
MÃE PRETA E BARCO NEGRO: A MESMA MELODIA PARA DUAS TRAGÉDIAS DIFERENTES

MÃE PRETA AND BARCO NEGRO: THE SAME MELODY FOR TWO DIFFERENT TRAGEDIES

Riccardo Cocchi¹

Resumo: Neste artigo são analisados e comparados dois fados, isto é, a *Mãe preta* e o *Barco negro*, cujas letras diferentes – que, entretanto, se assentam na mesma base melódica – remetem, respetivamente, para uma matriz lírico-temática afro-brasileira e portuguesa. A partir desse caso específico, pretende-se destacar a crucial, embora controversa, inter-relação que existe entre esses dois fados e o imaginário lusófono próprio de Portugal, Brasil e dos PALOP.

Abstract: In this article, two fados – *Mãe preta* and *Barco negro* – are analyzed and compared, whose different lyrics – which are, however, based on the same melodic basis – refer, respectively, to an Afro-Brazilian and a Portuguese lyrical-thematic matrix. From this specific case, it is intended to highlight the crucial, although controversial, interrelationship that exists between these two fados and the Portuguese-speaking imagery typical of Portugal, Brazil and the PALOP.

Palavras-chave: Fado; Lusofonia; Negro;

Keywords: Fado; Lusophony; Black;

Ao Gabriel AV e à Dyra.

Introdução

Para quem se diz conhecedor e apreciador do Fado – este gênero musical considerado tão genuíno de Portugal – com toda a certeza será capaz de entoar a celeberrima melodia do *Barco negro*, cuja letra, escrita por David Mourão-Ferreira *ad hoc* para Amália Rodrigues, ganhou na altura uma considerável fama, garantida até os dias de hoje. Aliás, para dizer a verdade, a própria Amália Rodrigues, através desse fado que se estreou integrando a banda sonora do filme francês *Os amantes do Tejo* (1955) no qual a mesma cantora atua, beneficiou de uma maior projeção que se traduziu, de fato, na sua consagração internacional.

No entanto, muitos daqueles que conhecem o *Barco negro* possivelmente não sabem que os criadores dessa melodia, que tanto marcou o panorama musical português, são dois autores brasileiros, nomeadamente Caco Velho (Mateus Nunes) e Piratini (António Amábile). Eis que, desde o ponto

¹ Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (variantes Português e Espanhol). Università degli Studi di Torino (Itália).

de vistadessa hipotética multidão, poderia já vir abaixo aquela crença que vê as composições do Fado como o fruto derivado apenas de uma matriz portuguesa. Com efeito, é evidente de como esse gênero musical, por um lado, pode-se considerar como um dos mais próprios traços identitários das gentes de Portugal; contudo, por outro – e como consequência direta disso – o Fado nada mais é do que uma forma de expressão artística que, sendo veiculado pela língua portuguesa, reflete todo o imaginário lírico que esse idioma possui e aquele que foi absorvendo ao longo da (sua) História. Noutras palavras, em paralelo àquelas que podem ter sido as influências recebidas sob o ponto de vista melódico, as letras do Fado – e em particular no caso da *Mãe preta* – contam-nos também, como é evidente, sobre fatos e temáticas que são o resultado daquilo que a língua portuguesa, como um imenso receptáculo, foi recebendo sobretudo através do contato com as línguas e culturas nativas das populações que, noutrora, foram colonizadas por Portugal.

Passemos então a analisar o primeiro fado, isto é, a *Mãe preta*.

***Mãe preta*: A história de uma tragédia esquecida?**

Antes de adentrar-nos no cerne da análise, centrada na canção escrita por Caco Velho e Piratini, é oportuno referir que o artigo titulado *Travessias do “barco negro” – O sequestro da mãe negra* de Osmar Pereira Oliva, a partir de agora, servir-nos-á de alicerce para reavaliarmos uma parte da leitura – evidentemente tendenciosa – que esse crítico realizou sobre o assunto.

No específico, nota-se como em diversas passagens do texto de Pereira Oliva é formulado pelo mesmo autor um juízo mais pessoal – inclusive com notas de ressentimento que evocam até hoje, aliás, o irresolvido conflito que vê no indivíduo “português de Portugal” o eterno colonizador contraposto aos oriundos, já afro-brasileiros, do Brasil como os perenes colonizados – do que uma avaliação mais imparcial *in toto*, que seria por si motivada pelo efetivo decorrer dos acontecimentos ligados a esta questão pontual. Em razão disso, pode-se apreciar como, ao referir-se à reinterpretação da música de autoria de Caco Velho e Piratini executada por Ney Matogrosso, Oliva lamenta o fato da mesma ter sido feita “infelizmente, com base no fado de Amália Rodrigues, com a letra do poeta português.” E logo acrescenta: “o que nos provocou um grande estranhamento, por saber do interesse folclórico e identitário nacional na produção artística desse cantor brasileiro” (OLIVA, 2016, p. 85). Por qual razão deveria ser colocada uma tal expectativa – formulada *a posteriori* – sobre a escolha de um artista acerca da sua preferência na interpretação entre as duas versões? Não será, afinal, também o próprio *Barco negro*, mesmo com letra do português David Mourão-Ferreira, parte do patrimônio identitário brasileiro?

Contudo, deixando de momento sem resposta ambas as perguntas, como já se salientou, há mais considerações no artigo de Oliva que merecem uma atenta reconsideração. Uma dessas – que

talvez seja aquela nevrálgica, estando diretamente ligada com o título do texto desse crítico – tem a ver com a acusação de ter acontecido um “sequestro”, cujo responsável é apontado de forma bastante ambígua. Nas palavras do Oliva: “o poema de David Mourão-Ferreira, o qual sequestra a mãe negra definitivamente da composição [de Caco Velho e Piratini] e instaura, em seu lugar, uma mulher que lamenta a ausência do amante” (OLIVA, p. 85). Quem é que sequestra a “mãe negra”: o poema, ou, mais verossimilmente, o seu autor? Será que o propósito deste último era de verdade sequestrar algo ou alguém, sentenciando por alguma presumida razão racial, seguindo a lógica dessa leitura, a composição original de Caco Velho e Piratini para a *damnatio memoriae*?

Foco na Mãe preta. Um passado incômodo.

Parte primeira: a exploração dos escravos.

É pacífico e patente: o texto da composição original dos gaúchos Caco Velho e Piratini conta-nos sobre uma tragédia que, dentro do controverso contexto lusófono, é conveniente para alguns não evocar porque remete para duas amargas realidades que fizeram parte da política de Portugal ao longo da sua extensa história. São elas: a exploração dos escravos aquando do período da Colonização e a Censura.

A letra desse fado centra-se principalmente, como o próprio título indica, na figura da “mãe preta”, descrita como uma negra velha que embala o filho dos seus patrões e que aparenta estar dividida por um conflito de sentimentos, visto que ao mesmo tempo que dispensa alegria para todos os brancos, também chora por saber que o seu amor, isto é o Pai João, apanha chibatadas na senzala. O fado da *Mãe preta* é, de fato, com as palavras de Oliva “a denúncia social da escravidão e da exploração do negro pelo homem branco” (OLIVA, p. 86). Entretanto, antes de prosseguirmos, é importante salientar que a “mãe preta” é parte integrante do imaginário afro-brasileiro, tendo a sua figura uma ligação intrínseca com a realidade escravagista como nos lembra, na sua comunicação titulada *As mães pretas do Ilê Aiyê: nota sobre o espaço mediano da cultura*, o antropólogo Michel Agier:

Trata-se da escrava mãe de leite dos pequenos senhores brancos, integrada na casa grande do senhor mas à margem da estrutura familiar. O personagem da ama preta é uma herança do sistema escravista na sua forma mais opaca, aquela das relações de face-a-face na família patriarcal. Nelas, a dominação do senhor branco - e de sua esposa legítima e branca - podia ser colocada em dificuldade pelos micro-poderes domésticos da ama preta, fossem aqueles da cozinha, da sedução sobre o senhor ou da dependência infantil. A homenagem paternalista à Mãe Preta é pois inscrita na história da escravidão com uma função compensatória e reguladora

das relações internas à casa grande e ao sobrado. Réplica feminina da figura do velho escravo resignado (Pai João), imagem envelhecida (e amadurecida) da Negra Fulô, a Mãe Preta está associada, na memória e na poesia popular, à ternura e ao sofrimento. (AGIER, 1996, p. 197)

Noutras palavras, pode-se afirmar que, dentro do imaginário afro-brasileiro, a “mãe preta” representa o arquétipo da mãe-anciã que, mesmo no sofrimento causado pela sua condição de cativo, encarna os papéis de “ama, mestra e protetora” – tal como se lê no título de um folheto de cordel², citado por Agier, que foi escrito em 1983 por Bule Bule e Onildo Barbosa. Ora, retomando os questionamentos anteriores, por que esse arquétipo – mesmo sendo consensualmente atribuído à identidade afro-brasileira *stricto sensu* – não deveria, por sua vez, ser também parte integrante do patrimônio do imaginário de Portugal?

A História ensina-nos, através dos fatos, que a nossa ancestralidade não poderá ser, de jeito algum, algo estático ao ponto de acreditarmos na existência de “linhagens puras”; pelo contrário, podemos apreciar como, desde tempos imemores, as uniões de indivíduos diferentes – quer por questões de cultura, cor da pele, credo religioso, lugar de nascimento, etc. – deram lugar a inevitáveis casos de “mestiçagem” que, crescendo de forma exponencial, resultaram na situação hodierna, em que o único traço identitário que se pode considerar como inequívoco e transversal é que todos somos seres humanos. Assim sendo – etida por globalmente válida a nível sócio-antropológico a máxima “*homo sum, humani nihil a me alienum puto*” (sou homem, nada do que é humano julgo que me seja alheio) de autoria do escritor latino Terêncio – será mais fácil admitir que inclusive os seres humanos designados como brancos terão no próprio espírito vestígios da essência da “mãe preta”.

Vamos agora, ao mesmo tempo, retomar e encerrar esta primeira parte da análise focada no fado da *Mãe preta*, abordando a segunda realidade amarga já mencionada acima, isto é, a Censura.

Foco na Mãe preta. Um passado incômodo.

Parte segunda: a Censura.

No livro *Lisboa na cidade negra* do etnólogo francês Jean-Yves Loude há um capítulo dedicado unicamente à investigação no campo do autor para reconstruir a turbulenta “travessia” da composição de Caco Velho e Piratini. Passando pela Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa no bairro de Alfama – na qual o autor denuncia que a história lá transmitida é “exclusivamente branca” (LOUDE, 2005, p. 196) – e pela Discoteca Amália e a sua sucursal ambulante, Loude fornece, através do testemunho fidedigno do produtor de discos Manuel Simões e de um vendedor da referida sucursal, aqueles que são, com grande probabilidade, os relatos mais completos sobre a história da *Mãe preta*:

² *Mãe preta foi e é ama, mestra e protetora* (AGIER, p. 196).

Segundo ele [o vendedor de discos da sucursal], a canção, escrita nos anos 30, terá vindo do Brasil. Ao cantá-la, Maria da Conceição, consciente dos maus tratos infligidos aos Negros, terá querido denunciar a atitude escravagista. Viva reacção do Governo salazarista às primeiras passagens na rádio do disco de 45 rotações; proíbe a difusão e a distribuição do disco, argumentando que esse texto pouco cívico dava como actual uma situação do século passado. Qualquer pessoa que fosse surpreendida a cantá-la seria presa. Aí tem: o nosso país era o país do medo. Até os censores tinham medo de não censurar o bastante. (LOUDE, p. 198)

A este depoimento, poucas linhas a seguir, junta-se-lhe um outro a partir do testemunho do senhor Manuel Simões:

Mãe Preta descreve a realidade da escravatura no Brasil do século XIX. Maria da Conceição foi efectivamente a sua primeira intérprete; o Sr. Simões ouviu-a cantar uma vez numa taberna de Alfama e propôs-lhe de imediato uma gravação. (...) Maria da Conceição é uma mulher do povo, companheira de guitarrista. Não é célebre porque o seu disco foi posto de parte durante cerca de quarenta anos. *Mãe Preta* teve um grande sucesso em 1952. Ao contrário do que se diz, a cantiga não foi imediatamente proibida. Eis o que se passou. A popularidade de *Mãe Preta* assustou o governador de Goa, na Índia; temia que a canção desencadeasse uma onda de rebelião na sua colónia. Com efeito, Neru, primeiro ministro da Índia independente, tinha pretensões em relação às possessões portuguesas de Goa, Damão e Diu, e a letra desse fado podia inspirar ideias separatistas entre os autóctones e favorecer os projectos indianos. O governador telefonou ao secretário-geral da Propaganda, e a polícia política começou por proibir a canção nas colónias. (LOUDE, p. 199)

O que, de imediato, podemos retirar desses dois excertos é a evidência dada por dois fatos importantes: o primeiro é a definitiva confutação daquela que foi a “infeliz” objeção de Oliva em relação à escolha de Ney Matogrosso, pois, de acordo com a linha de pensamento desse crítico, a Maria da Conceição deveria ter interpretado um “fado local”, isto é, uma composição portuguesa, despreocupando-se assim de uma temática que, embora lhe fosse alheia, com toda a plausibilidade sentia próximo como pessoa e artista, tendo sido ela, ainda por cima, aquela que permitiu que a narração da *Mãe Preta* desembarcasse no Portugal do Estado Novo; o segundo fato diz respeito ao ato em si de censura que, curiosamente, nessa versão contada por Manuel Simões, não é de se implicar de forma direta à Propaganda portuguesa.

Vale a pena recordar, conforme José Ramos Tinhorão, que a cidade de Lisboa, por ter sido

“marcada desde meados do século XV pela presença de negros”, foi “pela variedade étnica de seu povo verdadeiro laboratório de experiências socio-culturais” (TINHORÃO, 1994, p. 31). Por essa razão, acaba por ser mais do que compreensível o estranhamento de Loude quando denuncia a ausência da presença de negros dentro da história divulgada pela Casa do Fado da capital portuguesa.

Mesmo assim, para rematar essa e as outras questões sobre esta controversa e turbulenta “travessia” da *Mãe preta*, o foco tem que ser centrado agora na história da outra composição, isto é, o *Barco negro*, cuja recepção e fortuna superaram de forma tão significativa a sua predecessora que garantiram tanto a projeção internacional desse fado com letra de David Mourão-Ferreira como para a sua primeira executora: Amália Rodrigues.

Foco no *Barco negro*. Tragédia à portuguesa.

Parte primeira: um povo de marinheiros.

As tragédias derivadas de acidentes e desaventuras marítimas fazem parte, sem sombra de dúvida, do percurso histórico do povo português. Por isso, muitas das representações artísticas dessa gente remetem, como é natural, para essa temática ligada ao mar – e os poemas do Fado obviamente não constituem exceção. Recorde-se, por exemplo, no âmbito desse gênero musical, composições famosas como *Gaivota*, com letra baseada no poema de Alexandre O’Neill, e *Fado Português*, com versos do poeta presencista José Régio, ambas com palavras e estrofes ligadas ao universo marítimo.

Para além desse riquíssimo imaginário histórico-cultural que, de fato, representa um traço identitário importante de Portugal, o poeta David Mourão-Ferreira poderá ter trazido inspiração para escrever o poema do *Barco negro* a partir, por exemplo, de eventos e obras de arte que marcaram a sua época. Por isso, mais do que no canto IV d’*Os Lusíadas*, como o mesmo Pereira Oliva sugere, talvez seja mais verossímil considerarmos como mais próxima fonte de inspiração aquele terrível naufrágio ao largo de Matosinhos em 1947, evento que foi considerado como “a maior tragédia marítima na costa portuguesa na altura”³. E, mesmo que não seja esse acontecimento o motor que inspirou o poema desse escritor português, é importante salientar que esse trágico evento está ligado à atividade piscatória que, como é expectável, faz parte da essência das gentes do litoral de Portugal.

Ora, esses elementos são convocados para a nossa análise porque é fundamental quebrar o preconceito ligado à concepção histórica da atividade marinheira portuguesa como apenas ligada à exploração, tendo a mesma como fim último e exclusivo a apropriação de riquezas e matérias-primas através do trabalho escravo. Com efeito, durante a denominada “época dos descobrimentos”, nem todos os que se embarcaram nos navios portugueses – tendo havido, possivelmente, muitos indivíduos provenientes até de terras do interior de Portugal – deverão ter deixado as suas casas e

³ <https://www.cm-matosinhos.pt/servicos-municipais/cultura/arte-publica/poi/tragedia-no-mar>. Acesso em: 02 nov. 2020.

as suas hortas motivados pela cobiça do ouro, mas antes terão sido impelidos pela fome, tal como os tantos pescadores que perderam a própria vida, como aqueles de Matosinhos, procurando trazer algo para dar o que comer às próprias famílias. Esses elementos podem oferecer uma outra chave de leitura, não tanto para acrescentar um ulterior *páthos* para se avaliar qual das duas composições em causa veicule a “tragédia mais trágica”, mas, simplesmente, para reconsiderarmos certas posturas tendenciosas que nos poderiam levar a termos um olhar semi-paternalista ou vitimista – retomando, respectivamente, as duas partes do binômio inicial português/colonizador e afro-brasileiro/colonizado – ao analisarmos caso do fado da *Mãe preta*. Contudo, se desconsiderarmos que a letra e a melodia do *Barco negro* estão assentadas de fato encima do substrato da *Mãe preta*, corremos o risco de perdermos uma concreta oportunidade de fomentar o diálogo, através dessa última composição, sobre temáticas que só acreditamos serem parte de um passado já enterrado.

Foco no *Barco negro*. Tragédia à portuguesa.

Parte segunda: foi Amália quem censurou a *Mãe preta*?

Dir-se-ia que o que se vai dizer a seguir seja fruto de muita coincidência ou sinal do destino – aliás, do Fado: entretanto, no volume *Amália: uma biografia*, redigido por Vítor Pavão dos Santos, o capítulo quinto – correspondente ao breve intervalo de tempo entre 1956 e 1961 – é titulado *Barco negro*. Logo na abertura dessa parte do livro, podemos ler as seguintes palavras:

A minha carreira internacional deve-se a uma circunstância muito simples. Uns franceses vieram a Portugal fazer um filme e queriam uma pessoa que cantasse (1954). Começaram a pegar em discos, a ouvir artistas e escolheram-me a mim. (...) Foi assim que começou a minha carreira internacional. (SANTOS, 1987, p. 123)

O relato da “Rainha do Fado” continua até que chega o momento crucial, em que a mesma cantora nos revela uma série de dados muito relevantes para rematarmos, de vez, a nossa discussão sobre o suposto encobrimento, ou, utilizando a expressão de Oliva, o “sequestro” da *Mãe preta*. Retomemos, pois, o testemunho de Amália Rodrigues:

Quando os franceses se puseram a ouvir músicas, para escolher o que ia cantar nos *Amantes do Tejo*, gostaram muito da *Mãe Preta*, uma canção brasileira, feita por um rapaz chamado Caco Velho, que era cantada aqui por uma fadista, a Maria da Conceição. A música tem muito ambiente, a letra é bonita mas não é para o meu feitio. Tem uma história muito complicada. E era do repertório de outra artista. Então pedi ao David Mourão-Ferreira para fazer uns versos.

E foi o *Barco Negro*, com a letra dele, que é muito bonita e se conta em duas palavras, mais a música do Caco Velho, que eu cantei no filme. (SANTOS, p. 124)

Daquilo que consta nesse depoimento em nenhum momento Amália Rodrigues deixou reconhecer os créditos de quem escreveu e interpretou a canção da *Mãe preta*. Muito pelo contrário, ela mesma reitera que a letra do *Barco negro*, por ela interpretada, manteve a melodia original composta por Caco Velho, o qual a fadista encontrou uma noite em Paris. São muito significativas as palavras de Amália sobre esse *rendez-vous*:

O sucesso [do *Barco Negro*] foi tão grande que, mais tarde, o Caco Velho estava a tocar numa boite chamada Macumba, e tinha lá um disco dele à venda que dizia: Caco Velho, autor de *Barco Negro*. Ele próprio mudou o nome da cantiga de *Mãe Preta* para *Barco Negro*. (SANTOS, p. 125)

É também fundamental lembrarmos que o contexto histórico de Portugal em que se insere a quase totalidade da produção artística de Amália Rodrigues é aquele acima acenado do Estado Novo, durante o qual, como já vimos, a canção da *Mãe preta* já tinha sofrido os efeitos da Propaganda salazarista. Efeitos que pareciam não terem afetado em primeira instância o processo de seleção dessa música para integrar a trilha sonora do filme *Os amantes do Tejo*. Inclusive, parece que foi a mesma Amália, lendo o seu testemunho, quem teve a última palavra sobre esse assunto. E, considerado que ela mesma se diz “uma pessoa despida de qualquer artifício” (SANTOS, p. 123), deveremos ter isso por verdadeiro quando se refere à beleza da letra da *Mãe preta* e ponderarmos – antes de supormos que tenha havido uma escolha entre as duas versões qualquer influência de receios da cantora para com o regime ditatorial e os seus mecanismos de censura – a possibilidade de não ser uma canção de fácil interpretação conforme o peculiar feitio da fadista e também à motivada alegação da mesma música acarretar uma “história muito complicada”. No fim de contas, não terá o músico Caco Velho, ao mesmo tempo, beneficiado dessa projeção que a versão com letra de David Mourão-Ferreira da sua composição obteve graças à voz de Amália Rodrigues, ao ponto de modificar “o nome da cantiga” e manifestar-se como o autor do *Barco negro*, com uma postura que parece dividida entre uma reivindicação do próprio direito autoral e uma esperta jogada de *marketing*?

E se, no entanto, esse último raciocínio não passa de uma especulação, a realidade dos fatos é essa: é o *Barco negro* que, para além de ter consagrado a fama internacional de Amália Rodrigues, tem permitido, paradoxalmente, a sobrevivência da *Mãe preta*.

O Barco negro: aquele que resgata e não sequestra

Como já se disse, não há elementos que justifiquem a convicção de Pereira Oliva quando ele acusa a substituição da letra de *Mãe preta* por aquela do *Barco negro* seja um ato reconduzível a um sequestro, nem sequer considerando a sua afirmação desde um ponto de vista mais metafórico. O que David Mourão-Ferreira realizou foi apenas responder, como artista profissional, àquilo que lhe terá sido apresentado como uma encomenda de Amália Rodrigues.

Há, muito pelo contrário, dois fatores que motivam uma reconsideração radical desse ponto de vista apresentado por Oliva: em primeiro lugar, para além de não serem apagados os nomes dos autores da composição original, foi mantida a *percussão*, cuja valência residual constitui um inegável traço de união e continuidade entre os dois fados, considerando que esse gênero musical carece, quase na totalidade, desse tipo de suporte instrumental; em segundo lugar, no título do poema escrito por David Mourão-Ferreira figura a palavra «negro», que é sinônimo masculino de «preta» e que é a componente que, conferindo ao barco o seu matiz trágico circunstancial do episódio contado, parece retomar a outra tragédia – desta vez ancestral – da “mãe preta”, cuja cor de pele acaba por ser, de acordo com a letra da canção inspirada na verdade histórica, a sina que motivou os seus sofrimentos causados pelos efeitos da política escravagista.

Vistas a partir dessa perspectiva, a *Mãe preta* e o *Barco negro* nada mais são do que as duas faces da mesma medalha, cujos denominadores comuns são a *batida* – que, em uma leitura metafórica, no primeiro caso pode corresponder ao ruído da chibata, enquanto no segundo ao palpitar do coração – e a componente *trágica*, posta em evidência em cada composição pelo respetivo elemento do binômio cromático preto-negro patente no título.

Apesar disso, as duas narrações contam, de fato, duas tragédias que são diferentes e, aparentemente, podem resultar de difícil inteligibilidade empático-emocional para quem se sente longe quer do imaginário português, quer daquele afro-brasileira. Por sorte, já existe a solução, ou melhor, a ponte que pode reduzir de forma drástica essa fictícia distância entre essas partes: é a mesma língua portuguesa.

Conclusão

À luz dos acontecimentos históricos, podemos até afirmar que o próprio idioma português mais do que o homônimo povo – que conseguiu, no entanto, alcançar o notável resultado dessa sua língua ser falada oficialmente em diversos países espalhados pelos quatro cantos da terra – trilhou um caminho que o conduziu, em verdade, a uma imensa encruzilhada; daí, vários outros caminhos foram desbravados, tendo-se vindo a criar muitas variantes desse mesmo idioma. Resulta, desta maneira,

como diz o escritor José Saramago no documentário *Língua – Vidas em português*, que “não há uma língua portuguesa”, mas “há línguas em português”. Contudo, é mais do que evidente que, apesar de existirem tantas variantes da mesma língua, a matriz é idêntica para todos os membros da CPLP e para todos os outros indivíduos lusofalantes que existem no mundo.

Assim sendo, como se tem podido observar ao longo desse artigo, nesses dois fados da *Mãe preta* e do *Barco negro* – que foram convocados para esta concisa análise sumária acerca das respetivas “travessias” – carregam no seu seio duas tragédias diferentes, mas que, com efeito, apelam ao mesmo imaginário linguístico do idioma português. E mais: retomando a citação de Terêncio e, por conseguinte, aceitando também como nossos esses dois relatos dramáticos que envolvem outros seres humanos como nós, será mais fácil identificar nesses elementos o ponto de partida para permitirmos sentir a empatia necessária, através do *páthos* que se resolve naturalmente em catarse, para nos reconhecermos verdadeiramente como parte desse todo que é a espécie humana.

O passo a seguir só poderá ser a cura de nós, seres humanos, pelo canto/conto. Não é por acaso que, no saber popular, se diz que “quem canta seus males espanta” e que no romance de Apuleio *O asno de ouro*, na passagem que precede a célebre fábula de Amor e Psiquê, uma velha resolve contar essa narração mítica para uma assustada donzelapara a distrair da sua tristeza, causada pelos seus infortúnios.

No caso específico dessa análise, vimos como a mesma melodia veicula duas letras sobre duas tragédias distintas, cujos imaginários podem-se descodificar através da mesma chave de leitura, ou seja, a língua portuguesa. Por isso, torna-se possível acreditar que – ouvindo, investigando e redescobrimo os múltiplos sentidos de *Mãe preta* e *Barco negro* – esse seja um caminho mais do que válido para que sejam saradas antigas feridas e que se possa, alimentando a compreensão mútua através do diálogo, ter esperança que, de novo com Saramago, os falantes nas várias “línguas em português” compartilhem entre si o lirismo da vida que esse idioma plural é capaz de traduzir de forma tão única e variegada para o mundo.

Referências:

AGIER, Michel. As mães pretas do Ilê Aiyê: nota sobre o espaço mediano da cultura. In: *Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais (UFBA): 18: p. 198-203, 1996.

LOUDE, Jean-Yves. Casa do Fado: o caso mãe preta. In: *Lisboa na cidade negra*. Lisboa: Dom Quixote, 2005, p. 195-199.

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

SANTOS, Vítor Pavão dos. Barco negro (1956 – 1961). In: *Amália: uma biografia*. Lisboa: Contexto, 1987, p. 121-143.

TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho, 1994.