca - Chico une ritmos e aproxima um dos modos de musicalidade da atualidade à sua narrativa cancional. Originalmente, esse gênero musical propagou-se midiaticamente como afronta à valores auto referenciais, desenvolveu-se como forma de resistência, impulsionador do ser ouvido e dar visibilidade ao contexto social carioca. Segundo, Darciele Menezes, a pluralidade do funk deve ser protagonizada como prática e cultura (cf. 2017, p. 99). Ele é plural, pois: se desenvolve à sombra de outros gêneros musicais, com seus cenários inspiradores, como o hip-hop americano – em sua representação e contestação da cultura negra; vêm do samba e do rapper –sua batida e protagonismo dos corpos; e, infere a leitura de atores sociais sobre o contexto que circunda.

### **Linguagem textual**

A linguagem falada por Chico na canção “*As caravanas*” segue a genialidade da linguagem melódica. Por referenciais de causas sociais emergentes em relação à literatura, o artista aproxima fatores dramáticos, que por vezes são emudecidos ou invisibilizados, fazendo-os narrativos e elementos para desvelar a estrutura opressiva. Os sujeitos descritos na canção estão em movimento – árabes e negros - e, neste deslocamento, é proporcionado o surgimento de distintos sentimentos, dentre eles: sucesso na fuga, esperança, preconceito, medo, recusa, busca por divertimento, entretenimento, violência, exercício de morte, entre outros.

O ano de 2017 traz marcas da crise migratória, que testemunhou o aumento do número de trânsito forçado em grande escala, nas fronteiras europeias e da Turquia, por intermédio do

Mar Mediterrâneo. Este cenário e seus desdobramentos são escolhidos por Chico Buarque para iniciar a canção. No primeiro momento, em “*Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos*”, vê-se um árabe a entusiasmar-se pela Turquia, possível terra de chegada e refúgio, em decorrência dos dramas civis no mundo árabe, as revoltas do Norte da África e do Oriente Médio e as de contestações à regimes autoritários. Sobre isso, encontrando possíveis luzes da escolha da Turquia e não da Europa como destino desse indivíduo, Fernando Resende e Fábio Agora, dizem que,

em 2015, pouco mais de um milhão de pessoas em condições de refúgio passaram pelas fronteiras do continente. No entanto, em comparação com outros territórios, somente na Turquia eram 2,5 milhões de refugiados. Na Alemanha, país com mais pedido de refúgio dentro da Europa, constavam 316 mil refugiados e mais 420 mil pessoas com pedido em análise. Em 2014, três países estavam na lista dos que tinham mais de um milhão de refugiados em seus territórios: Turquia (1.587.374), Paquistão (1.505.525) e Líbano (1.154.040) (cf. 2020, p. 168).

Outro elemento trabalhado por Chico são os estereótipos de “*tipo mulçumano*”, “*facões e adagas*” e “*granadas*”, expressões que marcam negativamente o povo arábico a partir do olhar daqueles, que os veem como perigo e promotores de ações terroristas. Nessa direção, vê-se narrativas colonizadoras e condenativas que fomentam meios de vigilância, além de movimentos de repulsa à acolhida desses indivíduos, utilizando de tais justificativas para controlar as fronteiras. Essa linguagem forjada por discriminações é utilizada para retratar também o outro sujeito da canção: o negro, como “*estranhos, suburbanos, bicho, charanga*”, o que demonstra que a escravidão deixou rastros e marcas profundas na história do Brasil (TERRA, 2019, p. 44).

Esse segundo sujeito narrado na canção é o negro contextualizado no Rio de Janeiro, oriundo dos morros cariocas. Como um documentário do cenário brasileiro, Chico descreve a reação da “*gente ordeira e virtuosa*” residente em Copacabana, região central e de elite, a ver a proximidade dos “*conterrâneos*” a sua região praieira. Em primeiro momento, a de destacar a forma que a nobre classe se vê no corpo social como aquela que governa, dita as leis e normaliza desigualdades e mortes, como nos trechos “*que apela pra polícia despachar de volta*” e “*tem que bater tem que matar*”. Por segundo, esse movimento é identificado por Kenner Terra como atitude de eliminação pela insuportabilidade de conviver com o negro, “a respeito das ideias monstruosas e grotescas estabelecidas no imaginário mesquinho dos desumanos “*cidadãos de bem*” (cf. 2019, p. 42). Tal fantasia que circula na linha história brasileira a tempos, como a que encontramos no ano de 1887, na narrativa “*Lenda da criação do preto*”, na qual imerso em um contexto religioso, se justifica a pregação da supressão anatômica do sujeito preto como

provinda das mãos do diabo como pretensa intenção de imitar a Deus que criara o sujeito branco.

Pegou num pedaço de argila, deu-lhe as mesmas voltas que vira dar-lhe Deus, e depois insuflou-lhe a vida num soro. Mas com grande espanto e com grande raiva sua, esse bocado de barro, como tudo o mais que ele tocava, ficou negro: o seu homem era um homem preto [...] E Satanás pegou nele pela cintura como se pega num cachorro e mergulhou-o no rio. Mas as águas do Jordão afastaram-se imediatamente enojadas como aquela negrura, e o homem de Satã, o primeiro negro, apenas mergulhou os pés e as mãos no lodo. E, por isso só as palmas das mãos e dos pés ficaram brancas [...] Furioso com o seu desastre, Satanás perdeu a cabeça, e pespegou um famoso murro na cara do seu negro que lhe achatou o nariz e lhe fez inchar os lábios. O desgraçado preto pediu misericórdia, e Satanás, passado o primeiro momento de fúria, compreendendo que no fim das contas o negro não tinha nenhuma culpa de ser assim, teve dó dele, arrependeu-se de repente do seu gênio e acariciou, passando-lhe a mão pela cabeça. Mas como a mão do diabo queima tudo em que toca: crestou o cabelo do negro, como se os seus dedos fossem ferro de frisar. E foi daí que o preto ficou com carapinha (SILVA, 2018, p. 188-189).

### **Elementos de teologia**

“As caravanas” coloca em evidência a crua realidade do preconceito contra os negros e os migrantes. A intolerância escancara a dura realidade de sofrimento, em que milhões de pessoas são relegadas pelo mundo afora, sendo a mobilização social promovida pelos poderosos contra aqueles que apenas buscam uma vida melhor. A realidade já fora apontada no livro do Êxodo (Ex 1,8-11), onde o faraó manda escravizar os hebreus por medo deles. Assim também, hoje ainda, sociedades inteiras se fecham à presença de migrantes porque têm medo de sua cultura, de seu trabalho, de sua forma de vida. Preferem fechar-se em seu próprio mundo rejeitando aquela ideia expressa por Jesus de que “não há judeu nem grego” (Gl 3,28), o que indicaria a ideia de que todas as pessoas deveriam ter sua humanidade reconhecida e defendida.

O preconceito se expressa também em outras realidades: na raça, classe social, crença etc. A desigualdade faz com que a superioridade de alguns torne outros inferiores em valor e dignidade. Nas periferias das grandes cidades - uma realidade presente na canção - acumulam-se pobreza, desigualdade e negligência dos governantes. Constituídas em sua maioria por negros e migrantes, as periferias são esquecidas pelo poder público ou por ele combatidas. Com isso, mais uma vez, nega-se o reconhecimento da dignidade humana àqueles que são condenados a uma vida de desigualdades. Não há dúvida nenhuma de que o evangelho de Jesus aponta para outra realidade, e por isso aqueles que nele depositavam sua fé “(...) eram uma só multidão e uma só alma... e ninguém considerava seu o que possuía, mas compartilhavam tudo”

(At 4,32). A mensagem cristã segue na contramão da afirmação do poder dos poderosos, pois Deus sempre se revela ao lado dos fracos, em sua defesa e em sua proteção.

### **Humanismo negro buarquiano e interpelações**

O pequeno recorte histórico realizado na extensa e qualificada obra de Chico Buarque de Hollanda, identifica que, em 30 anos, de 1987 a 2017, a temática negra brasileira é recorrente na produção deste cancionista e escritor. Nota-se ser uma questão que emerge por inquietações socio-histórica-culturais às dimensões afetivo-pessoais, aos quais ascendem para a atitude denunciativa e desveladora de comportamentos preconceituosos - normativos de morte - ao destaque das riquezas afro musicais e identitária do povo negro.

No primeiro aspecto, Chico, constrói a pessoa do negro como ser narrativo, principalmente na canção “*O velho Francisco*”. O cancionista se senta e concede o ato da fala. O ato de falar, no tecer de visões e abordagens, indica o si do enunciador. Essa identidade pessoal com posicionamentos éticos, expressos pela linguagem, configuram um sujeito apto a narratividade que é próprio do agir humano. Paul Ricoeur ao falar das implicações éticas da narrativa, refere-se a arte de narrar, sendo o esmero de trocas de experiências, em que não há por significado o dado científico, mas o exercício popular da sabedoria prática que realiza ações, às quais comportam em “apreciações e avaliações (...) e não deixam de ser aprovadas ou desaprovadas, e os agentes, de ser louvados ou censurados” (RICOUER, 2014, p.175).

Se o homem é esse ser por excelência narrativo, apto às trocas de vivências e opiniões, entende-se pela construção ricoeuriana que este ente é por natureza propenso ao diálogo entre perspectivas pares. Nesse sentido, Hollanda se coloca em postura de escuta dos entes historicamente silenciados em espaços sociais que os estigmatizam e subalternizam, significando que ao falar, esse indivíduo não se restringe “ao ato de emitir palavras, mas a poder existir [...] de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência” (RIBEIRO, 2020, p. 64).

Em seguida, destaca-se as questões da subjetividade e religiosidade. Neste primeiro, se identifica o prevalecer das raízes mesmo em meio aos dramas e atos de violência, revelado na música “*Sinhá*”, no ato de chorar em iourubá e orar por Jesus em meio a punição do senhor do engenho. Esse sujeito negro carrega uma origem que o personaliza como corpo histórico e identitário, fazendo-o experienciar sobre si mesmo no esplendor de sua verdade, revelada por sua consciência, e não pela adesão involuntária às estruturas de obrigações e regimentos. Já enunciando o segundo ponto, há de se destacar que, na sociedade escravista, o escravo aderia

de forma obrigatória às características da Casa Grande, sendo inserido em uma “religiosidade doméstica”, na qual, como parte integrante, rezava à Jesus e a Nossa Senhora como resultado da “evangelização”, e assim, aderiu a um processo de “(...) dupla morte das pessoas negras: mata-se o indivíduo, mas também sua memória” (SCHWARCZ, 2019, p. 31).

Acerca disso, vê-se ainda hoje tal sistema de tentativa de anulação e colonização da consciência e prática religiosa de matriz africana. É notória a perseguição dessas tradições pelas crescentes invasões à terreiros de candomblés, que objetivam a destruição desses. Acerca disso, dados de 2019 indicam aumento de 47% nas denúncias de ataques (cf. NEABI, 2019). Ademais, a divulgação recente que promove a perpetuação do ato de “demonizar” tais religiosidades e cultura afro como proibidas, mentirosas e abomináveis também se faz presente, tais vistas em rituais de cura e libertação, que pedem que o fiel repita:

“Renuncio à [...] benzedeira, curandeirismo, sortismo, macumba, quimbanda, umbanda, candomblé, sarava [...] eu renuncio a todos espírito e espíritos guias, que invocaram sobre mim; toda herança de falas religiões que trago dos meus antepassados! Eu renuncio a toda invocação do espírito de exu, ogum; de oxossi e iemanjá; do espírito do caboclo e do preto velho; do espírito do índio” (SECRETARIA RAFAEL, 1999, p. 84-92).

Em seguida, o sujeito negro, apresentado por Chico Buarque, é um ente detectado em um sistema perpetuador de desigualdades que permanece não identificado como pessoa social e semelhante, mas àquele que representa perigo aos “inocentes” e ricos. Achille Mbembe caracteriza essa não semelhança por “alterocídio”, em que o outro é visto como objeto ameaçador do qual se faz necessário se proteger, desfazer ou simplesmente destruir, na impossibilidade segurabilidade de sua parte (cf. 2018a, p. 27). “*As caravanas*” retrata a estigmatização brasileira nos corpos negros dos favelados dos morros cariocas (do Arará, do Caxangá, da Chatuba, Irajá, Penha, Jacarezinho e da Maré), bairros periféricos que representam sua população, o esquecimento de políticas públicas, as condições socioeconômicas que desenvolvem um moderno sistema de subalternação dos negros, em vista do poder do capitalismo e da força dos mais fortes politicamente.

As recorrentes operações policiais com confronto direto ou não em morros cariocas, como em outros espaços periféricos no território brasileiro, resulta constantemente em vítimas negras, – crianças, jovens e adultos. Como João Pedro (14 anos) - morto em sua casa – em São Gonçalo/RJ; Ágatha Félix (8 anos) – morta em uma Kombi ao lado de sua mãe no Complexo do Alemão/RJ; Kauê Ribeiro (12 anos) – morto enquanto vendia balas na Baixada Fluminense/RJ; Guilherme Silva (15 anos) – morto com tiros em Diadema/ SP; Evaldo dos Santos (46 anos) – morto por 80 tiros mirados ao seu carro, enquanto voltada de festa familiar

na zona oeste/RJ; operação no Jacarezinho (RJ) com 27 mortos. Todos são casos que evidenciam a naturalidade do aceitar o morrer de alguns como meio para a verdade e soberania, na qual

o racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, este velho direito soberano de matar [...] é capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é. No caso particular dos massacres, corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos [...] simples relíquias de uma dor inexaurível, corporeidade vazias, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor (MBEMBE, 2018b, p. 60).

Em seu último álbum, *“A Flor e o Espinho”* (2019), Maria Bethânia dita, em meio a música que nomeia o álbum, por musicalidade identitário-africano no prevalecer dos batuques que iluminam o enredo, a questão do preconceito religioso à africanidade, com:

*“A música é a língua materna de Deus;  
Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam;  
Que em África, os Deuses dançam;  
E todos cometeram o mesmo erro;  
Proibiram os tambores;  
Na verdade, se não deixassem tocar os batuques;  
Nós os pretos;  
Faríamos do corpo um tambor;  
Ou mais grave ainda;  
Percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra;  
E assim  
Abrir-se-iam brechas no mundo inteiro”.*

Esse toque divino e realmente humano, o qual encontramos nessas três canções buarquianas estudadas, é certamente bem enunciado por Chico em seu romance *Leite derramado*, com o *“Le maxixe! É magnífico o ritmo dos negros!”* (Cf. 2009, p. 65). O movimento fortalece aproximações e dinamiza a musicalidade brasileira apontando suas reais raízes africanas. Ainda, vê-se a alma e história da negritude, tratadas de forma sensível, denunciativa e com musicalidades originais dos negros de ontem e hoje (tambores e ritmo beat box do funk), protagonizando suas lutas, dores, alegrias e esperanças.

A imagem degradante acerca dos negros no período colonial, prevalece e toma novos tons, sempre conectada ao exercício do autoritarismo na qual hierarquiza valores e míticas. Os erros não podem ser desvanecidos, mas podem iluminar o presente e o futuro. Essa integração dos corpos negros, leva a uma hermenêutica dos processos colonizadores, escravagistas, segregatórios e racistas, para enfim alimentar e amadurecer consciências fraternas, acolhedoras e históricas, proporcionadoras de espaços mais plurais e diversificados.

Tal fato interroga também a teologia e a prática eclesial, que precisa assumir que, historicamente, nem sempre reconheceu a dignidade humana dos povos negros e sua cultura.

Uma igreja que se encarna precisa ser capaz de inserir-se na cultura dos povos negros e nela viver sem presunção de dominação. Da mesma forma, em nossa realidade ocidental, uma igreja encarnada significa ser comprometida com a defesa da vida dos negros dominados e empobrecidos pelo sistema social excludente que vivemos. Uma igreja encarnada exige também uma teologia encarnada na realidade de vida dos negros, onde não apenas se combata o racismo, mas se promova a dignidade humana das pessoas negras. Nos tempos atuais, não basta ser contra o racismo, é preciso ser antirracista e isso se faz pela promoção da vida e da cultura dos povos negros. Uma teologia negra faz-se hoje necessária, partindo de sua realidade e, preferencialmente, realizada por pessoas negras.

### **Considerações finais**

A pauta antirracista ganhou mais protagonismo nos últimos anos em decorrência dos assassinatos violentos de afrodescentes, movimentando manifestos e milhares de pessoas pelas ruas em todo o mundo. O *'Black Lives Matter' – Vidas negras importam*, é o brado de comunidades organizadas e sujeitos individuais em vista de denunciar práticas sistêmicas e cotidianas racistas, que historicamente foram levadas com fluidez, naturalizadas e negligenciadas. Porém, escuta-se um ruído do acordar desta sonolência social. Ao tomar a obra de Chico de Buarque, vê-se que essas pautas raciais não são de agora, como o surgimento de movimentos negros são antecedentes das vozes de hoje. É uma luta antiga que ganha novos tons contemporâneos pela tecnologia, mídias e rápida comunicação entre os indivíduos sociais.

Nas composições e canções requeridas para este estudo, identifica-se a alma e a vibração da negritude de ontem e de hoje, tratadas de forma sensível e artística, denunciativa e original, protagonizando lutas, histórias, diversidades e esperanças em um novo hoje. Chico demonstra grande versatilidade, ampliando formas musicais e atravessando fronteiras entre gêneros e ritmos, encaixando felizmente tendências e características afro (melodia) ao texto cantando, possibilitando envolvimento.

Chico interpreta e constrói a pessoa negra através da música e da história, da narratividade dessa pessoa ao noticiário diário das periferias suburbanas cariocas. Frisa-se a coerência e honestidade histórica. Não há espaço para o negacionismo histórico cego, que nada contribui para o revés dessa estrutura de preconceito e racismo. Ampara-se protagonizando narrativas negras, principalmente em “O velho Francisco” e de certa maneira, em “Sinhá”. O negro pode e deve se narrar para fazer acordar a consciência. Chico demonstra sensibilidade sendo branco, e mergulha de forma ímpar às condições relata-as em “As Caravanas”. Denuncia

estruturas de poder que se movimentam pela adesão à morte de alguns. Revelam-se estruturas de poder que matam os negros de várias formas. Ele não fala como negro, mas como “herdeiro sarará” – relato em Sinhá - refletindo a consciência de saber que, como brasileiros, somos “todos descendentes de escravos ou de senhores de escravos” (GOMES, 2019, p. 37). Chico enriquece as canções não somente pelas magníficas letras, mas também pelo mapa musical, que é de uma sofisticação e inculturação únicas. Unir elementos clássicos com linhas instrumentais e cancionais afrodescendentes é um bradar que nega a existência de artes mais dignas que outras.

Já na canção “As caravanas”, vê-se o canceiro refletir o que os dados estatísticos mostram. No Atlas da violência 2020, os jovens negros figuram como as principais vítimas de homicídios do país e as taxas de mortes de negros apresentam forte crescimento ao longo dos anos. Entre os brancos os índices de mortalidade são muito menores quando comparados aos primeiros e, em muitos casos, apresentam redução. Apenas em 2018, os negros representaram 75,7% das vítimas de homicídios (por 100 mil habitantes equivale a 37,8 pessoas). Entre os não negros (brancos, amarelos e indígenas) a taxa foi de 13,9 pessoas. O que significa: para cada indivíduo não negro morto em 2018, 2,7 negros foram mortos. Sobre as mulheres negras representaram 68% do total das mulheres assassinadas no Brasil, (por 100 mil habitantes de 5,2), quase o dobro comparado à das mulheres não negras.

Por fim, tal trabalho aproximativo à obra de Chico Buarque possibilita a sensibilidade e a criticidade social. Fomenta uma sociedade com mais protagonismo negro, retirando-os das margens e fazendo-os realmente atores sociais. Promove também uma maior abertura à religiosidade e cultura com características afrodescendentes e menos “europeizantes”, com uma teologia e agentes socioreligiosos comprometidos com as realidades da comunidade negra, buscando integrar a pastoralidade à tais rostos e vozes, deixando de lado preocupações proselitistas e de convencimento moral. Identifica a pessoa negra como o ser de história, de fala e expressividade, de beleza musical, religiosa e cultura, meios estes de se fazer conhecido, respeitado e admirado.

## **Referências**

ACHILLE MBEMBE. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

ACHILLE MBEMBE. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

ATLAS DA VIOLÊNCIA 2020. *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*. (pp. 47-53). Disponível em: < <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020> >. Acesso em: 23. 03.2021.

BASTOS, Manuel Dourado. *Um “cantor atormentado”*: “Sinhá”, de Chico Buarque e João Bosco, e as origens da canção brasileira. (24-33). In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.). *Chico Buarque, sinal aberto!*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

BERRÊDO, José Raphael. *Em noite de João Bosco, Criolo domina Prêmio da Música Brasileira*. 14/06/2012. Disponível em: < <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/06/criolo-domina-premio-da-musica-brasileira-em-noite-de-joao-bosco.html#:~:text=Monica%20Salmaso%20e%20Renato%20Braz,em%20que%20o%20homeneageado%20concorria.> >. Acesso em: 06.01.2021.

BIBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 2015.

BUARQUE, Chico. *As caravanas – 2017 (Clipe oficial)*. Disponível e em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6TtjniGQqAc> >. Acesso em: 25.01.2021.

BUARQUE, Chico. *O leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, Chico. *O velho Francisco – 1987 (Álbum Francisco)*. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=21qVqKZxE3Y&list=OLAK5uy\\_n4W0aTVtB08WRIIv\\_yc5qwuIOCmsKAd\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=21qVqKZxE3Y&list=OLAK5uy_n4W0aTVtB08WRIIv_yc5qwuIOCmsKAd_g) >. Acesso em: 10.12.2020.

BUARQUE, Chico. *O velho Francisco – 2013 (DVD “Na Carreira”)*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wYHHtluWsFM> >. Acesso em: 10.12.2020.

BUARQUE, Chico. *Sinhá – 2012 (DVD “Na Carreira”)*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nh6rYXcV3HE> >. Acesso em: 05.01.2021.

BUARQUE, Chico; BOSCO, João. *Sinhá – 2011 (Clipe oficial)*. Disponível e em: < [https://www.youtube.com/watch?v=7H-BbCWZRP8&list=RD7H-BbCWZRP8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=7H-BbCWZRP8&list=RD7H-BbCWZRP8&start_radio=1) >. Acesso em: 05.01.2021.

CAMPOS, Miller Augusto de Souza. *Os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell – modernismo nacionalista na Música Popular Brasileira (década de 1960)*, 2015. Dissertação de Mestrado PGHIS em História da Universidade Federal de São João del-Rei. Disponível em: < <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/DissertacaoMillerAugustoCampos.pdf> >. Acesso em: 06.01.2021.

CANTO, Sebastian Díaz. *USP Especiais #9 – Que ritmo é esse? Sons da América Latina: Cuba*. Jornal da USP: 2019. Disponível em: < <https://jornal.usp.br/podcast/usp-especiais-9-que-ritmo-e-esse-sons-da-america-latina-cuba/> >. Acesso em: 12.12.2020.

CASTRO, M. C. de; SILVEIRA, Natália B. da. *Sobre rítmicas “complexas” e métodos de ensino*. Revista da Tulha, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, pp. 160–192, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/152958>. Acesso em: 12.12.2020.

CORREIO BRAZILIENSE. *Cantor e compositor Chico Buarque lança CD que marca amadurecimento musical*. 2011. Disponível em: <[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/07/21/interna\\_diversao\\_arte,262126/cantor-e-compositor-chico-buarque-lanca-cd-que-marca-amadurecimento-musical.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/07/21/interna_diversao_arte,262126/cantor-e-compositor-chico-buarque-lanca-cd-que-marca-amadurecimento-musical.shtml)>. Acesso em: 10.01.2021.

DOCUMENTO DE APARECIDA. Texto conclusivo da V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe (13-31 de maio de 2007). São Paulo: Paulinas, Paulus e Edições CNBB, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. *De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico*. *Rev. Bras. Hist.* [online]. Vol.40, n.85, pp.171-192, 2020. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882020000300171&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882020000300171&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em: 10.12.2020.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares - volume 1*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GONÇALVES, Clézio Roberto. *De vossa mercê a cê: caminhos, percursos e trilhas*. (pp. 2535-2550), 2009. Caderno do CNLF, volume XIV, nº4. Anais do XIV CNLF (Tomo 3). Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/)>. Acesso em: 10.02.2021.

GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos* Flávia Rios e Márcia Lima (Orgs). 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES JUNIOR, W. F. “*Sinhá*”: *uma evocação da sociedade brasileira escravista colonial*. (35-40). In: PARAIZO, M. de A. *Chico Buarque: das canções à ficção*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2013. Disponível em:<<http://www.portaldepoeticasorais.inf.br/site/textos/chicobuarquedascancoesaficcao-site.pdf>>. Acesso em: 08.02.2021.

MENEZES, Darcielle Paula Marques. *No ritmo do passinho: deslocamento midiático e estetização cotidiana do grupo Dream Team do Passinho*. Tese de Doutorado – PPG em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, RS/Brasil. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/19381>>. Acesso em: 10.02.2021.

NEABI – Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas. Disponível em: <<http://unisinus.br/blogs/neabi/2019/01/30/denuncias-de-ataques-a-religioes-de-matriz-africana-sobem-47-no-pais/>>. Acesso em: 20.02.2021.

PAPA FRANCISCO. *Homilia durante a missa pelas vítimas dos naufrágios*. Disponível em: <[https://www.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2013/documents/papa-francesco\\_20130708\\_omelia-lampedusa.html](https://www.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2013/documents/papa-francesco_20130708_omelia-lampedusa.html)>. Acesso em: 10.02.2021.

REIS, Míriam Sumica Carneiro. *Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa* (pp. 125-135). *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Dossier Monographique: Fronteiras en la Literatura y las artes Hispano-Americanas últimas. Adélaide De Chatellus (coord.), n. 5, 2014. Disponível em: <<https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-5-printemps-2014/>>. Acesso em: 13.12.2020.

RESENDE, Fernando; AGRA, Fábio Ferreira. *Refúgio e colonização do futuro: fronteiras erguidas nas palavras. Comunicação e sociedade* [Online], 38, 2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cs/4235>>. Acesso em: 10.02.2021.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

SARAIVA, Lourdes. *A salsa como ferramenta pedagógica para o Estudo do Ritmo o contexto da percepção musical*, 2021, pp. 95-97. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/download/3073/2269/7667>>. Acesso em: 13.12.2020.

SCHWARZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SECRETARIA RAFAEL – ARQUIDIOCESE DE SOROCABA. *Orações selecionadas por cura, libertação e intercessão*. Sorocaba: RCC, 1999.

SILVA, Isabela Martins de Moraes e Silva. *É, não sou: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço*. Dissertação de Mestrado PPG em Ciências Sociais da UNESP. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/13196>>. Acesso em: 03.02.2021.

SILVA, Juremir Machado da. *Raízes do conservadorismo brasileiro: a abolição na imprensa e no imaginário social*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

TERRA, Kenner. *Filha do medo, a raiva é mãe da covardia*. (pp. 31-48). In:

CAVALCANTE, R. (Org.). *Cultura, religião e sociedade em Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Recriar, 2019.

VILLAÇA, Túlio Ceci. *Os muitos caminhos das caravanas*. 2017. Disponível em: <<https://tuliovillaca.wordpress.com/2017/09/10/os-muitos-caminhos-das-caravanas/>>. Acesso em: 10.02.2021.

WISNIK, Guilherme. *Nova canção de Chico Buarque traz elementos de hip hop e beatbox*. Disponível em: < <https://jornal.usp.br/atualidades/nova-cancao-de-chico-buarque-traz-elementos-de-hip-hop-e-beatbox/> >. Acesso em: 10.02.2021.

*Recebido em: 25/11/2025*

*Aprovado em: 05/12/2025*