

## TRAVESSIAS DO “BARCO NEGRO” – O SEQUESTRO DA MÃE NEGRA

Osmar Pereira Oliva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio pretende discutir a composição do batuque “Mãe Preta”, de Caco Velho (Mateus Nunes) e Piratini (Antônio Amábile), interpretada como fado português por Amália Rodrigues, a partir de poema de David Mourão-Ferreira, no filme “Les Amants du Tâge”. Método: As discussões tiveram como base os estudos realizados por Carlos Sandroni (2001), Nei Lopes (2003), Maurício Barros de Castro e Alexandre Felipe Fiuza sobre as origens do batuque e do samba. Trata-se, portanto, de um estudo comparado entre música e poema, passando também pela questão da autoria. Resultados e conclusões do trabalho: A ditadura salazarista impediu interpretações da música brasileira com a temática da escravidão, o que levou à modificação temática do batuque, substituindo o canto de lamento da escrava pelo lamento de despedida de uma mulher que acompanha, da praia, a partida do seu amado, na composição portuguesa.

**Palavras-chave:** batuque, fado, “Mãe Preta”

**ABSTRACT:** This essay discusses the composition of samba "Black Mother" by Caco Velho (Mateus Nunes) and Piratini (Antônio Amábile), played as Portuguese fado by Amalia Rodrigues, from poem by David Mourão-Ferreira, in the film “Les amants du Tâge”. Method: The discussions were based on the studies by por Carlos Sandroni (2001), Nei Lopes (2003), Maurício Barros de Castro e Alexandre Felipe about the origins of samba. This is a comparative study between authorship and composition in Brazilian music and Portuguese fado. Results and conclusions of the work: The Salazar dictatorship prevented interpretations of Brazilian music with the theme of slavery, contributing to the forgetfulness of the original lyrics.

**Keywords:** samba, fado, "Black Mother".

*Para Paulo Motta*

Este texto nasceu de uma experiência como professor de Literatura Portuguesa, quando me encontrava na Ilha da Madeira, durante o IX Encontro Internacional de Lusitanistas da AIL, em 2008. Em uma noite de entretenimento, reunimo-nos para ouvir um grupo de fado. Um professor brasileiro, a quem dedico este texto, sussurrou no meu ouvido que pediria ao grupo para interpretarem o “Barco Negro”. Quando os instrumentos de percussão se iniciaram, ficamos todos meio encantados com aquela melodia tão reconhecidamente brasileira, mas tida ali como uma música tipicamente portuguesa. Não prestei atenção à letra, porque o

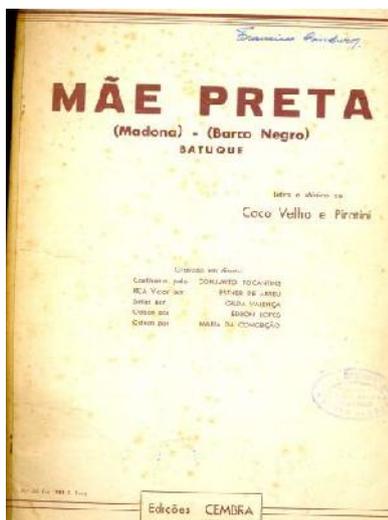
---

<sup>1</sup> Professor doutor de Literaturas de Língua Portuguesa, Teoria e Crítica Literária. Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). E-mail: osmar.oliva@unimontes.br

que mais me impressionava era o quanto o ritmo me lembrava alguma identidade musical brasileira que, naquele momento, eu não dava conta de entender. Mas tinha certeza de que nossas raízes afro-brasileiras estavam representadas naquela música.

Assim que retornei ao Brasil, passei a pesquisar o que era aquele fado “Barco Negro”, e descobri que a música era uma composição de dois brasileiros, com uma letra de temática que refletia sobre a escravidão. Durante o governo salazarista, a música chegou a Portugal, primeiro com uma versão de Maria da Conceição, e depois, na voz de Amália Rodrigues. Nos dois casos, a letra original foi censurada, modificada e, finalmente, substituída pelo poema de David Mourão-Ferreira, como apontaremos ao longo deste trabalho.

Matheus Nunes, o Caco Velho, cantor, compositor e ritmista que inspirou Germano Mathias, nasceu no Rio Grande do Sul, no dia 12 de junho de 1920, e morreu em São Paulo, onde desenvolveu sua carreira. Seu apelido se deve a um sucesso de Ary Barroso, “Caco Velho”, de 1934, o qual interpretava admiravelmente. Essa informação é importante, porque servirá como argumento para afirmarmos que o fado “Barco negro” possui estruturas rítmicas e combinações melódicas semelhantes à música “Aquarela do Brasil”. A Edições Cembra publicou um folheto com a música “Mãe Preta”, atribuindo sua composição e música a Caco Velho e Piratini (Antônio Amábile). No site de vendas em que aparece esse folheto consta o ano de 1952 para a sua edição, mas acreditamos que deve ser de 1943, conforme um outro site onde consta a gravação do referido quarteto.



**Título:** Mãe Preta – folheto da Edições Cembra, para gravação do Conjunto Tocantins

**Fonte:** <https://www.traca.com.br/livro/381782/>, acessado em 15 de julho de 2016.

Abaixo do título da música, lê-se “Madona” – “Barco negro” – Batuque, pressupondo que a composição de Caco Velho possuía, já em sua origem, os subtítulos mencionados, os quais serão retomados por intérpretes em épocas posteriores, conforme informações nos sites abaixo<sup>1</sup>. Na versão gravada pela cantora francesa Dalida, por exemplo, o título é “Madona”, como se tivesse tomado por base esse folheto. Diferente do batuque brasileiro, que apresenta um quadro da escravidão, e do fado português, que conta uma história de amor e de separação por conta da viagem marítima, a composição interpretada em francês junta elementos das duas canções, já que conta uma história de separação entre os amantes, do ponto de vista feminino, também com uma referência à viagem marítima, porém com a evocação religiosa cristã da virgem Maria, “Madona”, Nossa Senhora, a quem o eu-lírico solicita proteção ao amado que parte sob risco de tempestades. Mas essa Madona é negra:

Vierge de la mer toi qui me tends les bras

<sup>1</sup> Em nossas pesquisas, encontramos dezenas de versões do batuque “Mãe Preta”, ora com a letra original ora modificada com a letra de David Mourão-Ferreira. Por essas interpretações, pode-se afirmar que tanto a composição de Caco Velho e Piratini migrou, integralmente, para Portugal quanto a letra do poeta português encontrou intérpretes no Brasil, a exemplo da que Ney Matogrosso realizara. Algumas versões encontradas em sites da internet:

“Mãe Preta”, com o Quarteto Tocantins, 1943. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ppYiBMNz-DA>, acesso em 15 de julho de 2016.

“Mãe Preta”, interpretação da composição e letra originais brasileiras, pela cantora de fados Maria da Conceição, 1954. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=5NX32PqN9QY>, acesso em 15 de julho de 2016.

“Barco Negro”, com letra de David Mourão-Ferreira, por Amália Rodrigues, 1962. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Noy4M91Xj08&feature=related>, acesso em 15 de julho de 2016.

“Barco Negro”, por Ney Matogrosso. Curiosamente, cantando a versão portuguesa. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Q17wqGywIJO>, acesso em 15 de julho de 2016.

“Mãe Preta”, com letra dos brasileiros, por Dulce Pontes. Disponível em [www.youtube.com/watch?v=ZAGudZOWlpY](http://www.youtube.com/watch?v=ZAGudZOWlpY), acesso em 15 de julho de 2016.

“Mãe Preta”, em versão original dos brasileiros, por Deolinda Bernardo (Portugal). Disponível em [www.youtube.com/watch?v=nh-Qn2QSeq0](http://www.youtube.com/watch?v=nh-Qn2QSeq0), acesso em 15 de julho de 2016.

Em 1956, Dalida grava “Madona”, uma versão francesa do “Barco negro”. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=oBpG2wlPvhl>, acesso em 15 de julho de 2016.

“Barco Negro”, acústico, pela Orquestra chinesa de Macau. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=uc0kVRLwYQo>, acesso em 15 de julho de 2016.

Sainte au voile d'or je crois encore en toi  
Toi la vierge noir aux mains ganté de lumière

Assim como são negros os véus das mulheres que ficam no porto, durante a despedida, prenunciando a trágica separação: “Les femmes aux voiles noir aux ailes de vautour”; que é reforçada pela visão de um barco, no céu, com seus mortos. O eu-lírico, diante dessa visão profética, evoca então a Madona para reacender a sua fé e trazer de volta o seu amado. A descrição da Virgem do Mar estabelece uma relação dialógica com a estátua da Nossa Senhora Aparecida. Conforme imaginário brasileiro, a imagem da santa foi encontrada por pescadores em um rio. Trata-se de uma pequena estátua de cor negra, e que é vestida de um manto azul bordado de dourado e portando, também, uma coroa dourada.

Sugerindo intimidade com essa santa, e, ao mesmo tempo, em tom irreverente, que muito nos lembra a retórica do convencimento utilizada por Padre Vieira em seus sermões ao argumentar “face a face” com Deus, a voz poética canta:

Ne me dite 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 statut de bois sans mystère

Na versão de Dalila, cumpre esclarecer, a estrutura rítmica evoca, nitidamente, o batuque brasileiro e os sons de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, assim como a estrutura rítmica do fado, em suas diversas interpretações, como as de Maria da Conceição, Amália Rodrigues e Dulce Pontes. O batuque é uma espécie de dança de origem africana, acompanhada de cantigas e de instrumentos de percussão. Nícia Ribas D'Ávila, em “O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira”, afirma, com base nos estudos históricos de Nina Rodrigues, que datam de 1538 os primeiros batuques brasileiros, coincidindo com a chegada de negros cativos para trabalharem nos engenhos de cana de açúcar de São Vicente:

Em 1538, no Engenho Santo Antônio dos Erasmos, na cidade de São Vicente, surgiram os primeiros batuques de negros escravos que, clandestinamente, vieram trabalhar no plantio de cana de açúcar, [...]. No entanto, somente a partir do século XVIII, as influências das culturas tanto negra quanto negro-

indígena fizeram-se remarcar na manifestação de ritmos tais como lundu, cabula, ijexá, congo de ouro, barravento, umbanda e samba de caboclo, com algumas contribuições indígenas no instrumental, nas vestes, nos gestos e posturas, originando todas as formas rítmicas da Música Popular Brasileira dos nossos dias. Tendo o Lundu nascido das palmas do candomblé, a transformação profunda do caráter sagrado para o profano deu-se em fins do século XIX (D’ÁVILA, s/d, p.3).

A dança e a música africanas, no Brasil, tinham um sentido de resistência. Ao mesmo tempo em que os negros escravos traziam à memória suas tradições e origens e ensinavam aos seus descendentes essa cultura, serviam-se dessas manifestações para se defenderem das agressões físicas e para mobilizarem os senhores de escravos, em tempos de punições e castigos, a mudarem as penas ou amenizá-las.

Marcelo Paixão e Flávio Gomes, em “História das diferenças e das desigualdades revisitadas: notas sobre gênero, escravidão, raça e pós-emancipação”, discutindo a participação da mulher negra no tempo da escravidão e da pós-emancipação, afirmam que há poucos estudos sobre a sociabilidade da mulher negra, o que provoca opiniões obscuras sobre sua atuação efetiva, desde o convés dos navios, onde deveriam ser mantidas separadas dos homens, para não inculcar neles o sentimento de rebelião e de revolta. Nesse estudo, os pesquisadores apontam, com dados históricos, o protagonismo da mulher negra, lutando pela integridade de sua família e da sua comunidade. Paixão e Gomes discutem que as mulheres negras preparavam fugas, tramavam negócios e utilizavam a linguagem e a música como forma de resistência, educando seus filhos nessa cultura africana e incitando os seus maridos à rebelião, desmitificando o imaginário da negra oprimida e inexpressiva:

Tanto nas sociedades africanas como na diáspora, mulheres eram conhecidas por sua força e poder espiritual. Elaboraram formas de enfrentamentos, contrariando a ideia de que aceitavam a dominação com passividade. Uma das bases de poder verifica-se na luta pela manutenção da família negra. Agiam na proteção da integridade física e psicológica de seus filhos e companheiros, assim como de toda a comunidade da qual faziam parte. Na tentativa de impedir que seus filhos e esposos fossem vendidos separadamente, recusavam-se a trabalhar e ameaçavam os senhores com o suicídio e o infanticídio. (PAIXÃO; GOMES, 2008, p. 951)

Essas informações servem-nos para exemplificar que o negro escravo no Brasil não aceitou passivamente a servidão e a violência praticada contra ele. Não raras vezes, revoltavam-se contra seus senhores, a ponto de assassiná-los. Mas o que ressaltamos nessas breves reflexões é como a dança e a música se constituíam fatores de manutenção da cultura africana e de resistência durante o cativeiro. Baseando-se no contexto social brasileiro, Caco Velho e Piratini compõem o batuque “Mãe Preta”, denunciando a exploração do negro pelo homem branco, desde o espaço da senzala (onde o negro é castigado) até a intimidade da casa grande (onde a escrava zela pelo bem dos seus senhores e amamenta o filho da sinhá).

A letra do batuque “Mãe Preta” justapõe duas cenas emblemáticas da situação do negro escravo no Brasil: narra uma mulher envelhecida, embalando uma criança branca recém-nascida, na casa-grande, ao mesmo tempo em que o seu esposo apanhava, na senzala. A Mãe Preta dá alegria às crianças brancas e conta histórias de ninar na casa dos senhores, enquanto a dor e o sofrimento preenchem o espaço da senzala. O texto, apresentado de forma pretensamente imparcial, surpreende-nos por uma voz coletiva, por meio de um verso isolado “Mãe Preta, Mãe Preta”, que relativiza a descrição para instaurar um lamento sofrido, universalizado, tornando o leitor/ouvinte participante dessa dor:

#### **Mãe Preta**

(Piratini e Caco Velho)

Pele encarquilhada carapinha branca  
Gândola 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 todos os brancos com  
muita alegria  
Porém lá na sanzala Pai João apanhava  
Mãe Preta mais uma lágrima enxugava

Mãe Preta, Mãe Preta

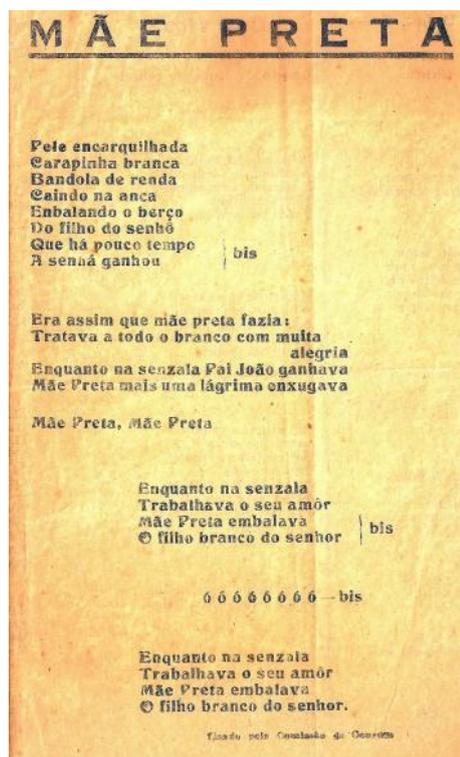
Enquanto a chibata batia no seu amor  
Mãe Preta embalava o filho branco do sinhô<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Disponível em <http://www.goma-laca.com/portfolio/relendo-gomas>, acesso em 15 de julho de 2016.

O enredo parece simples, composto de duas estrofes, um estribilho (“Mãe Preta, Mãe Preta!”) e dois versos (Enquanto a chibata batia no seu amor, Mãe Preta embalava o filho branco do sinhô) que reforçam o tom de lamento e de denúncia social. Essa acentuação rítmica assinalada na letra demonstra a síncope – motivo rítmico presente na música de origem africana, principalmente. Como não encontrei o folheto original impresso, não pude comprovar a letra original da música. Há variações nas letras de “Mãe Preta” encontradas na internet, principalmente na representação do escravo que apanhava na senzala: “Pai João”, “seu bem”, “seu pretinho”, dentre outros.

Retomando a experiência pessoal relatada no início deste texto, podemos afirmar que o batuque brasileiro foi (re)conhecido porque primeiro eu ouvi um fado português, o qual me invocou uma memória coletiva, auditiva, identitária. Assim também, a fadista Maria da Conceição tornava conhecido em Portugal esse batuque, em 1954. Depois de Maria da Conceição, Dulce Pontes e outros artistas portugueses retomaram o batuque original, com a letra de Caco Velho e Piratini. No Brasil, essa recuperação também se deu, como Rolando Boldrim, dentre outros, facilmente encontrados em vídeos na internet. Abaixo, folheto para gravação de Maria da Conceição:



**Título:** Folheto com letra do batuque “Mãe Preta”, para gravação de Maria da Conceição, visado pela censura (conforme nota ao final da letra).

**Fonte:** <http://fadistascomoeusou.blogspot.com.br/2009/08/maria-da-conceicao-mae-preta.html>, acessado em 15 de julho de 2016.

Mesmo censurada, a letra e a canção divulgavam um pouco da sociedade colonial brasileira. Os versos “Enquanto a chibata batia no seu amor/ Mãe Preta embalava o filho branco do sinhô” foram reelaborados, eufemisticamente, em “enquanto na senzala **trabalhava** o seu amor/ mãe preta embalava o filho branco do senhor”.

Por vias sinuosas, ou não, é a interpretação de Amália Rodrigues, com o poema de David Mourão-Ferreira, “Barco negro”, em emblemática cena do filme francês “Les amants du Tâge”, de Alain Verneuil, lançado em 1955, com Daniel Gélin, Françoise Arnoul e Trevor Howard, com base no romance de Joseph Kessel, que deu reconhecimento à música “Mãe Preta”, de Caco Velho. E é essa interpretação de Amália Rodrigues que promoverá, definitivamente, a divulgação do batuque de Caco Velho e Piratini pelo mundo, como exemplificamos anteriormente, em nota de rodapé 2. Também encontramos uma interpretação de Ney Matogrosso, de 1975,

mas infelizmente, com base no fado de Amália Rodrigues, com a letra do poeta português. O que nos provocou um grande estranhamento, por saber do interesse folclorístico e identitário nacional na produção artística desse cantor brasileiro.

Ainda que seja uma música conhecida e interpretada em diversos países, sobretudo em Portugal, não soubemos de estudos sobre as variações temáticas e rítmicas dessa composição. E mesmo as poucas informações encontradas na internet apresentam-se duvidosas, descontraídas, diversas e pouco confiáveis. Em *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Jota Efegê não dá muita atenção a essas transformações e apenas menciona aspectos biográficos de Mateus Nunes, como o seu nascimento em Porto Alegre em 1919, e a conhecida história do seu nome artístico – Caco Velho – originado da impressionante interpretação que fazia da música de mesmo nome, de Ary Barroso. De acordo com Jota Efegê, Mateus Nunes fazia parte do grupo de Piratini, tocando pandeiro, acompanhando dois violões e um cavaquinho.

Sobre “Mãe Preta”, o autor se restringe a afirmar que o compositor gaúcho “deixou um bom punhado de composições, algumas em parceria, gravadas em várias etiquetas, uma delas a intitulada *Mãe Preta*, posta em disco por Amália Rodrigues, com quem *Caco Velho* esteve no Olympia.” (EFEGÊ, 2007, p. 271 – grifos do autor). No entanto, a música interpretada pela fadista portuguesa teve como suporte o poema de David Mourão-Ferreira, o qual sequestra a mãe negra definitivamente da composição e instaura, em seu lugar, uma mulher que lamenta a ausência do amante:

#### **Barco Negro**

(David Mourão-Ferreira)

De manhã, que medo, que me achasses feia!  
Acordei, tremendo, deitada n'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 qu'estás sempre comigo.  
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.

O canto de lamento, nesse poema, refere-se à partida do amado. O eu-lírico assume uma voz feminina para falar do momento de despedida. Primeiro, temendo achar-se feia na presença daquele a quem ama. Depois, o rompimento do idílio amoroso, pois o barco negro solta as velas, sob o signo da cruz, e parte. Essa imagem bem nos lembra o Canto IV – O velho do Restelo, de *Os Lusíadas*, de Camões. Ali também 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.

Alexandre Felipe Fiuza, discutindo a necessidade de alterar a letra do batuque brasileiro no poema português, devido à censura política, afirma que a composição de Caco Velho (Mateus Nunes) e Piratini (António Amábile) teria um ritmo de toada; outras fontes apontam o ritmo de um samba ou um jongo. Quanto às transformações ocorridas, o autor afirma que

a letra original de “Mãe Preta” foi descartada em razão de seu forte e lírico conteúdo político, dando origem a uma, não menos bela, canção de cunho mais romântico. Por outro lado, a letra original de Mãe Preta, em sua simplicidade, revela a tragédia da escravidão no Brasil e, paradoxalmente, também podia ser interpretada enquanto uma crítica à exploração dos povos africanos nas colônias portuguesas. (FIUZA, 2002, p. 139).

Fiuza acredita que o ritmo do fado possibilitou uma “perfeita” simbiose entre texto e música. O pesar da mulher que enuncia o discurso da ausência, da partida do homem amado, está de acordo com o tom melancólico e saudosista do fado. Trata-se de um canto de despedida, mas não foi essa a mensagem que os compositores brasileiros quiseram nos transmitir – a denúncia social da escravidão e da exploração do negro pelo homem branco. Alexandre Felipe Fiuza passa rapidamente pela canção sem discutir essas questões, assim como Jota Efegê, que também não deu importância ao sequestro da mãe preta, sequestro que leva junto,

também, um pouco – ou muito – da cultura brasileira, como pretendemos discutir ainda.

Maurício Barros de Castro, em “O samba no Atlântico Negro: patrimônio imaterial e diáspora africana”, analisa as contribuições culturais da África nas relações com o Brasil a partir do samba, mesmo discordando de que esse ritmo tenha derivado da matriz “semba”, de origem angolana:

O samba, de certa forma, é a manifestação musical que mais popularizou as matrizes africanas da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, é o gênero que representa o país como “autêntica” música nacional desde que foi apropriado pelo governo Vargas, na década de 1930, como uma de suas principais formas de divulgação da política nacionalista. (CASTRO, 2001, p. 1)

A reflexão de Castro nos é importante porque problematiza a autenticidade desse gênero como genuinamente brasileiro, e também por reforçar a influência africana em nossa cultura musical. Em ambos os casos, esse ritmo relaciona duas culturas em diálogo: a brasileira e a africana, que nos parecem ter sido apagadas no poema de David Mourão-Ferreira e nas interpretações dos fados portugueses que reinscreveram esse batuque de Caco Velho.

Para Nei Lopes (2003), o samba designa cada uma das danças populares brasileiras e seu respectivo acompanhamento musical derivados do batuque africano. Caracteriza-se pelo compasso binário, andamento moderado a acelerado e acompanhamento sincopado (este, objeto de discussões contraditórias quanto a sua autenticidade brasileira). Carlos Sandroni (2001) levanta informações de musicólogos que comprovam a síncope na estruturação da música de alguns países europeus, o que tornaria a “irregularidade” ocidental, e não estritamente brasileira. Ainda assim, o autor aponta a força modificadora da cultura americana sobre a recorrência desse fenômeno, ao que se pode chamar, também, de “imparidade rítmica” (3 + 3 + 2, 3 + 2 + 3 + 2 + 2):

Figuras rítmicas do tipo descrito acima, embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental – em particular na chamada música contemporânea –, só o fazem a título de exceções e são consideradas de execução difícil. Na música da África Negra, ao contrário, elas pertencem ao senso

comum musical, frequentando inclusive o repertório rítmico das crianças. (SANDRONI, 2001, p. 25)

O batuque possui compasso binário – contramétrico, cuja síncope se explica pela acentuação forte onde, “regularmente”, deveria ser fraca (2 batidas regulares + 1 batida irregular + 1 batida regular). Esse ritmo não é comum ao fado, que se estrutura cometricamente. Por não possuímos competências teóricas nem práticas musicais, deixamos de realizar um estudo comparado estritamente musical que renderia boa discussão sobre a manutenção ou modificações desse ritmo nas interpretações dos cantores portugueses.

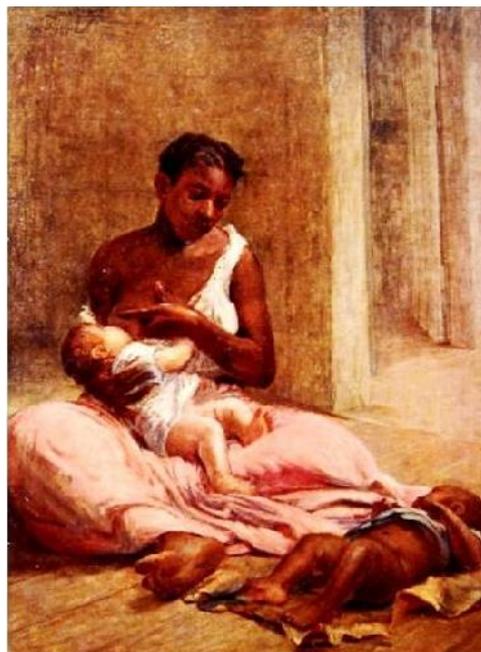
Ao que nos parece, as explicações de Sandroni conduzem à constatação de que a síncope se manifestaria mais concretamente nas tentativas dos compositores de reproduzirem em suas partituras a vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e dos afro-brasileiros, pois o sistema musical em que foram educados não previam esses agrupamentos binários e ternários. A batida é um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Ainda de acordo com Carlos Sandroni:

O ritmo em questão [contramétrico] foi submetido também ao que poderíamos chamar de recalçamento estético, pois mostrando de maneira demasiado gritante a marca de “música de negros”, ele fazia-se atribuir a mesma inferioridade atribuída a seus portadores. (SANDRONI, 2001, p. 222).

Nei Lopes tem opinião semelhante, ao afirmar que o racismo, tão difícil de erradicar mesmo em solo brasileiro, é responsável pelo não reconhecimento nacional do samba – tido quase geralmente como manifestação carioca. Se, após a abolição da escravatura, essa expressão artística foi uma das vias de acesso que os afrobrasileiros encontraram para fugir à marginalização, logo tiveram que se submeter às regras desiguais do mercado ou saírem completamente de cena, arremata Lopes. Não é justo, pois, que composições como a de Caco Velho tenham suas letras substituídas e que, mesmo em território nacional, nossos cantores prefiram versões ou adaptações estrangeiras.

O tema “Mãe Preta” é recorrente em nossa literatura e no imaginário brasileiro, pois foi uma pessoa importante no seio das famílias, já que substituída, física e simbolicamente, a sinhá nos deveres domésticos e nos cuidados com o recém-nascido, principalmente quanto ao aleitamento. Há uma lenda gaúcha da

“Mãe Preta”, a que teria dado origem à cidade de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul. Autores e pintores modernistas construíram diversas representações dessa negra escrava que cuidava dos filhos dos senhores brancos. Anterior a essas figurações, temos a tela homônima, de Lucílio de Albuquerque (1912), na qual a mãe preta amamenta uma criança branca enquanto olha o seu filho negro deitado aos seus pés, num misto de tristeza e de candura.



**Título:** Mãe Preta

**Fonte:** <https://peregrinacultural.wordpress.com/2012/05/06/a-figura-da-mae-na-arte-brasileira-consideracoes-sobre-o-tema>, acessado em 15 de julho de 2016.

Esse quadro bem poderia ter sido a fonte de inspiração para Caco Velho, como afirma o seu genro, em um site que apresenta informações biográficas sobre o músico gaúcho, mas nossa hipótese é de que sua composição teria se originado de uma outra, de sua predileção: “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Na letra desse compositor, alguns elementos “estranhos” nos chamam a atenção em favor da nossa ancestral africanidade:

Aquarela do Brasil (Brazil ou Aquarela brasileira)  
Ary Barroso – 1939

Brasil  
Meu Brasil brasileiro

Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos  
Ô Brasil, samba que dá  
Bamboleio que faz gingar  
Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor

Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Ah, abre a cortina do passado  
Tira a Mãe Preta do serrado  
Bota o Rei Congo no congado  
Brasil, Brasil

Pra mim, pra mim  
Deixa, cantar de novo o trovador

A merencória luz da lua  
Toda canção do meu amor  
Quero ver a Sa Dona, caminhando  
Pelos salões arrastando

O seu vestido rendado  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Brasil

Terra boa e gostosa  
Da morena sestrosa  
De olhar indiscreto  
Ô Brasil, samba que dá  
Bamboleio, que faz gingar  
Ô Brasil, do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Oh, esse coqueiro que dá coco  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim  
Ah, ouve essas fontes murmurantes  
Aonde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar  
Ah, este Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil, brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil, Brasil  
Pra mim, pra mim

Ary Barroso canta um Brasil mestiço, mulato, embalado por uma música que faz gingar (referência clara aos jogos de capoeira ensinados pelos negros africanos). O designativo “Terra de Nosso Senhor” é emblemático de nossa nacionalidade. Sabemos que a imagem do Senhor do Bonfim foi trazida para a Bahia para o culto a essa “divindade”. No século XVIII, os escravos eram forçados a lavar as escadarias que dão acesso à igreja de mesmo nome, em preparativos para essa festa religiosa que ocorre no segundo domingo de janeiro. Os negros adeptos do candomblé passaram a identificar o santo católico a Oxalá, tornando, pois, o evento sincrético.

O compositor ainda conclama o Brasil a abrir a cortina do seu passado para surgir a mãe preta, a mãe da nossa nacionalidade. Não bastassem essas referências africanas na música “Aquarela do Brasil” – a paleta é um instrumento onde se depositam diversas tintas e cores para se pintar um quadro, o qual será o resultado combinado dessa multiplicidade, acreditamos na repetição de células rítmicas em “Mãe Preta”, de Caco Velho.

Vemos explícito o motivo da “Mãe preta” nos dois textos (de Ary e de Caco Velho), mas não nos foi possível, neste momento, comparar, materialmente, as duas partituras, uma vez que não encontramos a de “Mãe Preta” para tal análise. Sonoramente, não há dúvida de que “Mãe Preta” ressoa parte da música da “Aquarela do Brasil”, aspecto inicial que nos chamou a atenção para este estudo, quando eu ouvi, pela primeira vez, o “Barco Negro” interpretado por uma fadista na Ilha da Madeira, durante um evento da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Eu ouvia uma música portuguesa ouvindo, simultaneamente, acordes de música brasileira.

Interessante estudo sobre as representações da mãe preta é o realizado por Sonia Roncador, em “O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural”. Segundo essa autora, comentando Sonia Maria Giacomini, no século XIX, a ama-de-leite e de criação foi considerada um agente de corrupção da família branca, devido ao contato íntimo com a criança. A escravidão doméstica, sob essa perspectiva, era um risco de infecção moral dos valores e dos costumes senhoriais. No século XX, principalmente nos anos 30 a 60, surgiram textos literários que retomaram a representação da ama-de-leite, descrita de forma dócil, com certo sentimentalismo. Sonia Roncador atribui essa diferente imagem da mãe preta à nostalgia dos escritores modernistas, que expressavam saudosa lembrança do

legado cultural do patriarcado. José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade e José Américo de Almeida são alguns exemplos de escritores que assim se manifestariam; segundo Roncador,

além de se configurar um símbolo de nostalgia senhorial nas memórias de infância de vários escritores modernistas, a mãe-preta igualmente aparece nas telas de artistas tais como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, assim como nos poemas de Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Jorge de Lima. (RONCADOR, 2008, p. 139)

Infelizmente, Roncador não faz referência à música popular brasileira, o que enriqueceria ainda mais a sua pesquisa. Mesmo assim, consideramos o seu estudo primordial para aqueles que se interessarem pela representação da mãe preta nas artes brasileiras, principalmente pelos levantamentos de textos literários em que essa figuração aparece e pela riqueza da bibliografia sobre o assunto que aparece ao final do seu trabalho.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O imaginário da “Mãe Preta” e o seu significado na cultura brasileira são inegáveis. É parte da nossa história social. O batuque, o ritmo e os instrumentos que influenciaram o samba também são elementos dessa história, tanto no âmbito social quanto cultural, pois trazem contribuições étnica e artística para nossa híbrida constituição identitária, e não podem passar despercebidas suas origens e seus sequestros.

A identidade cultural não é fixa, e é constantemente atravessada por elementos diversos e diferentes que, simultaneamente, se afetam. Vimos como a representação da “Mãe Preta”, por meio do batuque de dois artistas brasileiros, tornou-se conhecido pelas vias sinuosas das adaptações da letra e da música, em Portugal, e dispersando-se por várias partes do mundo, ainda que não tivemos o tempo necessário, neste trabalho, de fazer o levantamento e o cotejo dessas versões. O certo é que o batuque original influenciou a música portuguesa, assim como a versão lusitana repatriou a composição de Caco Velho e Piratini, modificada pela particularidade do fado e pelas exigências do contexto histórico, social e político de meados do século XX, sob censura salazarista.

Este trabalho nos possibilitou trazer à discussão a representação da “Mãe Preta” como um importante símbolo da cultura brasileira, como agente social (ama de leite) ou como elemento estético (figuração artística). Vimos como esse batuque, ao ser interpretado e reescrito por artistas portugueses, sofreu transformações significativas em decorrência da imposição de controle cultural. Mas foi por meio dessa transposição, realizada inicialmente pela fadista Maria da Conceição, e definitivamente por Amália Rodrigues, que o batuque brasileiro criado por Caco Velho e Piratini tornou-se mundialmente conhecido, o que nos permite falar que toda troca cultural implica perdas, mas também há inevitáveis ganhos.

## REFERÊNCIAS

CASTRO, Maurício Barros de. **“O samba no Atlântico Negro: patrimônio imaterial e diáspora africana”**. In: Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, UFBA, 7-10 de agosto de 2011. Disponível em [http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308332993\\_ARQUIVO\\_OSAMBANOATLANTICONEGRO1.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308332993_ARQUIVO_OSAMBANOATLANTICONEGRO1.pdf). Acesso em 11 de setembro de 2012.

D’ÁVILA, Nícia Ribas. **O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira**. Disponível em [http://www2.metodista.br/unesco/1\\_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Nicia\\_Batuque.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Nicia_Batuque.pdf), acesso em 16 de julho de 2016.

EFEGÊ, Jota. “Mesmo sem a ‘pele encarquilhada’ ele ficou sendo o Caco Velho”. In: **Figuras e coisas da música popular brasileira**. V. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 270-271.

FIUZA, Alexandre Felipe. “Um mesmo tom em quatro canções: imagens do feminino em Angola, Portugal e Brasil. **Revista de Literatura, História e Memória**. V. 3. n.3. Cascavel: Unioeste, 2007, p. 137-143.

LOPES, Nei. **Sambeabá – o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2003.

RONCADOR, Sônia. “O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural”. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. N.31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p.129-152.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

**COMO CITAR ESTE ARTIGO:**

OLIVA, Osmar Pereira . **Travessias do “barco negro” – O sequestro da mãe negra.** Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura. São Cristóvão: UFS, v. 25, mai./ago., p. 77-94, 2016.

**Recebido:** 17.07.2016

**Aprovado :** 05.08.2016