

Revista de Literatura,
História e Memória

Narrativas da Memória:
O Discurso Feminino

ISSN 1809-5313

VOL. 3 - Nº 3 - 2007

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 137-143

UM MESMO TOM EM QUATRO CANÇÕES: IMAGENS DO FEMININO EM ANGOLA, PORTUGAL E BRASIL

FIUZA, Alexandre Felipe (UNIOESTE)¹

RESUMO: Esta comunicação apresenta uma análise de imagens do feminino em quatro canções compostas por homens e em três continentes distintos. *Barco Negro*, com letra do poeta português David Mourão-Ferreira e melodia do brasileiro Caco Velho, bem como sua versão original intitulada *Mãe Preta*, mas com letra do gaúcho Antonio Amábile (Piratini). Esta versão foi feita para a gravação da fadista portuguesa Amália Rodrigues porque *Mãe Preta* foi vetada pela ditadura salazarista na década de 1950. Também de Portugal é objeto de análise a bela canção *Mulher da Erva*, do mais importante compositor popular das décadas de 1960 e 1970, José Afonso. Por fim, *Velha Chica*, do músico angolano Waldemar Bastos. Estas canções, por sua vez, revelam um forte conteúdo lírico e político. Entre outros temas, trazem a tragédia da escravidão no Brasil e, paradoxalmente, também podiam ser interpretadas enquanto uma crítica à exploração dos povos africanos nas colônias portuguesas, ou a opressão contra a mulher durante a vigência destes regimes autoritários. Estas canções confluem para personagens comuns por meio de quatro senhoras e em três regiões diferentes. Um dado comum é que o sofrimento humano exposto nas canções revela a ausência de limites geográficos, não havendo barreiras para as injustiças sociais e para as tragédias humanas (coletivas ou individuais), aqui poetizadas literária e musicalmente e não necessariamente exclusivas do universo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Canção; feminino; violência.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the feminine in four songs composed by men in three different continents. Firstly, we analyze *Barco Negro* (Black Boat), with lyrics by the Portuguese poet David Mourão-Ferreira and melody by the Brazilian Caco Velho, as well as its original version entitled *Mãe Preta* (Black Mother), but with lyrics by Antonio Amábile (from Piratini, Rio Grande do Sul). That version (*Barco Negro*) was composed to be recorded by the Portuguese Fado singer, Amália Rodrigues, because *Mãe Preta* was vetoed by Salazar's dictatorship in the decade of 1950. Coming from Portugal as well, the beautiful song *Mulher da Erva* (Woman of the Grass), by José Afonso, the most important popular composer of the decades of 1960 and 1970, constitutes also an object of analysis. Finally, *Velha Chica* (Old Chica), by the Angolan musician Waldemar Bastos, is focused in this study. All these songs reveal a strong lyrical and political content. Among other themes, they bring up the tragedy of slavery in Brazil and, paradoxally, they could also be interpreted as a criticism to the exploitation of African peoples in

the Portuguese colonies, or the women's oppression during the authoritarian regimes. These songs outline ordinary characters through four ladies in three different regions. A common feature is that the human suffering exposed in the songs reveals an absence of geographical boundaries, with no barriers to the social injustices and to the human tragedies (collective or individual); nevertheless, these human tragedies are treated in these songs in a poetic form (both literarily and musically), and not necessarily attributed exclusively to the feminine universe. KEY WORDS: Song; the feminine; violence.

Uma das mais conhecidas canções interpretadas pela fadista portuguesa Amália Rodrigues é intitulada *Barco Negro*. Esta é uma de suas melhores gravações e um de seus maiores sucessos internacionais. Este êxito também pode ser explicado por sua atuação no filme de Henri Verneuil, *Os Amantes do Tejo*, produção francesa filmada em Paris e Lisboa, em que Amália canta *Canção do Mar e Barco Negro*. Tanto em Portugal, como no Brasil, comumente atribui-se a autoria de *Barco Negro* a algum fadista português. Esta canção foi gravada no Brasil, em 1975, por Paula Ribas, no disco *Fados Brasileiros*. Teve, ainda, gravações por Ney Matogrosso no disco *Água de Céu-Pássaro* (1975) e por Virgínia Rosa em seu disco *A Voz do Coração* (2001). Acontece que esta canção é uma versão de *Mãe Preta*, de autoria dos gaúchos Matheus Nunes (Caco Velho) e Antonio Amábile (Piratini). O sambista porto-alegrense Caco Velho (1919-1971) atuou em diversas casas de espetáculo no Brasil (como no paradigmático bar paulista, o *Jogra*), nos EUA, na França, em Portugal (inclusive na Madeira), entre outros. Em Paris, chegou a se apresentar com Amália. Segundo informações de sua página oficial na Internet, feita por sua família, sua música "é tocada ainda nos dias de hoje nos seguintes países: Alemanha, Angola, Austrália, Bélgica, EUA, Egito, Espanha, Índia, Inglaterra, Japão, Suíça, Suécia, Portugal". Viaja para Portugal em 1966 a lá vive por alguns anos, atuando em espetáculos e programas de TV ao lado de artistas como Maria Dulce, Paula Ribas, Luisa Durão, o fadista Tristão da Silva, Antonio Mourão, Maria José Valério, Maria Helena, entre outros. Ainda segundo sua página oficial: "Walt Disney conheceu Caco Velho antes de criar *Zé Carioca*, o seu personagem brasileiro. Sua primeira aparição foi em um filme chamado *Alô Amigos*, em 1943." O jornalista português José Niza, no encarte do CD da cantora portuguesa Dulce Pontes, *Caminhos*, em que está gravada *Mãe Preta*, informa que Amália Rodrigues (provavelmente em meados da década de 1950) havia tentado gravar esta canção, o que não foi possível "porque a censura salazarenta da altura a proibiu". (Apresentação de José Niza para o CD *Caminhos*, de Dulce Pontes, Alpha Music/ Movieplay, nº. 7896410698059, 2002).

Em razão da proibição, Amália procurou o poeta português David Mourão-Ferreira que, por sua vez, escreveu uma nova letra para a melodia de Caco Velho, dando o título de *Barco Negro*:

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. [Bis]
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.[Bis]

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

Nesse sentido, a letra original 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:

Velha encarquilhada
carapinha branca
gandola 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
enquanto na senzala
seu bem apanhava
mãe preta mais uma lágrima enxugava
mãe preta, mãe preta,
mãe preta, mãe preta
enquanto a chibata
batia em seu amor
mãe preta embalava
o filho branco do sinhô.

Segundo informações da página oficial na *Internet* do músico Caco Velho, esta canção teria um ritmo de toada; em outras fontes a mesma aparece como sendo um samba ou um jongo. O fato é que uma versão com o ritmo de fado possibilitou uma perfeita simbiose entre texto e música. Quanto à situação retratada na canção, esta tem uma forte carga de sensibilidade, pois, apesar de abordar o trágico cotidiano do escravo e da ama de leite em apreço, também remete a outras injustiças. A senhora de cabelos brancos, embora embalasse o filho do seu senhor, nada podia fazer em relação aos seus iguais que sofriam com o açoite. A imagem desesperante daí advinda é potencializada pela canção, em particular por meio do canto em forma de lamento. Na gravação de Dulce Pontes, um arranjo remete a uma musicalidade africana, o que revela também a universalidade do sofrimento humano advindo da opressão.

Uma outra canção, composta em meados da década de 1980, que revela uma realidade semelhante é *Velha Chica*, do músico angolano Waldemar Bastos, também interpretada por Dulce Pontes, mas em 1999. (PONTES, Dulce. *O primeiro canto*. Polydor/ Universal Music, 73145431352, 1999, CD):

Antigamente a velha chica
vendia cola e gengibre
e lá pela tarde ela lavava a roupa
do patrão importante;
e nós os miúdos lá da escola
perguntávamos à vóvó Chica
qual era a razão daquela pobreza,
daquele nosso sofrimento.

Xé menino, não fala política,
não fala política, não fala política.

Mas a velha Chica embrulhada nos pensamentos,
ela sabia, mas não dizia a razão daquele sofrimento.
Xé menino, não fala política,
não fala política, não fala política.

E o tempo passou e a velha Chica, só mais velha ficou.
Ela somente fez uma kubata com teto de zinco, com teto de zinco.
Xé menino, não fala política, não fala política.

Mas quem vê agora
o rosto daquela senhora, daquela senhora,
só vê as rugas do sofrimento, do sofrimento, do sofrimento!
E ela agora só diz:
“- Xé menino, quando eu morrer, quero ver Angola viver em paz!
Xé menino, quando morrer, quero ver Angola e o Mundo em paz!”

Nesta canção, o universo de guerra colonial em Angola (1961-1974), e mesmo em relação à guerra civil que se seguiu após sua independência, revela o sentimento que abateu muitos angolanos, como a desesperança e mesmo a frustração com os rumos que o país tomou após o fim do colonialismo, apesar das esperanças depositadas nas lutas de libertação colonial. Por outro lado, o grau de violência atingido na repressão colonial desencadeada por Portugal é muito mais grave do que o ocorrido na Metrópole (na repressão à oposição à ditadura salazarista), como bem expressa o que aconteceu após uma série de ações revolucionárias em Luanda (capital angolana), em 1961: “A repressão foi feroz: do dia 5 ao dia 12 de fevereiro daquele ano, três mil pessoas foram mortas pelas forças coloniais” (SERRANO, 1995, p. 108).

A canção revela o terror e o medo que povoam este ambiente e uma única frase de forte tensão: “não fala política”, dá a tônica de uma experiência de uma dúbia opressão durante décadas: a do senhor (que revela o colonialismo) e a da repressão (trazida pela ditadura e personificada pela polícia política portuguesa, a PIDE – Polícia Internacional em Defesa do Estado e a partir de 1969 a DGS - Direcção-Geral de Segurança). Apesar de não viver num regime escravocrata, a velha Chica vivia as agruras da pobreza, como denota o casebre construído, a dupla labuta diária, a opressão da Guerra e a disseminação do medo: “ela sabia, mas não dizia a razão daquele sofrimento”. A estrutura melódica e rítmica da canção reverbera toda a intensidade trazida pela letra.

Num caminho semelhante, uma outra canção que também tematiza uma senhora em sua desesperança e em sua labuta diária, é *Mulher da Erva*, de José Afonso, gravada pelo mesmo no seu mais importante disco, *Cantigas de Maio*, de 1971. Aqui, temos uma particularidade da obra do músico, ou seja, uma capacidade de extrair de situações cotidianas, banais, uma dramaticidade da vida do homem comum:

Velha da terra morena
Pensa que é já lua cheia
Vela que a onda condena
Feita em pedaços na areia

Saia rota subindo a estrada
Inda a noite rompendo vem
A mulher pega na braçada
De erva fresca supremo bem

Canta a rola numa ramada
Pela estrada vai a mulher
Meu senhor nesta caminhada
Nem m'alembra do amanhecer

Há quem viva sem dar por nada
Há quem morra sem tal saber
Velha ardida velha queimada
Vende a fruta se queres comer

A noitinha a mulher alcança
Quem lhe compra do seu manjar
Para dar à cabrinha mansa
Erva fresca da cor do mar

Na calçada uma mancha negra
Cobriu tudo e ali ficou
Anda, velha da saia preta
Flor que ao vento no chão tombou

No Inverno terás fartura
Da erva fora supremo bem
Canta rola tua amargura
Manhã moça nunca mais vem.

Na canção citada, temos uma outra leitura da vida destas senhoras que se contrapõe às imagens do Portugal rústico veiculadas pela ditadura entre as décadas de 1950 e 1960, em que o: “uso da censura, o controlo dos meios de comunicação e da produção artística contribuem para que estas imagens, como as das camponesas portuguesas, sorridentes nas suas brancas aldeias, se tornem parte de um mundo de aparências, próprio destes regimes” (PAULO, 1994, p. 175).

A canção *Mulher da Erva* denota também uma versatilidade temática e musical muito profícua. Nesta gravação, a modernidade e o tradicional compõem uma tessitura musical que irá caracterizar os discos de José Afonso a partir do início de 1971, com seu disco *Cantigas de Maio*. Se seus textos já eram de uma qualidade literária incontestável, a partir de então, a melodia, o ritmo, o arranjo e a percussão converteriam sua canção numa linguagem mais universal. Logo, paradoxalmente, a

influência do popular, e mesmo do folclore, em confluência com a moderna música popular ali empregada, traduzir-se-iam numa linguagem musical que se revela ainda mais contemporânea. Outra marca presente nos discos de José Afonso são as experiências com ritmos africanos que ele realizou ainda na década de 1960 e que só foram retomadas na canção ocidental nos últimos anos, como “invenções”.

Em *Mulher da Erva*, cenas cotidianas como a da velha colhendo ervas ou o pássaro cantando são contrapostas à morte da senhora vestida de preto. Há que se ressaltar que uma das imagens humanas mais conhecidas de Portugal é a das senhoras vestidas de preto, como a que aparece na canção em apreço – Na calçada/ Uma mancha negra –, cuja vida era representada como a “manhã moça” que agora não virá mais. O autor revela uma outra morte possível: “Há quem viva sem dar por nada/ Há quem morra sem tal saber”, certamente uma referência à alienação de substantiva parte dos portugueses ao que se passava nos tempos da ditadura salazarista (1926-1974).

Enfim, podemos traçar paralelas entre estas três histórias de vida retratadas nas últimas três canções citadas. Um dado comum é que o sofrimento humano aqui exposto revela a ausência de limites geográficos para a música: em *Mãe Preta* (na América), *Velha Chica* (na África) e *Mulher da Erva* (Europa). Também não há barreiras para as injustiças sociais e para as tragédias humanas (coletivas ou individuais) aqui poetizadas literária e musicalmente. Os três lamentos, na voz de três mulheres, poetizam a realidade através de uma fina politização do cotidiano. Esta construção poética é realizada sem perder a monotonia dos dias, como o tema prosaico do vestuário das senhoras (a saia rota, a gandola de renda, a roupa do patrão sendo lavada), a morte à espreita (quando eu morrer, Manhã moça/ nunca mais vem) ou as marcas do tempo no rosto (velha encarquilhada, as rugas do sofrimento).

NOTAS

- ¹ Professor Adjunto do Colegiado de Pedagogia e do Mestrado em Educação da UNIOESTE. Membro da Linha de Pesquisa *Sociedade, Cultura e Educação*. Pesquisa realizada em Portugal e financiada pelo CNPq/ Brasil.

REFERÊNCIAS:

SERRANO, Carlos. A luta de libertação nacional na África de língua portuguesa e a crise do fascismo português. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

PAULO, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.