

Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira¹

Guilhermina Lopes
Lenita W. M. Nogueira

Resumo: O presente artigo trata da canção *Mãe Preta*, composta nos anos 1930 pelos gaúchos Caco Velho e Piratini e regravada ao longo dos séculos XX e XXI por artistas de diversos países. A composição original, com texto de forte teor crítico sobre a escravidão, recebeu uma nova letra de autoria de David Mourão-Ferreira por ocasião de sua inclusão em uma cena do filme *Les Amants du Tage*, de Henri Verneuil (1955), em que era interpretada pela já bastante famosa cantora portuguesa Amália Rodrigues. Intitulada *Barco Negro*, tratava de uma mulher à espera do amado. Esta tornou-se a mais célebre, chegando a ser identificada como a original. Por meio da análise de diferentes versões, buscamos compreender os processos de apropriação e ressignificação a partir das diferentes escolhas textuais e musicais e da relação de cada uma com o contexto histórico, político e econômico em que se situa. Neste processo analítico, baseamos-nos no conceito de “tradução”, proposto por Julio Mendívil (2013). Entre as interpretações analisadas estão as dos brasileiros Conjunto Tocantins (1943), Ney Matogrosso (1975), Tamara Franklin (2016), Filhos da Tradição (2018), dos portugueses Maria da Conceição (1953), Roberto Leal (2002), Dulce Pontes (1996), Mariza (2006) e do grupo luso-africano Muxima (2006). Concentramo-nos especialmente na versão da cantora portuguesa Deolinda Bernardo, uma das mais recentes, a partir da qual propomos uma reflexão sobre a responsabilidade no uso de registros musicais e visuais no contexto da *world music*. Com relação a este aspecto, baseamos-nos no artigo *A Sweet Lullaby for World Music* (2000), de Steven Feld. Destaca-se ainda a substancial contribuição teórica do artigo *Travessias do “Barco Negro” – o sequestro da mãe negra* (2016), de Osmar Pereira Oliva, com o qual este trabalho pretende dialogar.

Palavras-chave: Mãe Preta. Caco Velho. Barco Negro. *World music*. Ressignificação.

“Mãe-Preta”: re-readings and resignifications of a Brazilian song

Abstract: This article broaches several versions of the song “Mãe Preta”, composed in the years 1930 by Caco Velho and Piratini, from Rio Grande do Sul, southern Brazil. The original work, with critical lyrics about Brazilian slavery, received a totally different poem by David Mourão-Ferreira when it was presented by the famous Portuguese singer Amália Rodrigues in Henri Verneuil’s movie *Les amants du Tage* (1955). The new lyrics told the story of a woman who waited for her lover by the sea. Based on their different musical and textual choices, we aim to analyze the processes of appropriation and re-signification, considering also the political and economic context. This analytical process is based on Julio Mendívil’s concept of “translation” (2013). Some of the versions discussed are those by Brazilian artists Conjunto Tocantins (1943), Ney Matogrosso (1975), Tamara Franklin (2016), Filhos da Tradição (2018), Portuguese Maria da Conceição (1953), Roberto Leal (2002), Dulce Pontes (1996), Mariza (2006) and Luso-African group Muxima (2006). Based on the analysis of one of the most recent versions of the song, by Delinda Bernardo, we also propose a reflection on responsibility in the use of oral traditional

¹ A primeira versão deste artigo foi elaborada como trabalho final da disciplina “Etnomusicologia: questões contemporâneas”, ministrada pela profa. Dra. Érica Giesbrecht no programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Unicamp, em 2013. Uma versão revista e ampliada foi apresentada no VIII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, realizado na Universidad Austral de Chile em Valdivia, de 13 a 17 de janeiro de 2015. Não foram publicados anais do evento. A presente publicação incorpora, além de novas referências bibliográficas, análises de versões da canção surgidas nos anos seguintes. Agradeço aos pareceristas a indicação do artigo *Travessias do “Barco Negro” – o sequestro da mãe negra* (2016), de Osmar Pereira Oliva, que propiciou o contato com outro olhar sobre o mesmo tema.

music in the context of world music. The discussion of this aspect is based on Steven Feld's article "A sweet lullaby for world music" (2000). We also would like to acknowledge the theoretical contribution of Osmar Pereira Oliva's article "Travessias do 'Barco Negro' – o sequestro da mãe negra" (2016).

Keywords: Mãe Preta. Caco Velho. Barco Negro. World music. Re-signification.

Ouve-se o toque de um *didgeridu*², ao qual se segue um canto solista em voz masculina, depois uma breve resposta coral em uníssono, em uma língua não informada; pela sonoridade, talvez se trate de algum dialeto africano. Começa então um *beatbox*³, acompanhando a cantora, que logo entra com a melodia: "Mãe preta, mãe preta..." Somam-se ainda ao arranjo o som de um *sitar*⁴ e de um canto indiano. No vídeo, alternam-se imagens dos músicos gravando em estúdio e de mulheres, homens e, sobretudo, crianças, a maioria negras, e algumas asiáticas. Algumas aparecem felizes, com suas mães ou com seus pares, mas a maior parte está desnutrida - barrigas inchadas, olhos tristes e desconfiados. Em alguns momentos, efeitos gráficos simulam fogo. Logo também se ouve um violão e sintetizadores. A pronúncia europeia do português, os melismas⁵, a voz boa parte do tempo no registro de peito e os portamentos⁶ revelam o estilo do canto, que remete ao fado. A cantora é Deolinda Bernardo⁷. Vai-se ouvindo a letra:

Pele encarquilhada, carapinha branca
Gandôla de renda caindo na anca
Embalando o berço do filho do sinhô
Que há pouco tempo a sinhá ganhou.

Era assim que mãe preta fazia
criava todo branco com muita alegria
Porém lá na sanzala o seu pretinho apanhava
Mãe preta mais uma lágrima enxugava

Mãe preta, mãe preta...

Enquanto a chibata batia no seu amor
Mãe preta embalava o filho branco do sinhô.

² Instrumento de sopro típico de diversas culturas aborígenes australianas, caracterizado pela sonoridade grave e cuja técnica é sobretudo baseada na emissão de notas pedais (KNOPOFF, 2001).

³ Técnica de percussão vocal e improvisação rítmica frequentemente utilizada no RAP e hip hop.

⁴ Instrumento de cordas dedilhadas utilizado no repertório clássico do sul da Ásia. (KERNFELD, 2003).

⁵ Um grupo de notas (geralmente mais de 5 ou 6) cantado sobre uma mesma sílaba (CROCKER, 2001).

⁶ Na música vocal, a conexão entre duas notas passando audivelmente pelas sonoridades intermediárias, ou seja, deslizando de uma nota a outra. (HARRIS, 2001).

⁷ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nh-Qn2QSeq0>. Acesso em 10 out. 2018. A fim de facilitar o acesso às gravações de referência, incluímos os links nas notas de rodapé e eliminando a referenciação duplicada ao final do texto.

Os dois últimos versos repetem-se até o fim da canção, interrompidos apenas pela intervenção do rapper XL, com o seguinte texto:

Mãe preta, mãe África, berço dos homens
Céu azul rasgado pelos desenhos das nuvens
Misto de coisas e sensações, respiro fundo
no continente mais pobre e mais rico do mundo.

Jamais existiram raças superiores.
Já não existem escravos nem senhores.
O ser humano é igual, pra que pões uma etiqueta?
Mãe preta, mãe África, a joia do planeta.

Passamos agora a outro vídeo⁸. O cenário é a Torre de Belém, cartão postal de Lisboa. Gravação ao vivo, de um concerto de Mariza, acompanhada pela orquestra Sinfonietta de Lisboa, com regência e arranjos do brasileiro Jacques Morelembaum. Nessa música, a orquestra está em silêncio. A introdução é feita por um grupo de percussão, dirigido por João Pedro Ruela e composto por timbalões - instrumentos tradicionais portugueses -, além de *cajón*⁹ e *derbak*¹⁰. Mariza começa a cantar *a cappella*¹¹, sendo logo acompanhada pela guitarra portuguesa, guitarra clássica (nosso violão) e baixo. O estilo é próximo de um fado, a mesma melodia de mãe preta, mas a letra é totalmente diferente. Em vez de escravos, o texto fala de uma mulher à espera do amado que partiu num barco.

De manhã, que medo que me achasses feia!
Acordei tremendo, deitada na areia
Mas logo os teus olhos disseram que não,
E o sol penetrou no meu coração
Vi depois, numa rocha, uma cruz,
E o teu barco negro dançava na luz
Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas
Dizem as velhas da praia que não voltas:
São loucas! São loucas!
Eu sei, meu amor,
Que nem chegaste a partir,
Pois tudo, em meu redor,
Me diz que estás sempre comigo.

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wQ-2BrKoKiw>. Acesso em 10 out. 2018.

⁹ Instrumento de percussão feito de madeira e em formato de caixa, largamente utilizado na América hispânica. (HAEFER, 2016).

¹⁰ O *derbak*, *darbukka*, *darbuke*, *derbuga* ou *derbukka* é um instrumento de percussão comum a várias tradições árabes. Em formato de taça, possui uma extremidade mais estreita, aberta e outra mais larga coberta por pele. Seu corpo pode ser feito de cerâmica, madeira ou metal. É bastante utilizado para o acompanhamento de danças. (CONNER, HOWELL, LANGLOIS, 2001).

¹¹ Sem acompanhamento instrumental.

No vento que lança areia nos vidros;
 Na água que canta, no fogo mortiço;
 No calor do leito, nos bancos vazios;
 Dentro do meu peito, estás sempre comigo.

Diante dos dois vídeos, perguntamo-nos qual o texto original. Aparentemente o da música de Mariza, pela temática de sofrimento amoroso, comumente associada ao fado, bem como pelo uso de uma instrumentação tradicional do gênero (guitarra portuguesa e guitarra clássica). Pois engana-se o ouvinte. O texto original é o primeiro e a música nem sequer foi concebida como um fado.

A história da canção começa na década de 30. O músico porto-alegrense Matheus Nunes, conhecido como Caco Velho devido à sua recorrente apresentação do samba de Ary Barroso assim intitulado, era pandeirista no regional de Piratini (Antonio Amabile). Caco Velho compõe a canção *Mãe Preta*, em ritmo de toada, em parceria com Piratini, que o ajuda com a letra. No artigo *Travessias do “Barco Negro” – o sequestro da mãe negra* (2016), Osmar Pereira Oliva aponta em outra composição de Ary Barroso, o samba-exaltação *Aquarela do Brasil* (1939), uma importante inspiração para *Mãe Preta*, devido a várias referências, na letra, à influência africana na cultura brasileira, ao apelo presente no verso “tira a mãe preta do serrado¹²” e em células rítmicas comuns às duas composições. Podemos destacar a semelhança rítmica, melódica e harmônica entre as breves seções instrumentais entre estrofes nas duas canções¹³. Deve-se observar, contudo, que a referida passagem, embora seja ouvida na maioria das versões da canção de Caco Velho, não está presente na gravação mais antiga a que temos acesso, a do Conjunto Tocantins, de que falaremos mais adiante.

Segundo biografia escrita pelo genro de Caco Velho, em parceria com outros familiares (ANDRADE, 2013), o tema da canção teria sido inspirado por um quadro em sua casa. Em seu artigo, Oliva menciona a lenda da mãe preta, relacionada à fundação da cidade de Passo Fundo, no estado natal dos compositores. Também observa que a figura da escrava que cuidava dos filhos dos senhores brancos foi representada por diversos pintores no início do século XX. Destaca o quadro de Lucílio de Albuquerque (1912), no qual, em suas palavras (2016, p. 89), “a mãe preta amamenta uma criança branca enquanto olha o seu filho negro deitado aos seus pés, num misto de tristeza e de candura”.

¹² A palavra cerrado (escrita com “c”, diferentemente da maioria das fontes da letra da canção de Ary Barroso) designava lugares fechados onde os negros escravos dormiam amontoados.

¹³ Comparar, por exemplo, o trecho entre 0’55” da gravação de *Aquarela do Brasil* por Francisco Alves <https://www.youtube.com/watch?v=H-y8TS7jbpY> e o trecho entre 1’47” da gravação de *Mãe Preta* por Maria da Conceição. <https://www.youtube.com/watch?v=5NX32PqN9QY>.

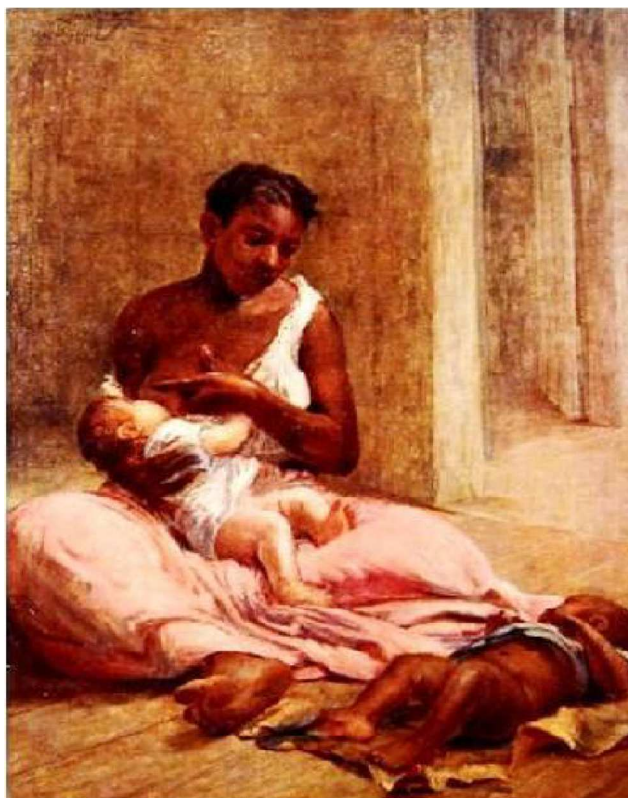


Figura 1. *Mãe Preta*, de Lucílio de Albuquerque (OLIVA, 2016, p. 89).

Caco Velho muda-se para São Paulo em 1940, apresentando-se na boate OK. Em 1943, começa a atuar na Rádio Tupi, onde fica conhecido como “o homem da cuíca na garganta”, por imitar com a voz esse instrumento (CACO VELHO, 2013). Não há registros de *Mãe Preta* na voz de seus autores. A gravação mais antiga foi feita pela Continental em 1943, com o Conjunto Tocantins. O grupo era um quarteto vocal, cujos cantores também tocavam instrumentos de cordas dedilhadas e percussão, formação semelhante aos célebres Demônios da Garoa. Embora a introdução mais lenta sugira uma toada, como na concepção original da canção, o predomínio de um andamento moderado o ritmo binário bem marcado e a presença de síncopas levam a caracterizar este registro como um samba-canção¹⁴.

Oliva também faz menção a uma edição brasileira da partitura¹⁵ de *Mãe Preta* onde se leem as seguintes indicações abaixo do título: “Madona – Barco Negro” e “Batuque”. Os dois primeiros termos referem-se a outros títulos que a música recebeu –

¹⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PyTqD9xtDWo>. Acesso em 10 out. 2018. Em vez de “na senzala seu pretinho apanhava”, o texto desta versão traz “pai João apanhava”.

¹⁵ Infelizmente nem o autor nem nós pudemos ter acesso direto à partitura completa, apenas à sua capa, exposta em um site de comercialização de livros e partituras antigas <https://www.traca.com.br/livro/381782/#>, onde é anunciada como vendida. O site atribui o ano de 1952 à edição, porém a presença do título “Barco Negro”, referente à versão apresentada no filme *Les Amants du Tage*, de 1955, leva-nos a situá-la como posterior.

e que discutiremos a seguir. Entendemos o uso de “Batuque”, que, no contexto brasileiro, designa genericamente qualquer música, dança, baile ou reunião festiva de origem africana acompanhada de percussão¹⁶, como uma referência, possivelmente motivada pelo tratamento rítmico e instrumentação que recebeu nas versões até então conhecidas, ao gênero da composição.

A cantora portuguesa Maria da Conceição, de passagem pelo Brasil, tomou contato com a canção e a gravou aqui em 1954, também pela Continental¹⁷. Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira*, a canção também foi gravada nesse mesmo ano pela Sinter por Gilda Valença e pela RCA Victor por sua irmã Ester de Abreu, ambas as cantoras e atrizes de origem portuguesa, radicadas no Brasil. Temos acesso a esta última, um samba lento, bem próximo de uma toada, acompanhado por violão, acordeom, pandeiro e flauta¹⁸. Assim como na gravação do Conjunto Tocantins, traz o texto “pai João apanhava”. Em 1955, *Mãe Preta* foi gravada pela Continental por Edson Lopes e, dois anos depois, pela Polydor por Dirceu Matos, em ritmo de toada-baião (CACO VELHO, 2013). Na gravação de Maria da Conceição, *Mãe Preta* é cantada praticamente *a cappella*, com uma técnica vocal que remete ao fado (voz de peito, portamentos, vocalize com cromatismo, numa espécie de lamento) apenas pontuada pela percussão e pela guitarra portuguesa.

Portugal encontrava-se desde 1933 sob o Estado Novo, o assim denominado regime ditatorial que tinha, entre suas diretivas, a aplicação de censura nos meios de comunicação e produções artísticas. A gravação brasileira da fadista foi censurada em seu país natal. Em um novo registro, de 1958, o verso “enquanto a chibata batia no seu amor” seria substituído por “enquanto na senzala trabalhava o seu amor”. A crítica social do texto, ainda que amenizada, estava mantida.

A versão que se tornaria a mais célebre, no entanto, é a de Amália Rodrigues, ouvida pela primeira vez em 1955, no filme francês *Les Amants Du Tage (Os amantes do Tejo)*¹⁹. O enredo trata do romance entre um francês que, após cumprir pena pelo assassinato do amante de sua mulher, muda-se para Lisboa e uma jovem viúva, também

¹⁶ Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <https://dicionario.priberam.org/batuque>. A mesma fonte ainda menciona a aplicação do termo a um instrumento, espécie de tambor, e a um gênero coreográfico-musical cabo-verdiano geralmente executado por mulheres.

¹⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=5NX32PqN9QY>. Acesso em 10 out. 2018.

¹⁸ Disponível em https://www.deezer.com/track/132349024?utm_source=deezer&utm_content=track-132349024&utm_term=129212263_1539210206&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hST-GiLz37k>. Acesso em 10 out. 2018.

francesa, acusada de matar o marido (LES AMANTS, 2018). Amália interpreta a si própria, apresentando-se em uma festa onde estão presentes os protagonistas. As escolhas musicais desta versão aproximam-na do gênero fado. Amália, acompanhada por guitarras portuguesas e guitarra clássica percutida em sua caixa, apresenta a letra de *Barco Negro*, de autoria de David Mourão-Ferreira (a mesma ouvida no concerto de Mariza). Durante a apresentação, uma criança explica à viúva o sentido do texto, traduzido em seguida pelo francês. Os três autores da canção são creditados no vídeo (David Mourão-Ferreira, Caco Velho e Piratini, nessa ordem). Na biografia escrita pelo genro do compositor, *Barco Negro* consta como “adaptação autorizada” (ANDRADE, 2013). Amália teria conhecido Caco Velho em Paris, mas é provável que não se tenha baseado apenas na versão do gaúcho. A semelhança entre a interpretação vocal das duas fadistas leva a crer que Amália teria tido acesso, de alguma forma, à gravação brasileira de Maria da Conceição, talvez através do próprio Caco Velho.

A mudança total do texto possivelmente não se deve apenas à censura portuguesa - visto que foi alterado apenas um verso no caso da versão de Maria da Conceição - mas também ao propósito de maior adequação ao enredo do filme. O fato é que foi esta a versão que se celebrizou. Vivia-se um período de glamourização do fado. Antes considerado música de pessoas de má fama, o gênero passava a ser exaltado como uma das maiores expressões da cultura nacional, associado à representação dos ideais do Estado Novo salazarista, com a incorporação de elementos que exaltavam as marcas distintivas do sentimento português, distanciando-se do desenvolvimento de um conteúdo crítico. (MONTEIRO *apud* NICODEMO, 2012, p. 234). Nada mais apropriado em um contexto de divulgação internacional da música portuguesa que um texto que, numa espécie de releitura popular e moderna das cantigas de amigo medievais, remetesse ao imaginário de, nas palavras de Tiago Monteiro (2009), um “senso comum mítico” sobre Portugal: o mar, o barco, a mulher à espera do amado. Oliva (2016, p. 86) relaciona o novo texto a esse imaginário evocando o canto IV – *O velho do Restelo* – de *Os Lusíadas*, de Camões, onde, em suas palavras,

[...] há uma voz feminina que enuncia o discurso da praia. Coletivizada, é a voz de mulheres, mães e filhas que ficam na praia quando seus homens partem, sem destino certo, deixando-as chorosas. Canto sofrido, que é reforçado pela voz consciente de um velho, a denunciar a glória vã de mandar, de abandonar a casa e a família, em busca de glória, riqueza e fama.

Vejamos um excerto do célebre poema²⁰:

Estavam pelos muros, temerosas
E de um alegre medo quási frias,
Rezando, as mães, irmãs, damas e esposas,
Prometendo jejuns e romarias.
Já chegam as esquadras belicosas
Defronte das imigas companhias,
Que com grita grandíssima os recebem;
E todas grande dúvida concebem.

Respondem as trombetas mensageiras,
Pífaros sibilantes e atambores;
Alférezes volteiam as bandeiras,
Que variadas são de muitas cores.
Era no seco tempo que nas eiras
Ceres o fruto deixa aos lavradores;
Entra em Astreia o Sol, no mês de Agosto;
Baco das uvas tira o doce mosto.

Deu sinal a trombeta Castelhana,
Horrendo, fero, ingente e temeroso;
Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana
Atrás tornou as ondas de medroso.
Ouviu[-o] o Douro e a terra Transtagana;
Correu ao mar o Tejo duvidoso;
E as mães, que o som terrível escuitaram,
Aos peitos os filhinhos apertaram.

Bastante curiosa é a versão gravada em 1956 pela cantora egípcio-francesa Dalida, com letra de Jean Alcide Marie Marcland, intitulada *Madona*²¹. Guitarra portuguesa, violão e percussão estão presentes, porém num plano de fundo, sobressaindo-se uma orquestra de cordas. O ritmo é marcado, mas a melodia recebe mais destaque. Dalida canta sem tentar imitar técnicas das fadistas portuguesas. O texto traz uma nova narrativa, baseada na letra de Mourão-Ferreira, mas que mistura elementos das duas versões anteriores: o eu-lírico feminino pede a uma virgem Maria negra (talvez uma referência a Nossa Senhora Aparecida, como observa Oliva) proteção para o amado que parte para o mar sob risco de tempestade, chegando mesmo a desafiar perder a fé na santa (pedindo-lhe perdão em seguida) caso o pior aconteça.

Vierge de la mer,
toi qui me tends les bras.
Sainte aux voiles d'or,
je crois encore en toi.
Toi la vierge noire

²⁰ Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>. Acesso em 24 mar. 2019.

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=12u7KdNZPCI>. Acesso em 24 mar. 2019.

aux mains gantées de lumière.
Dis-moi que la mer
sera clémente pour moi.

Les femmes du port,
qui guettent le ciel lourd,
les femmes aux voiles noires,
aux ailes de vautour
ont vu au ciel des morts
passer sa barque frivole:
dis-moi que les femmes du port
sont des folles.

Madona, Madona.
Ramène dans le port
La voile blanche de mès amours
Réveille dans mon coeur
La foi brûlante des beaux jours.
Ne me dites pas
Qu'il est trop loin pour m'entendre
Je vois son visage quand je ferme les yeux
Vierge de la mer prend garde à mon chagrin
Si l'orage est plus fort que ton regard divin
Au village on dira que tu n'es pas notre mère
Que tu n'es que statue de bois sans mystère.
Madona, pardonne.

Virgem do mar²²,
Tu, que me tens nos braços,
Santa dos véus de ouro
Eu creio ainda em ti.
Tu, a virgem negra
Das mãos com luvas de luz,
Diz-me que o mar será clemente para mim.
As mulheres do porto
Que olham para o céu pesado,
As mulheres de véus negros
com asas de urubu
viram, no céu dos mortos,
passar seu barco frívolo
Diz-me que as mulheres do porto
são loucas.
Madona, Madona.
Traz de volta ao porto
A vela branca dos meus amores
Acorda no meu coração
A fé ardente dos belos dias
Não me digas
Que ele está longe demais para me ouvir
Eu vejo o seu rosto quando fecho os olhos
Virgem do mar, toma conta da minha dor
Se a tempestade for mais forte que o teu olhar divino,
Na vila dirão que tu não és nossa mãe,

²² Tradução nossa.

Que tu és uma estátua de madeira sem mistério.
Madona, perdão.

No início da década de 1960, o trio angolano Ouro Negro, então formado por Raul Indipwo, Milo MacMahon e José Alves Monteiro, gravou em Portugal a canção Mãe Preta, com o mesmo texto da gravação de Maria da Conceição feita após a censura. O arranjo alterna solos e divises vocais, acompanhados por violão e percussão, sendo marcante a presença de um chocalho. O ritmo, fortemente influenciado pelo *semba*²³ angolano, aproxima-se do samba brasileiro²⁴.

Em 1966, Caco Velho muda-se para Portugal, regressando ao Brasil apenas em 1971, ano de sua morte (ANDRADE, 2013).

Paula Ribas, cantora portuguesa radicada no Brasil, grava, em 1974, mesmo ano da redemocratização portuguesa, a canção *Barco Negro* em seu disco *Fados Brasileiros*²⁵. Embora o disco apresente canções politizadas, como *Fado Tropical*, de Chico Buarque e *Os Argonautas*, de Caetano Veloso²⁶ e credite a canção *Barco Negro* apenas a Caco Velho e Piratini, é o texto de David Mourão-Ferreira que aparece e a referência vocal é claramente Amália. Apesar da admiração de Ribas por aquela que era considerada a “grande diva do fado”, é possível que a escolha da letra esteja mais relacionada à censura que então vigorava em nosso país (RIBAS, 1974).

²³ O *semba* teria se originado no início do século XX como uma manifestação musical e coreográfica marcada pela “umbigada”. Entre as décadas de 50 e 60, o termo passou a designar um conjunto de gêneros musicais populares, sobretudo no contexto urbano da Luanda colonial, tendo como referência gêneros e práticas que circulavam pela América Latina e a costa ocidental africana (*rumba*, *modinha*, *samba*, *merengue*, etc) e de produção *kimbundu* (*kabetula*, *kazeguta* e *rebita*). Segundo o verbete elaborado por Rui Cidra para a *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (2010, p. 1195-1196), “o *semba* compreende uma canção de dança de estrutura melódica e harmónica tonais, definida por um padrão rítmico binário sincopado, que pode ser executado num andamento lento ou rápido [...] é definido por uma canção estrófica com refrão, que se inicia habitualmente com uma introdução instrumental à qual se segue a canção, sendo cada uma das partes vocais intercaladas por secções instrumentais, por vezes elaboradas, onde a guitarra eléctrica, os instrumentos de tecla ou de sopro desempenham um papel destacado.” Durante as décadas de 80 e 90, o gênero floresceu no contexto das redes de sociabilidade da comunidade africana em Portugal, sendo influenciado, nesse período, pelo *zouk* das Antilhas, cuja apropriação por músicos angolanos foi denominada *kizomba*, termo que também designa o evento social em que tal gênero é cantado e dançado.

²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aEl2GhDSqFM>. Acesso em 10 out. 2018.

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tO8MpeZP0xc>. Acesso em 10 out. 2018.

²⁶ Thaís Nicodemo (2012) destaca a semelhança das situações políticas portuguesa e brasileira no início da década de 70, coincidindo os últimos anos do Estado Novo com a ditadura militar brasileira ainda em curso. Tais canções seriam, segundo a autora, uma mostra, ao mesmo tempo, de crítica aos regimes vigentes e solidariedade aos portugueses. Outra canção de Chico, *Tanto Mar*, composta em 1975 em homenagem à “Revolução dos Cravos”, seria censurada pelo governo brasileiro e publicada inicialmente apenas em versão instrumental.

Amália Rodrigues gravou nesse mesmo ano uma versão italiana da canção, no álbum *Amália in Italia*, com o título *Ay che negra*²⁷ – letra de Gian Carlo Testoni. Caco velho é creditado, na contracapa do disco, como compositor da música. O texto fala de uma mulher negra, mas não se trata, no entanto, de uma narrativa fiel à original. O eu lírico vê uma negra dançar e cantar, mas sente em sua suposta alegria o disfarce da tristeza possivelmente provocada pelo afastamento da terra e da pessoa amada. Em muitos momentos a personagem parece-lhe estar dançando apenas por obrigação de agradar aos brancos (AMALIA IN ITALIA, 1974).

Negra quando canti nella voce tua
Sento come um'ombra di malinconia
Forse ti ricordi una terra lontana
Forse ti ricordi um lontano amor

Ma se il ritmo cupo batte sul tamburo
È come um segnale che ti fa ballare
Negra ti abbandoni alla danza più strana
Ti stordisci sol per dimenticar

Non t'importa chi ti sta a guardare
Ti inebri nella danza che ti fa sognare
Il ritmo ossessionante che ti fa scatenare
Lenisce le ferite d'ogni tuo dolor
Ay negra, ay negra

La folla che ti applaude del tuo dolor non sa
E vuole che tu balle finché non si stancherà
Più tarde quando solo ognun ti lascerà
Tornerai a piangere um lontano amor

Ma se vuoi vivere non devi pianger più
Vuole divertirsi questa folla bianca
Il tuo dolore non lo farai mai più mostrare
Tu sei la negra che dovrà ballar.

Negra, quando você canta, na sua voz²⁸
Ouço algo como uma sombra de melancolia
Talvez você se lembre de uma terra distante
Talvez você se lembre de um amor distante

Mas se o ritmo sombrio bate no tambor
É como um sinal que te faz dançar
Negra, você se abandona à dança mais estranha
Você se atordoia só para esquecer

Não importa quem a está olhando
Você se embriaga na dança que a faz sonhar
O ritmo obsessivo que a faz se soltar

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PErTOLaFjW4>. Acesso em 10 out. 2018.

²⁸ Tradução nossa.

Alivia as feridas de toda a sua dor
Ai, negra, ai, negra

A multidão que a aplaude não sabe da sua dor
E quer que você dance até ela se cansar
Mais tarde, quando todos a deixarem só,
Você voltará a chorar um amor distante

Mas se você quer viver não deve chorar mais
Essa multidão branca quer se divertir
Não mostrará mais a sua dor
Você é a negra que deverá dançar

Podemos perceber na letra uma crítica ao mesmo tempo sutil e forte, porém não tão direta como na letra de Piratini. Se levarmos em consideração que o disco foi lançado em setembro de 1974, poucos meses após a redemocratização portuguesa, e para um público alvo predominantemente estrangeiro, podemos entender a presença dessa canção como uma abertura, ainda receosa, da mídia *mainstream*.

Susana Sardo (2014) destaca as “convivências múltiplas” da cantora. Considerada embaixadora do fado português, interpretou também textos – algumas vezes amenizados - de autores de resistência. Apesar de mesmo assim ter tido algumas canções censuradas, viveu em evidência em todos os momentos políticos que atravessou, provavelmente por ter colocado as questões estéticas acima das ideológicas.

Conviviam em Portugal, nos primeiros anos da década de 70, o chamado “nacional-cançonetismo” – expressão cunhada pelo jornalista e radialista João Paulo Guerra²⁹ e que designava a música ligada a valores difundidos pelo regime, e que acabava por reproduzir uma série de estereótipos sobre o país e o povo, como a figura do português “pobre, mas honrado” e da “casa portuguesa com certeza”, ocultando a situação política e econômica sob a aparência de felicidade humilde e bucólica (MONTEIRO, 2009; RAPOSO, 2014) – e a canção de protesto³⁰, que buscava driblar a censura com metáforas que traziam um alerta sobre a situação e um apelo à mudança. Fernando Lopes-Graça foi o pioneiro dessa última, com suas *Canções Heroicas*, sobre textos de diversos poetas seus

²⁹ O termo apareceu pela primeira vez em um texto publicado no número 15 de *A mosca*, suplemento humorístico semanal do *Diário de Lisboa*. Em entrevista a Eduardo Raposo, Guerra destaca o papel do escritor José Cardoso Pires na promoção e difusão do termo. Chama a atenção para a existência de um campo intermédio - nem tudo o que não era canção de intervenção exaltava os valores do regime. Não inclui o fado como um todo no rótulo do nacional-cançonetismo, pois reconhece o contributo do gênero para a tradição musical portuguesa. (GUERRA, in RAPOSO, 2014, p. 89).

³⁰ Também chamada “canção de intervenção” (segundo Susana Sardo (2014), o epíteto “movimento da canção de intervenção” era recusado pela maioria dos cantautores) ou “canção de réplica” (termo utilizado por José Afonso). Dada a não consensualidade da definição, opto, assim como Sardo, pelo termo “canção de protesto”, por considerar mais direta sua compreensão pelo leitor brasileiro.

contemporâneos. Escritas desde os anos 40 para coro (adaptáveis a outros grupos vocais e instrumentais populares) eram cantadas na clandestinidade, visto que a censura proibia sua apresentação pública³¹. No campo da música popular, a canção de protesto teve impulso com as figuras de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira a partir da renovação técnica e estética do fado de Coimbra³² em direção ao gênero que seria denominado “balada”, em meados dos anos 60, e que, inserida no ambiente acadêmico em um momento de intensa atividade das associações estudantis e posicionamento crítico em relação à Guerra Colonial, refletiu-se também na politização dos textos. Seguiram-se outros nomes, como José Mário Branco, José Jorge Letria, Sergio Godinho, José Barata Moura, entre outros³³. Segundo Alexandre Fiuza (2006, p. 28), “a canção crítica que emergiu em Portugal, nesse período, estava atrelada a artistas e intelectuais de esquerda, que buscavam absorver elementos da cultura popular na construção de uma canção crítica e moderna”. Deve-se destacar ainda o seu papel na divulgação do trabalho de grandes poetas-letristas, como Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Manuel Alegre, António Gedeão, entre outros. A redemocratização portuguesa, diferentemente do que se poderia imaginar, deu mais força a esse gênero, cuja produção ainda persiste. Segundo Susana Sardo (2014, p. 74),

através de uma espécie de “cancioneiro retrospectivo, [a música] permitiu transcrever a história recente do país cantando agora o que a ditadura proibiu. Os cantores de Abril são agora os grandes responsáveis pela divulgação do passado recente português e dos ideais de futuro que, para grande parte dos portugueses de então, constituía uma realidade relativamente desconhecida. O regresso ao país de alguns cantores exilados adquire uma força quase tão assinalável como o regresso dos políticos mais importantes como são exemplo Mário Soares (fundador do Partido Socialista e futuro Primeiro Ministro e Presidente da República) ou Álvaro Cunhal (fundador e líder do Partido Comunista Português).

No Brasil, em 1975, Ney Matogrosso gravou a canção *Mãe Preta* em seu segundo disco solo, *Água do céu - Pássaro*³⁴. Embora a faixa receba esse título, a letra é a de *Barco Negro*. Nos créditos, figuram os três autores: David Mourão-Ferreira, Caco

³¹ Mais informação sobre Lopes-Graça e as Heroicas pode ser encontrada em SOUSA, 2006; VIEIRA DE CARVALHO, 2006, 2012; LOPES, 2017, 2018.

³² O fado de Coimbra é bastante distinto do fado lisboeta. Diferentemente dos melismas e das letras frequentemente passionais, este estilo é mais ligado ao ambiente seresteiro universitário. Tradicionalmente, os textos tratam da vida e dos amores dos estudantes, em um tom mais leve e menos dramático. Em ambas as vertentes, a guitarra portuguesa e a viola (assim denominada pelos fadistas a guitarra clássica, como é chamada em Portugal, ou violão, como é chamado no Brasil) são os principais instrumentos que acompanham o canto.

³³ Deve-se destacar também o papel do compositor e guitarrista Carlos Paredes na música instrumental, cujo conteúdo oposicionista manifestava-se sobretudo através dos títulos.

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Q17wqGywlJ0>. Acesso em 04 set. 2018.

Velho e Piratini. O arranjo explora a dramaticidade da cena descrita no texto, com recursos sonoros que simulam os fortes ventos agitando o mar. Ney canta com a sonoridade clara e aberta que é sua marca inconfundível, e com sotaque brasileiro. É clara a referência à versão de Amália na reprodução da melodia do vocalize a partir de 4:00³⁵. O ritmo é basicamente o mesmo, contudo a bateria e o piano fazem-no tender para um baião³⁶, numa aparente tentativa de dar um caráter mais brasileiro à música. Nos acordes executados no piano destacam-se as terças em movimento paralelo, simulando uma sonoridade caipira. A instrumentação ainda conta com viola caipira e guitarra portuguesa³⁷. Ao final da canção, Ney rompe em soluços (MATOGROSSO, 1975). O Brasil era governado pelos militares, presidência do General Ernesto Geisel. Vigorava desde 1968 o Ato Institucional nº 5, que previa, entre outras medidas, o recrudescimento da censura sobre a produção artística e os meios de comunicação. O fato de ter sido usado o texto de Mourão-Ferreira leva-nos a conjecturar se o pranto de Ney, mais que comoção pela dor da mulher à espera do amado, não teria sido uma forma de protesto. Em depoimento ao site UOL, o cantor menciona a gravação de *Barco Negro*, bem como seu convívio com a censura. Segundo o músico, os entraves referiam-se basicamente à visão preconceituosa em relação à sua homossexualidade e ao “cantar no feminino”. Não há em sua fala qualquer alusão ao teor crítico do texto original da canção.

Assinei com a Continental para gravar ”Água do Céu-Pássaro”. [...] por exemplo: eu gravei um fado, "Barco Negro". Eu cantava no feminino. Me inspirei em uma lembrança da infância, de uma portuguesa que passava os dias em casa, trabalhando e cantando. Na época foi um escândalo, eu cantar no feminino. Foi uma música que tocou muito e me abriu as portas de Portugal, onde quem a cantava era a Amália Rodrigues. [...] Existia um perigo no seio do Brasil: a expressão. As pessoas não se expressavam. Estou falando de uma época, em que três pessoas não podiam se encontrar numa esquina, porque a polícia desfazia o grupo. Estamos falando de uma época negra no Brasil, onde as pessoas eram torturadas, assassinadas, suas casas invadidas e não existia o menor direito individual. Vivia-se sob um constante terror pairando sobre nossas cabeças. [...] Existia um anseio por parte do povo brasileiro, de expressão. Na temporada do Rio de Janeiro, no Teatro Tereza Rachel, durante um mês convivi com uma censora permanente, dentro do meu camarim. Ela chegava junto conosco no teatro e ficava no meu camarim até o show acabar. Eu tirava a roupa na frente dela, com a maior naturalidade, e não sabia o que ela fazia ali. Nunca me explicaram. [...] Mas o Secos e Molhados nunca foi proibido, porque era um fenômeno brasileiro. Até as crianças gostavam. Tive mais problemas com a censura

³⁵ O referido vocalize já aparece na versão de Maria da Conceição.

³⁶ Gênero popular, originário de *baiano*, uma dança popular nordestina, geralmente de andamento moderado a rápido, em compassos de dois ou quatro tempos e baseado numa figuração rítmica sincopada, num padrão de dois pulsos longos (3 subdivisões) seguidos de um curto (2 subdivisões) (BAIÃO, 2019).

³⁷ É possível também que se trate de um bandolim, instrumento de timbre similar, imitando o idiomatismo da guitarra portuguesa. Na ficha técnica do disco não consta nenhum dos dois instrumentos. Encarte disponível em <<http://www.encartespop.com.br/2018/01/encarte-ney-matogrosso-agua-do-ceu.html>>. Acesso em 04 set. 2018.

depois que me lancei em carreira solo. [...] Quando eu acabava de cantar "Barco Negro", a banda mantinha o ritmo e eu chorava. Uma crítica comparou meu choro ao de uma rameira. 'Onde já se viu homem cantar música no feminino?'. Críticos que eu considerava seríssimos, e que eu achava que compreenderiam meu trabalho, foram implacáveis. Logo que eu saí dos Secos e Molhados meu nome não pôde ser publicado no JB durante dois anos. O editor dizia que eu era um travesti e que não se publicava nome de travesti no Jornal do Brasil (NEY MATOGROSSO, 2013).

Esta gravação de Ney Matogrosso faria parte, em 2002, da trilha sonora da minissérie *O Quinto dos infernos*, produzida pela Rede Globo de televisão.

Em 1976, *Mãe Preta*, com seu texto original, estava na trilha da novela *Escrava Isaura*, também da Rede Globo, interpretada pelo Coro e Orquestra Som Livre, em ritmo de samba. Contudo, o polêmico refrão é apenas tocado pela orquestra; não se ouve menção nem à senzala, nem à chibata (MÃE PRETA, CÔRO, 2013).

No período posterior à redemocratização portuguesa, o cantor Carlos do Carmo teve uma considerável participação nas transformações ligadas ao fado, incorporando a poesia de autores portugueses contemporâneos, cantando temas libertários, e incluindo uma instrumentação pouco comum ao gênero, em um momento em que ainda havia uma forte rejeição da esquerda em relação ao fado, devido à estilização promovida pelo governo de Salazar (NICODEMO, 2012).

É apenas na década de 1990 que a letra Mãe Preta aparece em Portugal na versão não censurada, no álbum *Caminhos*, da cantora Dulce Pontes³⁸. Na apresentação do disco, José Niza³⁹ chama a atenção do leitor para a diferente letra da composição de Caco Velho, “brasuca e brasileiro”:

Como curiosidade – e é bom que conste – façam o favor de prestar atenção à letra de “Mãe Preta”. É que a versão gravada por Amália Rodrigues, universalmente conhecida, não é a versão original, porque a censura salazarenta [sic] da altura a proibiu. O editor, José Manuel Serafim, homem de boa memória e grande responsável por tudo isto, foi descobrir as palavras originais de Piratini. E aí está. (NIZA, In PONTES, 1996).

Dulce, que já havia gravado duetos com Carlos do Carmo e canções politizadas de José Afonso, registra a “verdadeira letra” da canção de Caco Velho e Piratini, num arranjo que remete a uma musicalidade africana estereotipada, com o uso de um *ostinato*⁴⁰

³⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qX2wB69jH50>. Acesso em 04 set. 2018.

³⁹ Convém destacar a contribuição de José Niza (1938-2011), como compositor e político, para a música portuguesa. Sua atuação artística iniciou-se ainda enquanto estudante em Coimbra. É autor da letra da célebre canção de intervenção *E depois do adeus*, com música de José Calvário. Como deputado, levou à Assembleia da República diversos projetos relacionados à música. Realizou um valioso trabalho de pesquisa da canção de intervenção. Foi diretor de programação da RTP e da gravadora Orfeu. Também era médico psiquiatra, tendo trabalhado no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa (RAPOSO, 2014).

⁴⁰ Figuração rítmico-melódico-harmônica que se repete ao longo de uma peça musical.

nos sintetizadores e de um coro de sonoridade bastante aberta. O estilo ainda é próximo de um fado, numa interpretação vocal extremamente ornamentada - marca da cantora - e com clara referência ao vocalize de Amália.

A década de 90 é marcada, segundo o etnomusicólogo estadunidense Steven Feld (2000), pela crescente utilização do termo *world music* como uma categoria no mercado musical. O termo, surgido para designar aquilo que não se enquadrava no cânone da música ocidental, praticamente se transformava agora em um gênero. Surgiram nessa década vários grupos de influência “étnica”, como Gypsy Kings, Le Mistère des Voix Bulgares, The Chieftains, etc. As já referidas Mariza e Dulce Pontes, e até mesmo Amália, são frequentemente enquadradas nessa categoria nas lojas de discos fora de Portugal.

Seguindo essa “onda”, a Monitor Records lançou o CD *Holiday in Portugal*, onde estava presente, ao lado de grandes sucessos da música portuguesa dos anos 60-70, uma versão de *Mãe Preta* interpretada pela orquestra do maestro e arranjador basco radicado em Portugal Shegundo Galarza, com solo de guitarra portuguesa de Jorge Fontes⁴¹. O arranjo utiliza ainda um solo de violino e sintetizadores em conjunto com as cordas. Fontes também gravou a canção em seu álbum solo *The Best Portuguese Guitar – Beautiful Songs from Portugal*⁴². É curioso observar que, em trabalhos que apelam para o cartaz turístico de Portugal, foi utilizado justamente o título crítico e referente ao Brasil.

A divulgação internacional da música portuguesa, durante os anos 1950 e 60, era baseada em uma imagem de unidade cultural, autenticidade e tradição. Com os movimentos de independência e redemocratização, as décadas seguintes viram surgir músicos que buscavam evidenciar suas “raízes”, porém transmitindo uma imagem de modernidade. Era esse o caso de Dulce Pontes, cuja interpretação do fado *Canção Do Mar* celebrou-se em diversos países, chegando a ter uma versão gravada pela cantora inglesa Sarah Brightman.

O cantor português radicado no Brasil Roberto Leal, de grande popularidade junto à comunidade portuguesa do país, também gravou *Mãe Preta* em seu álbum *Reencontros* (2002). Apesar de passadas quase três décadas do fim da ditadura portuguesa, suas escolhas textuais ainda amenizavam muito a crítica social – optou por

⁴¹ Disponível em https://www.deezer.com/track/68416807?utm_source=deezer&utm_content=track-68416807&utm_term=129212263_1539218405&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

⁴² Disponível em https://www.deezer.com/track/63832481?utm_source=deezer&utm_content=track-63832481&utm_term=129212263_1539226984&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

cantar “pai João trabalhava” em vez de “apanhava” e pelo verso “enquanto na senzala trabalhava o seu amor”. O próprio arranjo soa como uma tentativa artificial e exotizante de apagamento de tensões e diferenças: utiliza guitarra elétrica e um conjunto de percussão em um estilo semelhante ao do grupo baiano Olodum, com o ritmo dobrado por palmas e o refrão entoado por um coro, numa aparente intenção de simular uma prática musical participativa. Completa a instrumentação um acordeom, com uma condução agógica que parece querer transformar o samba em⁴³ um vira⁴⁴.

A versão mais recente entre as discutidas neste artigo também se situa no contexto da comunidade de imigrantes portugueses e descendentes. O grupo Filhos da Tradição, da cidade de Santos-SP, no álbum gravado ao vivo no projeto Release Showlivre⁴⁵ (2018) apresentou ambas as letras da canção, primeiro *Barco Negro* e depois *Mãe Preta*, escolha que evoca um sentido, ao mesmo tempo, didático e de homenagem às práticas de escuta familiares. De acordo com a página do conjunto no Facebook, sua proposta é centrada na manutenção das raízes e divulgação da nova música portuguesa e suas principais referências artísticas são Madredeus, Deolinda (grupo musical, não confundir com Deolinda Bernardo), Carlos do Carmo e, claro, Amália Rodrigues. A instrumentação também mistura o convencional, o moderno e o exótico: concertina, acordeon, ukulele, contrabaixo, violão de sete cordas, percussão e voz. As escolhas de ritmo e andamento do acordeom e da percussão brincam com referências à música dos ranchos folclóricos portugueses e ao baião, recurso que, para além de um bem-humorado retrato do próprio grupo, pode ser uma referência à gravação de Ney Matogrosso.

Nos últimos anos, verifica-se, mais que a busca da imagem de modernidade, a busca de representações de diálogos interculturais e da explicitação da natureza híbrida da própria cultura. Assim como arranjo que acabamos de analisar, o vídeo de Deolinda Bernardo, comentado no início do artigo, parece seguir nesse caminho.

Os elementos sonoros e visuais presentes no videoclipe buscam transmitir uma ideia, ao mesmo tempo, de protesto e celebração. A sobreposição de imagens contemporâneas que fazem referência a situações de miséria e abandono ao texto que

⁴³ Disponível em https://www.deezer.com/track/1719955?utm_source=deezer&utm_content=track-1719955&utm_term=129212263_1539216169&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

⁴⁴ Gênero coreográfico-musical português, típico principalmente da região do Minho, no noroeste do país, de andamento rápido e geralmente em compasso binário composto (compasso de 6 tempos com acentuação a cada 3).

⁴⁵ Disponível em https://www.deezer.com/track/558041182?utm_source=deezer&utm_content=track-558041182&utm_term=129212263_1539221903&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

questiona os abusos coloniais estende a crítica à desigualdade social atual. O texto do rap, por sua vez, defende a igualdade racial e exalta as riquezas naturais do continente africano, considerado o local de origem da espécie humana. O vídeo busca transmitir uma ideia de celebração da lusofonia. Há referências, ainda que de maneira generalizada e estereotipada, à presença portuguesa em todos os continentes – o canto e as imagens africanas remetem a Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, o canto indiano e o *sitar* a Goa. Timor Leste, embora pertença ao sudeste asiático, está muito próximo da Oceania, possível motivo do uso do *didgeridoo* no arranjo. O uso do rap, originalmente música negra estadunidense de protesto, interpretado por um branco português contribui para a ideia de identificação, multiplicidade e diálogo internacional e intercultural. As imagens dos músicos em estúdios remetem ao célebre videoclipe *We are the world*⁴⁶, hino do projeto *USA for Africa*.

Na descrição do vídeo no canal de Deolinda Bernardo no YouTube, escrita por Hélder Bértolo, lê-se:

[...] Descobrimos as raízes na sua totalidade, mas aqui, a etnicidade não é redutora, antes detonadora de uma explosão que se espalha na imensidão da portugalidade. O grito da escrava torna-se denúncia de todas as exclusões numa actualidade impressionante. Os instrumentos vivem da sua unicidade, mas não se individualizam, antes se completam e equalizam num simbolismo quase subliminar de universalidade da miscigenação. E no meio de tudo, ou envolvendo tudo, ou sobrepondo-se a tudo, a cor da voz de Deolinda, numa interpretação extasiante e comovente, em que cada nota escutada nos empresta imagens de expressões doloridas prenas de emoção e sentimento, num equilíbrio exemplar entre a beleza da voz e o turbilhão de intenções transmitidas. Na voz que se eleva, lemos muito mais do que uma simples súplica de libertação; é todo um manifesto contra a indiferença, a pobreza, a exclusão, a escravidão quotidianas... É sobretudo um hino ao humanismo. (DEOLINDA BERNARDO, 2013).

Semelhante intenção de “celebração da lusofonia” encontra-se na interpretação da mesma canção no CD *Muxima*, projeto dos músicos portugueses Janita Salomé e Filipa Pais, da cabo-verdiana Rita Lobo e do angolano Yami. O disco é uma homenagem aos 50 anos do Duo Ouro Negro. A dramaticidade do fado dá lugar a um arranjo a várias vozes, de sonoridade mais leve e ritmo dançante. A introdução é feita por meio de um ostinato executado pela marimba, a partir do qual se desenvolve um arranjo com piano, percussão e violão. O texto apresenta a mesma versão gravada pelo Ouro Negro durante a censura salazarista: em vez de “enquanto a chibata batia no seu amor” ouve-se “enquanto na senzala trabalhava o seu amor” (MUXIMA, 2006).

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IAWJIqtDTyY>. Acesso em 4 set. 2018.

Percebe-se, nas escolhas textuais e musicais das interpretações de Muxima e Mariza, uma intenção de aproximação com os intérpretes que os inspiraram, mais que com o conteúdo ideológico da canção. Também é este o caso da vocalidade de Maria Carvalho, fortemente influenciada por Amália, apesar de utilizar o texto de original de Piratini. A cantora integra o grupo Trio Fado, composto por músicos portugueses e alemães radicados em Berlim. O arranjo instrumental, por sua vez, distancia-se da referência tradicional ao fado por meio do uso de violoncelo, com articulações que remetem à linguagem da música de câmara do período clássico. Esse registro faz parte da participação do grupo no primeiro CD do projeto *Heimatlieder aus Deutschland*, que reúne artistas e grupos musicais de diversas origens e estilos, radicados na Alemanha⁴⁷.

Em 2016, *Mãe Preta* foi gravada em *Anônima*, CD de estreia de Tamara Franklin, cantora natural de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte. À época com 24 anos, Tamara já se destacava no cenário do rap mineiro com letras marcadas por questões feministas e raciais. “O meu som representa tantos outros anônimos que não têm espaço e voz para falar”, declarou à jornalista Shirley Pacelli, do portal de notícias Uai. Apesar de ser conhecida como *rapper*, Tamara dialoga com diversos gêneros e estilos musicais e realiza parcerias com diversos artistas independentes africanos, como o *rapper* angolano Simmi Ni Moyo e os moçambicanos Adriana Chyale e Pisco Mazuze. Em *Mãe Preta*, canta junto com seu pai, Marcos Franklin, que foi quem lhe ensinou a canção. Os dois cantam *a cappella*, acompanhados apenas de instrumentos de percussão e *backing vocals*. A melodia e o ritmo do refrão são ligeiramente modificados, com um padrão rítmico binário mais lento e uma melodia em que se destacam os intervalos de terça, lembrando uma canção de ninar um pouco mais vigorosa. O texto no refrão é o original, “enquanto a chibata batia...” e, em vez de “seu pretinho”, é utilizado “seu bem” apanhava⁴⁸.

No artigo há pouco referido, Steven Feld aponta a ênfase às musicalidades locais como reação à globalização. Podemos situar dentro dessa proposta a versão de Germano Mathias em seu disco *Tributo a Caco Velho* (2005), em que o músico interpreta Mãe Preta em ritmo de samba, à semelhança do Conjunto Tocantins. (MATHIAS, 2005). O vídeo

⁴⁷ Disponível em https://www.deezer.com/track/71303257?utm_source=deezer&utm_content=track-71303257&utm_term=129212263_1539220063&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

⁴⁸ Áudio disponível em https://www.deezer.com/track/127646731?utm_source=deezer&utm_content=track-127646731&utm_term=129212263_1539209227&utm_medium=web. Acesso em 10 out. 2018.

mostra a participação de Mathias no programa Sr. Brasil, da TV Cultura. Nota-se, no discurso do músico durante a conversa com o apresentador Rolando Boldrin, a crítica ao racismo e a preocupação com a defesa do samba como manifestação tradicional brasileira⁴⁹.

Alexandre Fiuza (2006) e Julio Mendívil (2013) assinalam os mecanismos de apropriação e ressignificação presentes tanto na escuta ou performance de canções em um contexto distinto do original de sua elaboração quanto nas escolhas textuais e musicais em novos arranjos e versões. Este último caso, no qual nos concentramos no presente trabalho, é denominado “tradução” por Mendívil, procedimento que, segundo o autor “escolhe ou destaca significantes enquanto evita outros” (p. 23). À canção *Mãe Preta*, modificada em seu texto e contexto, foram associadas imagens de crítica social, símbolo de identidade (brasileira e portuguesa) e hino para a paz.

Feld destaca, tanto no discurso acadêmico quanto artístico e comercial relacionado ao fenômeno *world music*, a oposição entre narrativas centradas na crítica à exploração da música local e narrativas centradas na celebração da diversidade e do diálogo intercultural. Em suas palavras, “todos podem ouvir sinais igualmente onipresentes de aumento ou diminuição da diversidade musical.” (2000, p. 146). Podemos, de fato, ouvir crítica e celebração em diversas combinações e nuances em todos os exemplos aqui discutidos.

Tratando do contexto contemporâneo da *world music*, Feld chama a atenção para a responsabilidade no uso de material proveniente de gravações etnográficas ou de qualquer registro relacionado ao que se costuma denominar tradição oral. Músicas de autor não nominado, interpretadas por pessoas não inseridas na indústria cultural têm sido tratadas como som, não como performances específicas. Assim como os nacionalistas românticos e modernistas, muitos músicos contemporâneos parecem ainda tratar a tradição oral como mera matéria prima, fornecedora de elementos “primitivos” às suas criações, tidas como mais elaboradas e evoluídas. Tomando como exemplo o vídeo de Deolinda Bernardo, de onde partimos, perguntamo-nos que reconhecimento ou retorno financeiro é dado aos cantos africanos e indianos utilizados no arranjo. Não sabemos os nomes das canções, o que significam, em que língua são cantadas, tampouco de quem são as vozes. Não é um contrassenso afirmar-se irmão daqueles a quem mal se procura [re]conhecer?

⁴⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XFDLVAfuYuY>. Acesso em 10 out. 2018.

Referências bibliográficas

A HISTÓRIA DE MÃE PRETA. Disponível em: <<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/a-historia-de-mae-preta>> Acesso em: 15 jul. 2013.

ANDRADE, JOÃO AUGUSTO M. DE. *O sambista infernal*. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/artistas/cacovelho>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

BAIÃO. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/baiao/dados-artisticos>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

BANDA FILHOS DA TRADIÇÃO. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/filhosdatradicao/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 10 out. 2018.

CACO VELHO. In: *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/caco-velho>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

CIDRA, Rui. “Semba”. In: CASTELO BRANCO, Salwa (dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. v. 4, p. 1195-1196. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CONNER, William J.; HOWELL, Milfie; LANGLOIS, Tony. “Darbukka”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07209>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

CROCKER, Richard. “Melisma”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18332>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

FELD, Steven. “A Sweet Lullaby for World Music”. *Public Culture*. v. 12, n. 1, p. 145-171. Duke University Press, 2000.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2006.

HAEFER, J. Richard. “Cajón de tapeo”. In: *Grove Music online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2293935>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

HARRIS, Ellen. “Portamento”. In: *Grove Music online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40990>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

KERNFELD, Barry. “Sitar”. In: *Grove Music online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J411800>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

KNOPOFF, Steven. “Didjeridu”. In: *Grove Music online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07750>>. Acesso em: 21 mar. 2019.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. *Música e Cultura*, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

LENDA DA MÃE PRETA. Disponível em: <<http://www.pmpf.rs.gov.br/secao.php?p=421&a=3&pm=158>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

LES AMANTS DU TAGE. Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-41733/vod-dvd/>>. Acesso em 10 out. 2018.

LOPES, Guilhermina. “O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça”. *Debates – UNIRIO*, n. 19, p.136-165, nov. 2017.

LOPES, Guilhermina. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. [em vias de disponibilização].

MATHIAS, Germano. *Tributo a Caco Velho*. Atração Fonográfica, 2005.

MATOGROSSO, Ney. *Água do Céu-Pássaro*. Continental, 1975.

MENDÍVIL, Julio. “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. *El oído pensante*, v. 1, n. 2, p. 1-27, 2013.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. “Como é linda a minha aldeia: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação IE – Compós*, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2009.

MUXIMA. *Muxima*. Farol, 2006.

NEY MATOGROSSO. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/depoim08.html>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

NICODEMO, Thaís Lima. “Um fado: o influxo do fado na produção musical de Ivan Lins durante a ditadura militar no Brasil”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA. Atas do Congresso Internacional *A língua portuguesa em música*. Lisboa: Caravelas – CESEM - FCSH, 2012, p. 229-237.

OLIVA, Osmar Pereira. “Travessias do Barco Negro: O sequestro da mãe negra”. *Interdisciplinar Ano XI*, v. 25, p. 77-94, maio/ago. 2016. Universidade Federal de Sergipe.

PACELLI, Shirley. *Tamara Franklin renova o rap e apresenta discurso em defesa da mulher negra*. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/01/08/noticias-musica,175855/tamara-franklin-renova-o-rap-e-apresenta-discurso-em-defesa-da-mulher.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2018.

PONTES, Dulce. *Caminhos*. Alpha music, 1996.

RAPOSO, Eduardo. *Cantores de Abril: entrevistas a cantores e outros protagonistas do “Canto de Intervenção”*. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, W. M. Mãe Preta: releituras e ressignificações de uma canção brasileira. *Música e Cultura*, nº 11 vol. 1, p. 36-58, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

RIBAS, Paula. *Fados Brasileiros*. Discos Marcus Pereira, 1974.

RODRIGUES, Amália. *Amália in Italia*. EMI, 1974.

SARDO, Susana. “Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia.” *Debates*. UNIRIO, n. 12, p. 63-77, jun. 2014.

SOUSA, António de. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. “Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Lopes-Graça’s Dialectical Approach to Music and Politics”. *Twentieth-Century Music*, v. 8, n. 2, p. 175-202. Cambridge University Press, 2012.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.