

“Do nome, do renome”: analisando a canção Sinhá de Chico Buarque e João Bosco

*“Do nome, do renome”:
analyzing the song Sinhá
by Chico Buarque and João Bosco*

Vítor Vieira Machado

Universidade de São Paulo
vieiramachado.vitor@usp.br

Leonardo Rodrigues da Cunha

Universidade de São Paulo
leo.rgds@usp.br

Pedro Augusto Zeni Vizentini

Universidade de São Paulo
pedro.vizentini@usp.br

Lara Gurianova de Araújo

Universidade de São Paulo
laragurianova@usp.br

João Francisco Botosso Filho

Universidade de São Paulo
joaobotosso@usp.br

Vitor dos Santos Quintiliano

Universidade de São Paulo
vitor.quintiliano@usp.br

Como citar este texto:

MACHADO, V. V.; CUNHA, L. R.; VIZENTINI, P. A. Z.; ARAÚJO, L. G.; BOTOSO FILHO, J. F.; QUINTILIANO, V. S. “Do nome, do renome”: analisando a canção Sinhá de Chico Buarque e João Bosco. **Diálogos Sonoros**, v. 2, n. 2, p. 1-18, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/dialogossonoros/article/view/36501>.

Submetido em: 02/06/2024.

Aceito em: 18/11/2024.

RESUMO

Neste trabalho analisamos a música *Sinhá*, de Chico Buarque e João Bosco, procurando nos aprofundar nos aspectos rítmicos, harmônicos, formais, texturais e textuais da obra, os interrelacionando e buscando uma análise de música popular brasileira que não se restrinja unicamente às questões da letra. Ao longo do texto nos desdobramos sobre a marcante presença da rítmica afro-brasileira na canção, na minuciosidade do arranjo, na sensibilidade dos caminhos harmônicos e simplicidade na apresentação da harmonia, na análise das frases musicais e da letra, chegando enfim a uma reflexão sobre a interação de todos esses aspectos da canção, complexos em sua simplicidade, que juntos formam uma mensagem de denúncia e provocação sobre nosso passado colonial e a identidade brasileira.

Palavras-chave: Análise musical. Música popular. Chico Buarque. João Bosco. *Sinhá*.

ABSTRACT

In this work we analyze the song *Sinhá*, by Chico Buarque and João Bosco, seeking to delve deeper into the rhythmic, harmonic, formal, textural and textual aspects of the song, interrelating them and looking for an analysis of Brazilian Popular Music that is not restricted only to lyrical issues. Throughout the essay we focus on the striking presence of Afro-Brazilian rhythmics in the song, the detail of the arrangement, the sensitivity of the harmony and simplicity on its presentation, in the analysis of musical phrases and lyrics, finally arriving at a reflection about the interaction of all these aspects of the song, complex in their simplicity, that together form a message of denunciation and provocation about our colonial past and Brazilian identity.

Keywords: Musical analysis. Popular music. Chico Buarque. João Bosco. *Sinhá*.

1 INTRODUÇÃO

Sinhá é a segunda obra composta em parceria entre os compositores João Bosco e Chico Buarque, e integra o CD intitulado *Chico (Biscoito Fino)*, gravado em 2011, no Rio de Janeiro. Vencedora do 23º Prêmio da Música Brasileira de 2012, a canção pode até se passar por uma faixa comum para uma escuta desatenta. Mas para um ouvido atencioso, é difícil deixar de perceber uma riqueza de detalhes em muitos parâmetros distintos desta

composição. Seja em seus aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos ou textuais. Neste artigo, buscaremos adentrar em suas semânticas possíveis por diferentes enclaves e camadas analíticas: seus aspectos rítmicos, carregados de fusões estilísticas e influências das musicalidades afro-brasileiras; aspectos do arranjo, que busca conectar as discussões sobre ritmo à estrutura da canção; aspectos harmônicos, discutindo os caminhos estéticos e encadeamentos de vozes escolhidos por João Bosco; aspectos frasais, focados na relação entre estrutura, melodias e motivos rítmicos usados como materiais compostoriais; e por fim, aspectos do texto escrito por Chico Buarque, relacionando estilística literária, questões interpretativas e esboçando relações entre o texto e as discussões trazidas anteriormente.

A letra da canção é assinada por Chico Buarque (Francisco Buarque de Holanda)¹, nascido no Rio de Janeiro em 1944, considerado um dos mais conhecidos nomes da música popular brasileira. Vindo de uma família de intelectuais (seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, foi um importante sociólogo brasileiro), o artista tem como característica marcante em suas obras a constante presença de denúncias sociais. O conteúdo político é muito presente em várias de suas composições, sendo geralmente expresso através de metáforas, algo que fica muito claro em canções como “Cálice” e “Apesar de você”.

A parte musical de *Sinhá* é assinada por João Bosco (João Bosco de Freitas Mucci)², que é compositor, cantor e violonista brasileiro, nascido em Minas Gerais no ano de 1946. O artista possui uma ampla produção, com músicas que fazem referências a diversos gêneros musicais (tanto nacionais como estrangeiros), sendo assim muito difícil categorizá-lo em um estilo. Falando especificamente de sua atuação como compositor, João Bosco divide com outros músicos a maior parte de suas obras, e quando se trata de canções ele sempre compõe a melodia, enquanto seus parceiros compõem a letra.

Em linhas gerais, a canção *Sinhá*, lançada em 2011, conta a história de um homem escravizado punido por acusação de ter espiado Sinhá se banhando. No texto, contudo, a história é narrada de modo que a verdade seja lançada à subjetividade de quem ouve, dando-se a entender no início que o escravizado não viu a sinhá se banhando no açude; num segundo momento, dá-se a entender que ele acabou vendo ela se banhar, mas que ele não a cobiça por nem conseguir enxergar bem; e num terceiro momento, sutilmente percebe-se que muito provavelmente o escravizado e a sinhá tinham um caso de amor

¹ Chico Buarque (2023).

² João Bosco (2023).

“debaixo das barbas do senhor de engenho”, que, perdido em sua branquitude e autoritarismo, não era capaz de perceber. O autor se coloca ao final da canção como narrador do caso, e herdeiro desse passado colonial ao enunciar-se como “cantor atormentado, herdeiro sarará”. Demais questões concernentes ao texto serão abordadas adiante.

Musicalmente, a canção se estrutura a partir de aspectos fortemente ligados ao samba, porém de forma estilizada, o que fica bastante nítido do ponto de vista do arranjo percussivo construído na canção. Vale sempre ressaltar a distância social dos autores com o universo periférico, das favelas e terreiros de onde emergiu o samba, junto de outras tradições musicais afro-brasileiras, enquanto manifestação cultural que remonta à influência da migração preta e baiana para o Rio de Janeiro em decorrência, sobretudo, da Guerra de Canudos no século XIX.

Considerando que desde o lançamento desta importante canção para o repertório recente brasileiro pouco se escreveu sobre ela em contexto acadêmico³, os autores julgaram importante este esforço. Aqui também registram a intencionalidade de realizar uma análise de canção popular brasileira que não se paute apenas em aspectos do texto, como têm sido os trabalhos sobre esta temática, mas que, principalmente, esteja ancorada em questões musicais, para então estabelecer relações e pontes com a parte textual. Considerando os dizeres do compositor e pesquisador Luiz Tatit, a análise de uma canção que seja estritamente musical ou estritamente textual não consegue abordar toda ou revelar toda a riqueza de significados que abriga (Tatit, 2007). Metodologicamente partimos de indicações sugeridas pelo artigo de Conrado Falbo (2010), onde o autor aponta para possibilidades para a análise de canções no âmbito da música popular brasileira.

O presente ensaio está dividido em quatro seções: na seção “Sobre a forma da canção”, abordaremos o modo como fragmentamos a canção para analisá-la, bem como uma explanação introdutória à sua organização formal; na seção “Sobre aspectos rítmicos e texturais do arranjo” apresentaremos alguns elementos melódicos do violão de 7 cordas são apresentados, bem como transcrições rítmicas do contraponto percussivo; em “Um olhar sobre a harmonia” ilustraremos cadências e escolhas compostionais na dimensão harmônica da canção; e, para finalizar o conteúdo, a seção “Aspectos textuais e semânticos da canção”, onde analisaremos o texto de Sinhá, privilegiando tanto seus entrelaçamentos

³ Segundo pesquisas feitas na plataforma Scielo (www.scielo.br) em 30 jun. 2023.

com a dimensão musical quanto sua função determinante para escolhas do arranjo desta canção e de sua narrativa como um todo.

2 SOBRE A FORMA DA CANÇÃO

A canção pode ser entendida numa forma A-A-B (sendo a parte A em tom menor e B em tom maior) antecedida e sucedida por uma introdução e uma coda, criadas a partir do mesmo material melódico. Sua introdução, de 24 compassos, é composta por duas sentenças, executadas por um duo de violões. Na segunda metade da introdução, se apresenta um material temático em assobio que perpassa três momentos chaves da canção. Esta melodia em assobio é formada por duas frases melódicas de 4 compassos cada, construídas a partir de um motivo rítmico comum.

A primeira parte A da canção se estende da minutagem de 00:33 a 01:16⁴, onde são expostas as primeiras 4 estrofes da música. Cada estrofe da canção é composta por 4 versos, e a sequência destas 4 estrofes que formam a parte A podem ser pensadas numa proporção 4:4:8 ao levar em conta a construção textual. Porém, se levarmos em conta o fraseado melódico, essa proporção pode ser compreendida como 2:2:4 frases melódicas, onde cada frase é composta por duas semifrases: a primeira ascendente e a segunda descendente. Esta parte A é repetida uma segunda vez, do minuto 01:38 ao 02:21, após um interlúdio construído a partir do mesmo material melódico assobiado da introdução, desta vez cantado em vocalise por duas vozes, entre os minutos 01:16 e 01:38. Após a segunda parte A, uma pequena transição que cita novamente o material melódico da introdução, até chegar na parte B, em tom maior, do minuto 02:21 ao 02:53. Esta parte acaba não sendo tão contrastante se observarmos apenas os elementos melódicos. Seu maior contraste se dá em termos harmônicos, considerando sua modulação ao tom homônimo maior e a modificação no arranjo, como veremos na próxima seção, bem como a mudança de enquadre narrativo que ocorre na letra. A canção termina com o material melódico da introdução sendo repetido diversas vezes até a finalização em *fade out*.

⁴ A minutagem ao longo do texto sempre estará fazendo referência à faixa “Sinhá” de Chico Buarque e João Bosco, do CD *Chico* (SINHÁ, 2011), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7H-BbCWZRP8>, acesso em 31 mai. 2024.

Sinhá é uma canção que constantemente evoca uma atmosfera cíclica ao ouvinte. Esta sensação é suscitada tanto pela melodia entoada inicialmente em assobio na introdução, que é retomada entre os trechos e na conclusão, tanto como pelo próprio motivo rítmico usado na melodia, que é constantemente reiterado em praticamente todas as frases. De uma forma estrutural, podemos encontrar como esboço o seguinte motivo rítmico, presente ao longo de toda a construção da melodia vocal da canção (Figura 1):

Figura 1 – Transcrição do motivo rítmico do material temático.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Vale ressaltar que na parte B, há certa ambiguidade que desestabiliza o caminho formal que a canção vinha traçando até então, como será apontado na seção sobre harmonia. E, mesmo que o motivo rítmico mencionado se mantenha, a métrica da canção se reformula nesta parte, apresentando um fraseado melódico numa proporção de 8:4:6:4 compassos, trazendo um tempero curioso, mas que facilmente passará desapercebido a um ouvinte desatento.

3 SOBRE ASPECTOS RÍTMICOS E TEXTURAIS DO ARRANJO

Dentro da estética da canção, e em suas mais variadas formas, sobretudo na música popular, os arranjos predominantemente se apresentam numa tradicional textura de melodia acompanhada, também conhecida como textura homofônica com acompanhamento por figuração. Este acompanhamento é feito por dois violões, que trabalham sobre ostinatos rítmicos que caracterizam a linguagem do samba. Contudo, este acompanhamento violonístico não possui um papel unicamente secundário em relação à voz, e se coloca em muitos momentos num papel contrapontístico, seja através das chamadas baixarias⁵, seja com delicadas intervenções na variação de fluxos, ampliando o espectro de nuances da canção.

De início, temos a primeira parte da introdução em tom camerístico. O primeiro violão comece conduzindo a harmonia, dentro da linguagem do samba; em seguida entra

⁵ Linhas de contraponto da região grave do violão, bastante presente na linguagem do violão de sete cordas.

o outro, em região mais grave, entoando uma frase descendente cortante e sugestiva que atravessa as linhas rítmicas do primeiro violão, tipo de movimentação que se mantém na introdução, como podemos ver no exemplo a seguir (Figura 2):

Figura 2 – Transcrição da melodia introdutória do violão.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

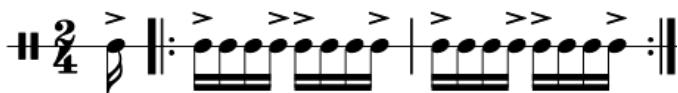
Na segunda parte da introdução são agregados ao arranjo uma condução percussiva com vassourinhas e uma melodia complementar em assobios⁶, que retornará constantemente ao longo da peça, separando não só as estrofes, como também em alguns momentos para deslocar os enquadres narrativos, como enunciado ao final da introdução, que ajudam a criar essa difusão subjetiva entre o real e o narrado.

A percussão no arranjo se apresenta em camadas, contribuindo para o crescimento gradativo da dinâmica geral. A escolha das vassourinhas como primeiro elemento da percussão a entrar se faz interessante também por aludir a uma organização comum a muitas tradições musicais de cunho afro, onde os instrumentos mais agudos são responsáveis por manter uma constância rítmica suficiente para orientar os demais instrumentos. Esta forma de organização é altamente relevante em contextos de rua, onde muitos músicos estão tocando juntos, mas distantes um do outro. A constância de uma referência nos instrumentos agudos de maior precisão rítmica auxilia a sincronia grupal. A clave marcada pelas vassourinhas é a seguinte⁷ (Figura 3):

⁶ Esta melodia está ilustrada na seção seguinte (Figura 9).

⁷ Vale ressaltar que entendemos a partitura como uma representação bastante limitada da sonoridade real, integrante de um universo sociocultural pautado na transmissão oral de seus conhecimentos e não numa tradição escrita.

Figura 3 – Transcrição rítmica da clave mantida pelas vassourinhas.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Durante o início da exposição da letra, no começo da primeira parte A (de 32 compassos), o arranjo se mantém. E, por volta da metade dessa primeira parte A, aparece um tambor de pele, na região média. Ele acentua o segundo tempo do compasso com tapa, acentuando as sonoridades de timbres mais agudos do instrumento. Assim, podemos pensar num padrão inverso ao do samba tradicional, onde o segundo tempo do compasso é tido como o mais pesado e grave. A seguir, um esboço da rítmica do tambor de região média, mencionado (Figura 4):

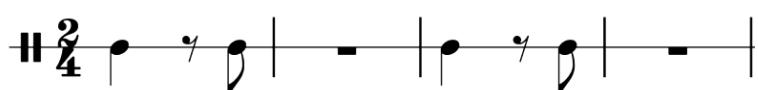
Figura 4 – Transcrição simplificada do ritmo do tambor de pele mencionado.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Após a conclusão da primeira parte A, a mesma melodia em assobio é retomada em forma de interlúdio, e agora em vocalise, com dois ciclos de 8 compassos, onde serão inseridos novos elementos: um molho de sementes que marca os primeiros tempos de cada compasso; e um tambor grave, similar a um surdo, que pontua um groove mais espaçado, conforme esboçado a seguir (Figura 5):

Figura 5 – Transcrição da rítmica do tambor grave.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Em seguida, na segunda parte A (também de 32 compassos), cessam o molho de sementes e o tambor grave, e um novo e discreto elemento, quase imperceptível, é

adicionado ao arranjo: um bloco sonoro que desenha a clave característica da bossa-nova, conforme ilustrado a seguir (Figura 6):

Figura 6 – Clave executada pelo bloco sonoro, por volta do minuto 1:40 da música.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Após a segunda parte A, a melodia usada como introdução e como interlúdio é apenas mencionada brevemente, e a transição para a parte B, em tom maior, é realizada. Aqui há uma grande mudança textural, onde um dos violões passa a ocupar uma região mais aguda do arranjo, atribuindo um novo brilho e nuance ao acompanhamento. Após a parte B, há um encerramento onde a melodia inicial, cantarolada no mesmo vocalise do interlúdio, é repetida diversas vezes, até o encerramento da canção em *fade out*. Outro elemento interessante aqui é o retorno do molho de sementes no primeiro tempo dos compassos e do tambor grave, que marca uma clave comum ao surdo na linguagem tradicional do samba, impulsionando o segundo tempo do compasso. A soma desses elementos confere um aumento da dramaticidade da finalização da canção, enfatizando o final trágico apontado pela letra, como veremos adiante. De forma geral, as propostas rítmicas aqui discutidas estão diretamente relacionadas ao pensamento musical de tradições orais afro-brasileiras, de onde se originam os padrões rítmicos trabalhados no arranjo da canção. Deste modo, a proposta estética dessa peça mostra-se como um exercício criativo que celebra a riqueza presente na diversidade musical brasileira e suas possibilidades.

4 UM OLHAR SOBRE A HARMONIA

A harmonia carregada pelo violão é marcada por acordes simples, muitos deles em tríades, e percorre uma elaborada condução de vozes nas mãos de João Bosco. As duas primeiras partes (A) da canção estão na tonalidade de Dó menor e a última parte (B) modula para a tonalidade homônima maior. Entre os usos que marcam a estética harmônica de *Sinhá* estão: o acorde de quarto grau menor com sexta como tensão a ser

resolvida na tônica; o uso frequente da dominante maior e menor; caminhos cromáticos ou por grau conjunto nos baixos; além da aparição do acorde de $D\equiv$ na função de subdominante, substituindo o $Dm^{7(=5)}$, como podemos observar a seguir (Figura 7):

Figura 7 – Transcrição do uso do acorde de $D\equiv$ com a função de subdominante.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Na introdução temos uma estrutura com dois compassos de tônica, um de subdominante e um de dominante, que se repete quatro vezes. Porém, ao invés de repetir a convencional cadência II-V-I, a cada repetição são acrescentadas pequenas alterações, dão cores distintas a cada repetição. Dentre as diversas variações estão: 1) um Cm/G , que serve como aproximação pelo baixo para se chegar ao Fm^6 ; 2) um $A\equiv/C$ no lugar da tônica Cm , que não passa de uma pequena tensão e resolução de $A\equiv$ para G ; 3) uma outra aproximação pelo baixo quando coloca um $Am^{7(=5)}$ para ir de Cm à $D\equiv^7/A\equiv$; 4) o acorde de $D\equiv^7/A\equiv$, que substitui o antes usado Fm^6 ; 5) e, finalmente, a substituição de G/B por G^7 no último compasso. Essas pequenas alterações e substituições mencionadas ficam mais evidentes quando organizadas numa quadratura, conforme ilustrado na tabela a seguir (Figura 8):

Figura 8 – representação dos compassos 1 a 16 na quadratura, sendo cada compasso representado por um quadrado.

Cm	Cm	Fm^6	G/B
Cm	Cm/G	Fm^6	G/B
$A\equiv/C$	Cm	Fm^6	G/B
Cm	$Am^{7(=5)}$	$D\equiv^7/A\equiv$	G^7

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Na segunda metade da introdução, onde começa a melodia assobiada, observamos um caminho harmônico justificado pelo movimento dos baixos descendentes ($C - B\equiv - A$

– A \equiv – G). Aqui aparece o primeiro uso da dominante da dominante, encadeamento explorado constantemente na peça, por exemplo quando é inserido o Am⁶ para chegar em G⁷ (Figura 9):

Figura 9 – representação em partitura dos compassos 17 a 24 (frase assobiada da introdução com acordes e condução de baixos).



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Nesta segunda parte da introdução, com a entrada da melodia assobiada, há novamente uma particularidade que se repete ao longo de praticamente todas as seções e finais de frase de *Sinhá*: o ponto de cadência acontece no fim do último compasso, quase como se a resolução ocorresse na frase seguinte, fenômeno caro nas composições no gênero samba, estruturalmente sincopadas.

Já na seção A, onde há a entrada do texto, está novamente o uso do quarto grau menor com sexta, assim como a dominante da dominante. O uso do Am⁶ agora marca uma clara tonicização em Gm por breves três compassos. Nesse trecho também podemos observar mais um recurso utilizado por João Bosco para fugir das repetições exatas, quando coloca um acorde de B \equiv ⁶, relativo de Gm, no lugar que este ocupava na frase anterior.

A partir da segunda metade da parte A aparecem outras breves tonicizações em sequência, através de movimentos de cadências II-V-I. A primeira nos leva a Fm, a segunda nos leva a E \equiv e a terceira cadência novamente em Cm. Vale ressaltar mais uma vez o uso do acorde de D \equiv no lugar de Dm^{7(\equiv 5)} na cadência II-V-I em Cm.

Após a repetição dessa estrofe com mudança no texto, chegamos à seção B, escrita em Dó maior. No início desta seção observamos mais uma vez um caminho justificado pelo movimento do baixo em graus conjuntos, onde há a descida de Dó-Si-Lá. Há também a marcante aparição dos acordes G \equiv ^o e C^o, cuja função de tensão se resolve na tônica. Talvez os acordes em questão possam ser justificados pela melodia, que canta um Lá natural (ou Si \equiv). Entretanto, a escolha destes acordes não deixa de ser curiosa para o ouvinte, com destaque para algumas cadências de engano utilizadas.

O trecho seguinte, ainda dentro da parte B, é marcado por inúmeras dominantes com sétima em sequência, resolvidas no acorde de Dm. E é a partir deste acorde que é traçada

uma subida cromática em direção ao Fm⁶, que marca a retomada da tonalidade de Cm, além de ser uma marca de identidade estética da canção, muito usada nas partes anteriores.

5 ASPECTOS TEXTUAIS E SEMÂNTICOS DA CANÇÃO

Conforme mencionado na introdução, a canção aborda a história de um amor proibido ambientado no período do Brasil colonial entre um escravizado e a filha de um senhor de engenho. Mesmo que o texto seja consideravelmente enxuto, propicia uma vasta gama de reflexões acerca da sociedade brasileira da época, como suas desigualdades sociais e dinâmicas de poder e opressão que construíram o país, fruto de dinâmicas racistas incorporadas em sua estrutura. Essa história é abordada na letra de Chico Buarque a partir de um recurso literário bastante difundido e discutido a partir do início do século XX, que é a retirada da posição passiva historicamente conferida ao ouvinte (Zumthor, 2014, p. 28). Essas correntes literárias e teatrais da época foram responsáveis por começar a modificar o pacto até então estabelecido entre autor e leitor. Tal como no teatro épico de Bertolt Brecht (Rosenfeld, 2018, p. 155-166), o ouvinte aqui assume um papel ativo perante a obra, passível de sua interpretação. Deste modo, ao longo da canção, chegam paulatinamente detalhes sutis que instigam o ouvinte a retornar repetidamente ao início para compreendê-la sob novas perspectivas.

Outro recurso literário usado pelo letrista é o câmbio do eu lírico entre a voz do escravizado, primeiro narrador da história e do “cantor atormentado” citado na última estrofe da letra, segundo narrador da história. Este câmbio do eu lírico é acionado com um recurso recorrente tanto em narrativas literárias, desde o clássico árabe *As Mil e Uma Noites* até *Macunaíma* de Mário de Andrade, chamada por alguns especialistas de “narrativa moldura” (Hillesheim; Ramos; Cruz, 2009, p. 226). É interessante ressaltar como esta mudança está igualmente marcada pelo ponto de vista harmônico, quando a música modula para a tonalidade homônima maior, como mencionado anteriormente. Quando chega a esta parte final do texto, o ouvinte é convidado a uma nova escuta da canção e releitura, possibilitando assim uma série de reflexões mais profundadas.

Desta forma, podemos pensar em dois enredos desenvolvidos ao longo da canção em tempos distintos: o do eu lírico contador, que contempla e expõe seu passado para o ouvinte, chamado a partir daqui de *tempo presente* e do eu lírico escravizado, que implora para que o senhor de engenho não o castigue, chamado a partir daqui de *tempo passado*.

A letra da canção começa em sua primeira estrofe com a fala do protagonista, um escravizado, que busca convencer o senhor de engenho a não puní-lo injustamente por ter, supostamente, observado a sinhá se banhando no açude: “*Se a dona se banhou, / Eu não estava lá / por Deus nosso Senhor, / Eu não olhei sinhá*”. Ao alegar não saber sobre o banho que a sinhá tomou e percebendo que o senhor de engenho segue sem empatia por sua versão, mesmo após seu tom apelativo e desesperado presente no terceiro verso da primeira estrofe, “por Deus nosso Senhor”, ele prossegue dizendo que não estava no açude, mas sim na roça, e, além disso, já não é mais capaz de olhar para alguém com cobiça, pois, ainda que fosse, já nem mais consegue enxergar bem: “*Estava lá na roça / Sou de olhar ninguém / Não tenho mais cobiça / Nem enxergo bem*”.

Nestas duas primeiras estrofes da primeira parte A da música, o ouvinte é colocado na perspectiva do protagonista e eu lírico do *tempo passado*. Acompanhando a perspectiva à qual é colocado, é como se houvesse uma indução inconsciente para que o ouvinte acredite naquilo que está sendo defendido pelo protagonista. Contudo, acompanhando o desenho melódico ascendente da primeira semifrase, e considerando que encontramos no tempo forte do compasso e ápice melódico (ponto mais agudo) a nota Ré, nona do acorde de Dó menor⁸. Mesmo que em gêneros da música popular em geral tenham incorporado cada vez mais o uso acumulado de tensões, muito influenciados pela linguagem do jazz, no samba mais tradicional este uso não é recorrente e muitas vezes é inclusive evitado nas construções melódicas (Tinhorão, 2012, p. 39-41). Por mais que o texto traga a indução indicada acima, essa construção melódica (Figura 10) aponta para um teor de dubiedade na afirmação do protagonista:

Figura 10 – Início da melodia da canção *Sinhá* de Chico Buarque e João Bosco.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

⁸ Parte das análises que aproximam aqui a voz que canta e a voz que fala estão embasadas em parâmetros analíticos do semiólogo e cancionista Luiz Tatit e podem ser encontradas em seu livro *O cancionista* (Tatit, 2012).

Esta sonoridade de enunciação da frase lembra um esganiçar da voz, remetendo a situações de tensão, medo, e também quando se conta uma mentira⁹. E é para este caminho que Chico está apontando na construção de seu texto, ao qual a dubiedade possui um papel fundamental para a construção, conferindo um papel de ação para o ouvinte, que escuta criticamente a história no lugar de julgar a situação, tal como no teatro brechtiano. Em todas as quatro frases cantadas sobre esta melodia (Figura 10) pode-se encontrar indícios dúbios nas afirmações, confirmados adiante, quando a narrativa passa para o *tempo presente*, conforme veremos adiante. São as frases: “*Se a dona se banhou, eu não estava lá*”; “*Estava lá na roça*”; “[...] *cheguei no açude atrás da sabiá*”; e “*Se a dona se despiu, eu já andava além*”.

Um gesto melódico bastante similar aparece no ponto mais agudo da segunda metade da primeira parte A, também com uma entoação mimetizando musicalmente uma súplica: “*Eu juro a vosmecê que nunca vi sinhá*”, porém desta vez trazendo maior tensão para a nota mais aguda da frase melódica, baixando-a um semitom (conforme podemos observar o Ré ≡ na Figura 11):

Figura 11 – Trecho da melodia da parte B da canção *Sinhá* de Chico Buarque e João Bosco.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Esta súplica é enunciada logo após o início da segunda metade da primeira parte A (terceira estrofe): “*Para que me pôr no tronco, / Para que me aleijar?*”, expondo a situação perversa de tortura à qual o senhor de engenho está levando o protagonista, carregando maior tensão melódica a cada frase. E, para finalizar os primeiros versos da estrofe final da primeira parte A (quarta estrofe), indaga ao senhor de engenho: “*Por que me faz tão mal / Com olhos tão azuis?*”. Aqui, explicitamente se encontra mais um marcador da diferença – os olhos azuis, em referência aos brancos, através da pele branca do senhor de engenho, que cultural e historicamente estiveram associados a ideais de beleza e pureza no Brasil. Neste verso a hipocrisia da situação fala por si só: como um branco de

⁹ Cf. Tatit (2012, p. 11-19), sobre a relação entre canto e fala na construção melódica de canções.

olhos azuis, que reivindica para si todos esses ideais de beleza e pureza, seria capaz de tamanha perversidade? Ainda no final da primeira parte A, o protagonista se benze “[...] com o sinal / Da santa cruz”, na tentativa de apelar para uma espécie de fraternidade cristã e amolecer um pouco a perversidade expressa pelo senhor de engenho diante de seu silêncio e desejo de torturá-lo.

Na segunda parte A (a partir da quinta estrofe), o protagonista muda a sua estratégia narrativa para tentar convencer o senhor de engenho e o ouvinte, que o acompanha em escuta ativa: “*Eu só cheguei no açude / atrás da sabiá / Olhava o arvoredo / Eu não olhei sinhá*”. Mas acaba se contradizendo ao mencionar sua consciência de que a sinhá estava nua: “*Se a dona se despiu / Eu já andava além, / Estava na moenda, / Estava pra Xerém*”. A certeza da primeira parte da música dá lugar à dúvida. Principalmente quando sugere que sinhá estava nua.

Na terceira estrofe da segunda parte A, o protagonista indaga, acompanhado pelo tensionamento da harmonia: “*Por que talhar meu corpo / Eu não olhei Sinhá / Pra que que vosmincê meus olhos vai furar?*”, seguindo o mesmo padrão melódico e lógica de tensionamento apontada na Figura 11. E, num misto de dor e agonia durante a tortura, o protagonista mistura suas crenças: “*Eu choro em iorubá / Mas oro por Jesus*”. Iorubá representando aqui sua língua, sua identidade, marcando a diferença social em relação ao senhor de engenho, mas dizendo orar por Jesus, mais uma vez na tentativa de aproximar-se dele, buscando que este lhe confira pelo menos algum traço de humanidade, o que não acontece. O senhor de engenho termina por tirar a luz do protagonista (“*Para que que vassuncê me tira a luz?*”), cegando-lhe os olhos e finalizando assim a segunda parte A.

E é exatamente quando a palavra “luz” é enunciada, a ambiência harmônica da música muda para a tonalidade homônima, Dó maior, assim como a atmosfera do arranjo. Aqui é interessante ressaltar que na lógica de um recurso composicional vastamente utilizado como o *wordpainting*, a ideia de “tirar a luz” levaria justamente a uma tonalidade considerada triste ou melancólica, menor, jogando na contramão da atribuição cultural que associa tonalidades maiores com felicidade e leveza e menores com tristeza e melancolia. O interessante aqui é o fato de Chico Buarque usar essa mudança de atmosfera harmônica para realizar o câmbio do eu lírico do *tempo passado* para o *tempo presente*, conforme mencionado anteriormente. É exatamente no momento em que os olhos do protagonista são cegados que o *tempo passado* se acaba na narrativa da canção.

Iniciando-se o *tempo presente*, atrelado à parte B da canção, o recurso da narrativa moldura (Hillesheim; Ramos; Cruz, 2009, p. 226) é acionado, trazendo o ouvinte para um distanciamento sócio histórico da figura e perspectiva do protagonista, para a figura e perspectiva de um de seus descendentes, no caso, o cantor da canção: “*E assim vai se encerrar / o conto de um cantor / com voz do pelourinho e ares de senhor / Cantor atormentado, / herdeiro sarará / do nome do renome / de um feroz senhor de engenho, / e das mandingas de um escravo / que no engenho enfeitiçou sinhá*”.

Este texto da parte B traz uma profunda densidade semântica. O eu lírico aqui, narrador do *tempo presente* e cantor da canção, se coloca como descendente de ambas as linhagens: do escravizado protagonista (homem preto) e do cruel senhor de engenho (homem branco). Também essa dupla linhagem é explicitada ao mencionar sua voz do pelourinho em contraposição aos seus ares de senhor.

Outro ponto bastante interessante, em diálogo com a harmonia, é o uso do acorde de B⁷⁽¹³⁾, que, por mais que esteja encadeado na função de dominante estendido (considerando os acordes de E⁷, A⁷ e Dm encadeados na sequência), ao aparecer logo após o acorde fundamental (C), carrega com sigo três notas fora do campo harmônico (Ré #, Fá # e Sol #). A letra, nesse momento, apresenta da mesma forma uma nova personagem na história, o narrador “herdeiro sarará”, fruto dos eventos ocorridos no passado, bem como um perfil melódico cromático ascendente, outro elemento novo na narrativa (Figura 12):

Figura 12 – Trecho da melodia da seção C da canção *Sinhá* de Chico Buarque e João Bosco.



Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Ao final da letra e final da parte B, contudo, o narrador comenta sobre as “mandingas de um escravo que no engenho enfeitiçou sinhá”. E com essa frase, o ouvinte é posto a repensar todo o texto da canção até aqui. Essa afirmação sugere que existiu um caso amoroso entre o escravizado e a sinhá, informação que até aqui não havia sido dada textualmente ao ouvinte. O que sugere que os apelos do escravizado, mesmo que

apelassem para a sua inocência, esta se encontra no discurso apelativo daquele, como um recurso retórico em prol de sua sobrevivência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música em geral traz uma atmosfera bastante cíclica que remete a uma temporalidade circular e até mesmo atemporal, ao tratar de uma temática tão estruturante do país, e que ostenta seus trágicos reflexos até hoje. A própria estrutura harmônico-melódica, aparentemente singela e banal, ganha uma dimensão muito mais profunda e complexa quando compreendida a partir da canção como um todo, levando em consideração também sua letra e as escolhas estéticas no arranjo musical construído. Uma análise mais detalhada também aponta para a forma como determinados pontos de vista hegemônicos, tanto sociais como musicológicos, acabam não enxergando essas complexidades em elementos classificados como simples apenas num primeiro olhar, por exemplo.

Além da relação de continuidade exposta acima, é possível perceber, após a análise detalhada de cada aspecto da canção, como vários componentes da música se interligam de forma a potencializar a mensagem a ser transmitida. A música é claramente uma reflexão sobre o passado colonial do Brasil, essa herança extremamente violenta, que é denunciada na letra da canção, e que faz parte da nossa história como país. Não só o autor denuncia a violência colonial, como ele coloca o eu lírico do *tempo presente* como herdeiro desse passado. Juntando essa questão trazida explicitamente pela letra (que além de tudo já coloca o ouvinte em um papel ativo e questionador) com a sonoridade permeada de rítmicas afro-brasileiras, a obra nos faz refletir profundamente sobre nossa identidade enquanto brasileiros, nós que temos essa herança cultural riquíssima, mas também um passado banhado em sangue, com o qual nunca conseguimos lidar adequadamente como sociedade. Assim, enquanto os aspectos rítmicos são essenciais para trazerem a discussão da herança cultural, os aspectos harmônicos são muito importantes para trazer a tensão necessária que a letra pede; e, para finalizar, a questão da forma, junto de sua dimensão circular da temporalidade, auxilia na construção da narrativa textual, onde a história é contada várias vezes em versões diferentes, porém sempre através do mesmo motivo rítmico que reitera o discurso narrativo e contribui sensivelmente para a construção poética da canção.

REFERÊNCIAS

CHICO BUARQUE. *In: ENCICLOPÉDIA* Itaú Cultural. [S.l.]: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12512/chico-buarque#:~:text=Francisco%20Buarque%20de%20Hollanda%20>. Acesso em: 29 jun. 2023.

JOÃO BOSCO. *In: ENCICLOPÉDIA* Itaú Cultural. [S.l.]: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12418/joao-bosco>. Acesso em: 29 jun. 2023.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 218-231, 2010, Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200018>. Acesso em: 29 jun. 2023.

HILLESHEIM, Betina; RAMOS, Flávia Brocchetto; CRUZ, Lilian Rodrigues da. A salvação pela palavra narrada: o caso das “Mil e Uma Noites”. **Cadernos de Educação**, n. 33, p. 219-230, mai/ago. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/caduc.v0i33.1658>. Acesso em: 26 jun. 2023.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed., 5. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2018. (coleção Debates; 193).

SINHÁ. Compositores e intérpretes: Chico Buarque e João Bosco. *In: CHICO. Intérprete: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD, faixa 10 (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7H-BbCWZRP8>. Acesso em: 30 jun. 2023.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 2012. 208 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 128 p.