

# Uma Leitura de *Tanto Mar* (1975, 1978) e de *Meu Caro Amigo Chico* (2012): Utopia num Diálogo entre Amigos sobre a Revolução?

Margarida Rendeiro

CHAM, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, Universidade Lusíada de Lisboa

---

## **Sumário: Uma Leitura de *Tanto Mar* (1975, 1978) e de *Meu Caro Amigo Chico* (2012): Utopia num Diálogo entre Amigos sobre a Revolução?**

Em 2012, Joana Barra Vaz lançou *Meu Caro Amigo Chico*, um documentário musical estruturado como resposta a *Tanto Mar* (1975, 1978) de Chico Buarque. Com a participação de vários músicos portugueses nascidos depois de 1974, *Meu Caro Amigo Chico* é um filme que pensa sobre os músicos portugueses na sociedade construída após a Revolução dos Cravos, imersa numa crise socioeconómica entre 2006 e 2010. O presente artigo defende que, *Meu Caro Amigo Chico* revela que, ao configurar-se como comunidade musical imaginada no espaço luso-brasileiro-africano, a discursividade prevalecente sobre a lusofonia procura a utopia, mas o posicionamento denota ainda persistências nostálgicas do espaço imperial atlântico do imaginário luso para superar a condição semiperiférica portuguesa. Ultrapassar a nostalgia é a condição necessária para resgatar o potencial utópico que a Revolução dos Cravos deixou.

**Palavras-chave:** Revolução, Utopia, Memória, Documentário Musical, Lusofonia

## **Abstract: Reading *Tanto Mar* (1975, 1978) and *Meu Caro Amigo Chico* (2012): Utopia in a Dialogue between Friends about the Revolution?**

In 2012, Portuguese filmmaker Joana Barra Vaz launched *Meu Caro Amigo Chico*, a music documentary structured as a reply to Chico Buarque's *Tanto Mar* (1975, 1978). Counting on the participation of various Portuguese singer-songwriters born after 1974, this documentary discusses the Portuguese music singer-songwriters in the society developed after the Carnation Revolution, in a socio-economic crisis between 2006 and 2010. This paper argues that *Meu Caro Amigo Chico* shows that the positioning of the prevailing Portuguese discursiveness on Lusophony still shows nostalgia of the Atlantic imperialism as a way to overcome the semiperipheral condition, despite seeking the utopia of the imagined music community in the African-Brazilian-Portuguese space. Overcoming nostalgia is the necessary condition to convey the utopian potential left by the Carnation Revolution.

**Keywords:** Revolution, Utopia, Memory, Music Documentary, Lusophony

---

## Contextualizações

Um ano após a eclosão da Revolução dos Cravos e durante a euforia que rodeou o processo revolucionário português, Chico Buarque lançou *Tanto Mar* no Brasil. Exaltando a queda do Estado Novo que vigorara em Portugal durante mais de quarenta anos e a sua substituição por um regime democrático, *Tanto Mar* canta o encantamento por esta mudança política que tinha sido uma conquista do povo português e o desejo de que ventos de mudança semelhantes chegassem ao Brasil. Em 1974, o Brasil debatia-se ainda com uma longa ditadura militar que se estenderia até 1985, com a implantação da Sexta República. Deste modo, e num contexto de forte repressão, a letra desta canção foi censurada porque era a expressão clara da rejeição da situação política brasileira. *Tanto Mar* foi gravado para o álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* como tema instrumental. Não obstante a proibição, a versão cantada tornou-se popular nas rádios portuguesas, onde, naturalmente, a censura não tinha efeito. Em 1978, foi lançada e autorizada no Brasil uma segunda versão com letra modificada. Contudo, o processo revolucionário português fora interrompido no dia 25 de novembro de 1975 quando forças militares sob a direção do então tenente-coronel Ramalho Eanes goraram o que entenderam ser uma tentativa de golpe de estado liderada pelos setores militares afetos ao Processo Revolucionário em Curso (PREC). A versão corrigida de *Tanto Mar* dava conta deste desfecho, lamentando o fim do que considerara ter sido uma “festa”.

A letra de *Tanto Mar* organiza-se em torno da imagem de Portugal como um jardim, introduzindo elementos de subversão na metáfora do país como um “jardim à beira-mar plantado”, amplamente promovida durante o Estado Novo. Nessa metáfora, colhe-se o “cravo”, a flor que metaforiza a “liberdade” que deu o nome ao dia 25 de abril em Portugal e que escasseava no Brasil.<sup>1</sup> A conquista da liberdade é uma experiência de fruição plena de significados que se apreendem através da visão. Aristóteles atribuía a este sentido o poder de alcançar o conhecimento, metamorfoseado em liberdade na canção. O olfato é um sentido complementar para a construção da liberdade como experiência

---

1 A metáfora “Jardim da Europa à beira-mar plantado” fez parte de uma imagética amplamente difundida durante o Estado Novo (1933-1974) que estimulou a construção de uma visão atemporal de paisagens estetizadas de Portugal, materializando-se em iniciativas do SPN/SNI, incluindo, entre elas, o Concurso da *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal* (1938) e o conceito da *Casa Portuguesa*. Constitui o primeiro verso da terceira oitava do poema nacionalista “A Portugal” de Tomás Ribeiro (1831-1901) que abre o seu livro *D. Jaime* (1862).

sinestésica.<sup>2</sup> O jardim oferece o cravo e o alecrim, a erva que se constitui em paliativo para a depressão brasileira. São estas as ervas que podem dar alento no caminho para a conquista da democracia no Brasil e para a retoma do processo revolucionário em Portugal.<sup>3</sup>

E colher pessoalmente alguma flor no teu jardim” (1975) / Esqueceram uma semente nalgum canto de jardim (1978)

Guarda um cravo para mim (1975) / um velho cravo para mim (1978)

Manda urgentemente algum cheirinho de alecrim (1975) / Manda novamente algum cheirinho de alecrim (1978)

Uma outra linha de significação em *Tanto Mar* encontra-se presente numa estrofe que se manteve inalterada da versão de 1975 para a de 1978: “Sei que há léguas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar / Sei também quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar”. A ligação entre o Brasil e Portugal define-se em geografias delineadas a partir do oceano Atlântico que introduz o elo de relacionamento entre os dois países. Por um lado, a referência a uma geografia que posiciona Brasil e Portugal em dois pontos distintos que o oceano separa. Esta estrofe convoca igualmente memórias de outros espaços. O verso “Navegar, navegar” encerra o esforço para alcançar a democracia no Brasil e consolidar os efeitos benéficos de uma revolução em Portugal. Todavia, a expressão guarda igualmente a memória da história que levou os portugueses pelo mar a terras brasileiras. *Tanto Mar* oferece-se à dimensão da memória do espaço de

2 Aristóteles escreveu:

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimento do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas. (Aristóteles 2002: 980 – 25).

3 O cravo, flor do craveiro, planta herbácea, e o alecrim, erva condimentar e aromática, são típicas de Portugal como país mediterrânico. Atribui-se ao alecrim propriedades medicinais de reforço da memória e de combate à depressão. Além de *Tanto Mar*, também o fado-canção “Cheira a Lisboa” (letra de César de Oliveira e música de Carlos Dias), estreado na revista *Peço a Palavra* em 1969, popularizado por Anita Guerreiro e, mais tarde, por Amália Rodrigues, também constrói a vivência urbana da capital enquanto sinestesia proporcionada pela visão e pelos cheiros da “terra prometida”, do rosmaninho, do craveiro, da rosa, dos cheiros “de flores e de mar”, castanha, fruta e manjerico.

ação do colonialismo português, da consciencialização da independência do Brasil e da sua autonomização face a Portugal. Acentua a relação entre duas identidades separadas que deve continuar a ser construída e consolidar-se ao mesmo tempo que se asseguram percursos distintos. Esta linha de pensamento encontra-se presente similarmente em outras obras de Chico Buarque.<sup>4</sup> Não existe em *Tanto Mar* – como, de resto, não está presente nas várias composições musicais de Buarque – qualquer formulação de desejo da constituição de uma comunidade luso-brasileira tecida por relações que ultrapassem a cordialidade entre dois países.<sup>5</sup>

*Tanto Mar* constitui uma expressão de apoio a uma vida democrática consolidada. Nesse sentido, a sua preservação na memória, associada ao que poderemos definir como canção do 25 de abril como marco histórico e parte da memória do processo revolucionário interrompido é significativa na viragem do século. As políticas oficiais de memória sobre 1974 – particularmente durante a década de 80 e até metade da década seguinte – assentaram numa desnaturalização do projeto revolucionário que presidiu à realização do golpe, silenciando a resistência durante o período da ditadura que só adquiriu maior visibilidade no final da década de 90. No confronto entre esquerda e direita políticas, as memórias do projeto revolucionário foram assumidas pela esquerda, ao mesmo tempo que a direita concentrava uma atenção despolitizada na democracia estabelecida, desvalorizando a ação que esteve na sua gênese (Loff 2015: 132). As interpretações portuguesas da versão de *Tanto Mar* de 1975 por Maria de Medeiros, em 2007, e de António Zambujo, em 2016, sublinham a vitalidade da memória do 25 de abril, um sinal que vai ao encontro das conclusões da sondagem do Instituto de Ciências Sociais, em 2014, que concluía que o 25 de abril é visto como “um símbolo político positivo que democratizou o país” (Loff 2014: s/p).<sup>6</sup>

---

4 Em 1973, Chico Buarque e Ruy Guerra escreveram a peça de teatro musical *Calabar: o elogio da traição*, sobre a figura histórica de Domingos Fernandes Calabar que tomou o partido dos holandeses contra a coroa portuguesa no momento da *Insurreição Pernambucana* em 1645. “Fado Tropical”, uma das músicas do teatro musical *Calabar: o elogio da traição* (1973), vinca a memória de um passado do poder colonial português que almejava fazer “cumprir o seu ideal” de “tornar-se um imenso Portugal”.

5 Em 1977, Chico Buarque lançou “Maravilha”, uma canção sobre Cuba e a experiência da revolução cubana, em que cantava “Eu quero a tua esperança/ A tua primavera”.

6 Em 2007, Maria de Medeiros gravou uma versão de *Tanto Mar* que combinava sequencialmente a letra de 1975 e a de 1978 e que integrou no seu álbum *A little more blue* que juntava temas de Buarque, Gilberto Gil, Vinicius de Moraes e Ivan Lins Em 2016, António Zambujo

Em 2012, Joana Barra Vaz lançou o filme *Meu Caro Amigo Chico*, um documentário musical estruturado como uma carta em resposta ao *Tanto Mar*, em que uma nova geração de músicos portugueses e alguns músicos brasileiros residentes em Portugal canta e comenta os problemas atuais do país. O documentário foi filmado entre 2006 e 2010, e alguns dos músicos foram entrevistados duas vezes, dando conta da evolução de alguns dos seus projetos. Entre os músicos que colaboraram neste documentário incluem-se JP Simões, Os Quais, Real Combo Lisbonense, Roda do Choro de Lisboa, Zelig, António Zambujo, João Afonso, Couple Coffee, Feromona e Márcia. Sérgio Godinho e José Eduardo Agualusa juntaram-se-lhes.<sup>7</sup>

Quase quarenta anos depois do 25 de Abril e de *Tanto Mar* e no final da primeira década do séc. XXI, Portugal encontrava-se mergulhado numa profunda crise económica que degradou significativamente as condições sociais internas. Entre o início das filmagens de *Meu Caro Amigo Chico* até ao seu lançamento, decorre o período em que o Fundo Monetário Internacional chamou Grande Depressão por ter sido a maior recessão global desde a década de 1930. O que iniciou como uma crise financeira e de hipotecas *subprime* nos Estados Unidos da América alastrou-se até ao colapso da economia europeia, com especial incidência nas economias dos países europeus do sul. Devido à incapacidade financeira de se refinar sem ajuda de terceiros, o governo português apresentou um pedido de resgate financeiro. Formalizado o pedido de assistência em 2011, as medidas de austeridade daí resultantes geraram um impacto tal que conduziram à contestação generalizada. No final de 2012, a taxa de desemprego disparara para valores acima dos 15%, ao mesmo tempo que atingia cerca de 40% dos jovens. Cerca de 30% dos contratos de trabalho era a termo. Em 2013, perto de 20% dos portugueses tinha emigrado (Soeiro 2014: 63). Às greves e manifestações nas ruas, em que se empunharam as bandeiras negras simbolizando a fome do povo, juntou-se a frase de protesto “povo unido jamais será vencido”, tantas vezes repetida na década de 70. Grupos de resis-

---

gravou *Tanto Mar* (1975), para o seu álbum *Pensei que fosse minha*, um álbum com 16 releituras de músicas de Chico Buarque. Há a assinalar igualmente, no âmbito do terceiro volume da coletânea *Songbook Chico Buarque*, produzido por Almir Chediak em 2004, a interpretação de Eugénia Melo e Castro e Wagner.

<sup>7</sup> *Meu Caro Amigo Chico* foi exibido no festival de cinema independente *IndieLisboa* 2012 e na 36ª Mostra de Cinema de São Paulo, onde participou na competição Novos Realizadores, juntamente com outros quatro realizadores portugueses. Foi também a seleção do público para o MUVI' 14 (mostra de curtas e longas metragens sobre música).

tência popular interrompiam sessões parlamentares e outros eventos sociais, entoando o *Grândola Vila Morena*, manifestação que ficou conhecida como “Grandolar”. A música de protesto ocupa um lugar destacado na memória da resistência ao Estado Novo. À medida que a crise se intensificou, ela também se assumiu como expressão da revolta, sobretudo entre os que pertenciam à chamada *Geração Y* ou *Millennials*, nascidos depois de 1980, quer sob a forma de expressão de memória do passado reinventada no tempo presente – como foi o caso do “Grandolar” – quer sob a forma de novas criações musicais.<sup>8</sup>

É neste enquadramento que *Meu Caro Amigo Chico* se insere. Um filme realizado num cenário de instabilidade económico-social, lançado a dois anos do quadragésimo aniversário da Revolução dos Cravos. O filme da Joana Barra Vaz encena um diálogo virtual entre o Chico Buarque da década de 70 e a geração de músicos portugueses nascida depois de 1974 e que também se debate com a frustração perante as medidas de austeridade. O diálogo é reforçado por um excerto de uma entrevista dada por Zeca Afonso, em 1984, em que o cantautor português fala da ansiedade dos jovens pelo facto de as promessas de abril não terem sido cumpridas. Este excerto promove uma linha de continuidade de problemas e angústias entre o final da década de 70 e o final da primeira década de 2000. *Meu Caro Amigo Chico* recupera a memória musical do projeto revolucionário nas figuras de Chico Buarque e de Zeca Afonso, utilizada como resistência ao contexto de crise, quer através das suas canções de intervenção quer através de excertos de entrevistas de ambos. O filme organiza a sua resposta assente na existência de uma comunidade lusobrasileira que progressivamente se alarga para incluir a comunidade africana de expressão portuguesa e timorense. Em termos espaciais, é Portugal o espaço central, o espaço da ação filmada, onde residem e trabalham os músicos en-

---

8 *Homens da Luta* eram Nuno Duarte aka *Jel*, nascido em 1974, e o seu irmão mais novo Vasco Duarte aka *Falâncio*. Projeto inspirado nas canções de protesto durante o período do PREC, lançaram em 2010, o CD *A Cantiga é uma Arma*. “A Luta é Alegria” foi selecionada para representar Portugal na Eurovisão Festival da Canção de 2011. Apesar de não atingir mais do que a 18ª posição e de ter sido eliminada nas semifinais, esta canção dos *Homens da Luta* expressava uma empatia com o clima de inconformismo generalizado. Outra canção que deu voz ao protesto foi “Parva que sou”, dos Deolinda, sobre a precariedade profissional dos jovens. Em 5 de outubro, a jovem cantora lírica Ana Maria Pinto interrompeu a cerimónia oficial da proclamação da República no Pátio da Galé, Lisboa, cantando “Firmeza” como ato de protesto e a 21 de setembro, cantou “Acordai” numa concentração em frente ao Palácio da Presidência da República, ambos os poemas musicados por Fernando Lopes-Graça.

trevistados e onde se encontram com Chico Buarque. O espaço brasileiro está presente na evocação das digressões musicais e na participação dos músicos brasileiros residentes em Portugal. O espaço africano, evocado no trânsito entre os músicos brasileiros africanos e portugueses, é aludido por José Eduardo Agualusa e João Afonso e o espaço de Timor-Leste é remotamente lembrado numa performance musical de José de Castro.<sup>9</sup> A comunidade imaginada luso-brasileira musical facilita a partilha entre músicos portugueses e brasileiros dentro desta geografia e a consolidação de influências de ritmos musicais.<sup>10</sup> Depoimentos e letras das canções dos músicos que participam neste filme constroem uma narrativa que aponta que é no aprofundamento das relações desta comunidade musical que poderá emergir a solução de fazer germinar “a semente [esquecida] em algum canto do jardim” e dar o necessário “cheirinho de alecrim” à geração portuguesa herdeira da Revolução dos Cravos.

### Legados e Gerações

A evolução da sociedade portuguesa desde a Revolução dos Cravos é analisada e cantada a partir da descrição feita por Chico Buarque na sua canção *Meu Caro Amigo* (1976) que dá o título ao filme de Joana Barra Vaz para apresentar a sua resposta. Na canção de Chico Buarque, a vida no Brasil é uma luta diária de sobrevivência, sob uma capa de uma aparente normalidade estereotipada: “Aqui na terra “tão jogando futebol/Tem muito samba, muito choro e rock’n’roll”. No filme de Barra Vaz, o mote é dado por um jogo de futebol entre a equipa dos músicos portugueses e a equipa dos “cariocas”, liderados por Chico Buarque, num campo de futebol de sete em Oeiras, em 2006. Sérgio Godinho é o treinador da equipa dos músicos portugueses, uma função que assume uma dimensão metafórica, trazendo consigo a me-

---

9 Em Portugal, a primeira década de 2000 correspondeu a uma deterioração económica. No Brasil, sob a presidência de Lula da Silva, correspondeu a anos sucessivos de crescimento económico, com variações anuais do PIB de mais de 5%. Mesmo no ano em que *Meu Caro Amigo Chico* foi lançado e já sob a presidência de Dilma Rousseff, o crescimento tinha abrandado, mas continuava a ser superior a 3%, com uma boa reputação internacional. Este contraste exacerba ainda mais a imagem do Brasil como caso bem-sucedido no qual Portugal poderia inspirar-se para ultrapassar a depressão agravada pelos problemas socioeconómicos e descrita nas músicas de Sérgio Godinho, J.P. Simões, os Quais, Nuno Prata ou Foge Foge Bandido.

10 *Imagined Communities* de Benedict Anderson (2006) desenvolve o conceito de comunidade imaginada para falar do conceito de “nação” e de nacionalismos: na comunidade imaginada, os seus membros não se conhecem todos verdadeiramente, embora tragam nas suas mentes a imagem de uma partilha de interesses ou aspetos identitários comuns.



mória da transição para a democracia e da partilha de experiências entre o universo musical brasileiro e o português contada na primeira pessoa desde o período da resistência ao Estado Novo. As canções escolhidas sugerem três linhas de pensamento que assentam numa lógica de continuidades entre os tempos revolucionários e os atuais: os traços caracterizadores do povo português, os traços que definem a geração herdeira da Revolução e o espaço de partilha musical como forma de resistência para ultrapassar as dificuldades conjunturais.

*Meu Caro Amigo Chico* (2012) d'Os Quais é uma canção trabalhada a partir da estrutura da canção de Chico Buarque. Emprestando o título ao filme, nesta canção, a vivência estereotipada não é aparência de sobrevivência, tal como em *Meu Caro Amigo*; é uma vivência em movimento perpetuado pela inércia dos portugueses. Os “projetos” não se materializam porque o espírito que lhes preside não se renova e extrema-se nas emoções:

Meu caro amigo Chico, aqui na terra estamos/ Sob esses céus de sempre/  
Há muito bailarico/ em junho, mês dos Santos, e projetos são tantos/E festa eternamente e, no entanto, é fatal a dor em Portugal/ (...) Parece que foi ontem, aqui tudo tão ontem, jovem alma caduca/ (...) Meu caro amigo Chico, aqui na terra vamos tristes para a alegria (...).

São também os extremos emocionais que definem os portugueses para Sérgio Godinho. Assim o indicia a expressão que dá título à sua canção: *Só neste País* (2006) que realça a imagem do passado glorificado no presente:

Unamo-nos/ Nós somos os famosos anónimos/Mesmo assim já cumprimos os mínimos/Somos todos únicos/Que mais vão querer de nós/P'ra provar quem vai à frente ou fica atrás/ (...) Sempre complicamos a coisa mais simples / E simplificamos a complicada/ Sai em rajada o tiro pela culatra/ Às vezes mata, às vezes ressurreição/ Foi de raspão (...) São muitos séculos em morna ebulição/A transitar entre o granizo e a combustão/E um qualquer hino para qualquer situação/Pessimista, otimista”.

A construção da identidade nacional é desestabilizadora, sendo a bipolaridade um sintoma desse distúrbio. José Gil aclara que a bipolaridade advém do desfasamento entre a memória idealizada do passado e uma realidade que pouco parece concorrer para o orgulho nacional, gerando um excesso do peso



da identidade nacional (Gil 2009).<sup>11</sup> Em *Meu Caro Amigo Chico*, ela é representada pelo oxímoro “jovem alma caduca”. Em *Só neste País*, outro oxímoro, “famosos anónimos”, carrega o peso do excesso de passado identitário que torna a ação errante. Gil radica esta fatalidade no facto de sermos “portugueses antes de sermos homens”, sendo “a doença da hiperidentidade que nos corrói” (Gil 2009:10). Eduardo Lourenço também alude a uma hiperidentidade que se manifesta em traços estereotipados amplamente explorados pelo Estado Novo e que a Revolução de Abril não conseguiu suprimir (Lourenço 1994[1988]: 10).

Os efeitos socioeconómicos da crise deixam a descoberto a incapacidade emocional do coletivo de gerir o um passado interpretado de forma dourada e um presente que não reflete essa glória e de abandonar uma abordagem que reutiliza o mesmo recorte estereotipado porque não se reinventou uma linguagem, como defende Vítor Sousa:

Mesmo perante as referidas desconstruções, necessárias cada vez mais para que se «limpe» o espírito e se enverede por um olhar lúcido em relação ao que é e ao que representa Portugal na contemporaneidade (não fazendo, no entanto, tábua rasa do passado, mesmo que «mítico», embora contextualizando-o), são recorrentes as reutilizações míticas e imaginárias na sociedade portuguesa, provavelmente na tentativa de explicação de dinâmicas tidas como pouco compreensíveis nos tempos que correm (Sousa 2017: 389).

O filme de Barra Vaz mostra, contudo, que no final da primeira década do século XXI e num contexto de crise, esta discussão não se esgota na academia. Ela também se sente na música e parece refletir a consciência da geração herdeira do 25 de abril. Se Sérgio Godinho tutela essa consciência enquanto músico que participou na resistência ao regime – e partilhou com Chico e outros músicos brasileiros essas resistências – e nos anos revolucionários, ela também está presente n’Os Quais; mostra-se em Bernardo Barata que, em *Desperdício*

---

11 Pouco depois da Revolução de Abril, Eduardo Lourenço chamou à atenção para o facto de a historiografia portuguesa revelar o “*irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos” (Lourenço, 2000 (1978): 23). Por outro lado, a abordagem historiográfica mais recente igualmente chama à atenção para uma certa tradição historiográfica portuguesa que, por contraste com a ideia de passado remoto glorioso, habitualmente analisava os índices de modernização e progresso em Portugal numa ideologia de progresso que toma os Estados Unidos, França, Alemanha e o Reino Unido como casos exemplares, retratando Portugal em estado de permanente atraso centrada estrutural (Trindade 2013:7).

(2007), se interroga “Quem é culpado de não saber ver-se ao espelho”; ou em Manel Cruz, que em *Ninguém é quem queria ser* (2008) do projeto Foge, Foge Bandido que conclui que “somos fachada de uma coisa morta” e “estás a ver o mundo feito um velho arquivo”. Em *1970 (Retrato)* (2006), J.P. Simões retrata a geração que viveu os anos revolucionários durante a infância:

A minha geração já se calou, já se perdeu, já amou / Já se cansou, desapareceu, ou então casou, ou então mudou / Ou então morreu; já se acabou. / A minha geração de hedonistas e de ateus, de anticlubistas / de anarquistas, deprimidos e de artistas, e de autistas estatelou-se docemente contra o céu. () brincou às mil revoluções amando gestos e protestos e canções, pelo seu estilo controverso.

Se esta canção e *Reader's Digest* (2010) de António Zambujo promovem uma leitura de continuidade histórica entre a década de 70 e as seguintes, elas também deixam patente que essa continuidade se faz sentir no peso da memória de modelos de suficiência social e individual e no esgotamento de reinvenção desses modelos:

Quero vida pacata, pataca, gravata, sapato barato, basta na boca uma sopa com pão, com cupão de desconto, emprego, sossego, renego o chamego e faço de conta fato janota, quota na conta e a nota de conto  
Vou dizer que sim, ser assim-assim, assinar *Reader's Digest* haja este sonho que desde rebento acalento em mim, ter mulher fiel, filhos, fado, anel, e lua de mel em França.

Apesar da conquista da democracia em 1974, os efeitos da crise financeira despoletada em 2009 mostram que o que sobreveio ao 25 de abril de 1974 foi a melancolia por uma utopia perdida, *do que podia ter sido e se perdeu*. Como Traverso afirmou, recorrendo a uma expressão de Koselleck:

As utopias do século passado desapareceram, deixando um presente carregado de memória, mas incapaz de se projetar para o futuro. Não existe um “horizonte de expectativas” visível (...) A história surge ela mesma como uma paisagem de ruínas, um legado vivo de dor (Traverso 2017:7)<sup>12</sup>

12 Original: The utopias of the past century have disappeared, leaving a present charged with memory but unable to project itself into the future. There is no visible «horizon of ex-

O panorama musical português, na primeira década de 2000, reflete a ausência de projetos conjuntos entre músicos que os ajudem a ultrapassar as dificuldades. É o que deixam em depoimento Nuno Prata, Manel Cruz, Peixe, ex-membros dos Ornatos Violeta, formação musical que terminou a sua atividade regular em 2002, tendo os músicos seguido carreiras a solo. A maioria dos músicos que participam neste filme encontra-se pela primeira vez no jogo de futebol com Chico Buarque. Os depoimentos de J.P. Simões, Bernardo Barata e Peixe apontam que a sobrevivência das carreiras musicais depende do grau de subordinação da criação artística a imperativos da indústria e às necessidades de mercado. Segundo Traverso, a reificação do mundo presente significou a privatização e aniquilação da utopia: “Deste modo, o «presentismo» torna-se um tempo suspenso entre um passado não dominável e um futuro negado, entre um «passado que não se irá embora» e um futuro que não pode ser inventado ou previsto” (Traverso 2017: 8)<sup>13</sup> O imperativo a indústria musical é condicionante porque mercantiliza a utopia e da criação de futuros.

O filme *Meu Caro Amigo Chico* faz um exercício de rememoração da música de resistência enquanto espaço partilhado entre o Brasil e Portugal, sob a égide de Chico Buarque. O potencial interventivo dos “sons de abril” é mitificado na revisitação dos relatos de Sérgio Godinho e Chico Buarque na primeira pessoa. As canções de abril constituíram um “modo de propagação de ideias e, (...) modo de afirmação de correntes estéticas de elevada qualidade, alternativas à arte oficial do regime salazarista e marcelista”, sendo este aspeto que claramente secundário no filme (Corte-Real 1996: 171). A inclusão de músicas como a de Luís Cília (*A Bola*, 1966) e as de Zeca Afonso (*Grândola Vila Morena*, 1971, e *A Balada de Outono*, 1960) é relevante para a potencialidade na definição de um mapa de geografias sentimentais que se insinua com a gravação de *Fado Tropical* (de Buarque e Ruy Guerra), cantado Chico Buarque, tocado por Carlos Paredes e Carlos Alberto Moniz e declamado por José Nuno Martins em 1977. No alinhamento do filme, a lusofonia musical como potencial utópico procura sobrepor-se às marcas legadas pela herança colonial, lembrada no *Fado Tropical*.

Uma vez mais, a linha de continuidade entre os anos revolucionários do século XX e os anos de crise do século XXI, em que o espaço luso-brasileiro

---

pectation». (...) History itself appears as a landscape of ruins, a living legacy of pain (Traverso 2017:7). Todas as traduções são minhas, salvo indicação contrária.

13 Original: Thus, «presentism» becomes a suspended time between an unmasterable past and a denied future, between a «past that won't go away» and a future that cannot be invented or predicted” (Traverso 2017: 8)

progressivamente alargado ao espaço lusófono se apresenta como uma estratégia de parceria e a lusofonia como utopia, impulsionadora de uma visão de futuro. No presente, ela encontra-se nos projetos concluídos de António Zambujo no Brasil; em Godinho, em *Só neste país*, que jura “p’lo fado, p’lo baile e p’lo kuduro que este país tem futuro”; e em “Reino da Costa Azul” (2010), Márcia canta “Não queiras ser tão grande assim/No pequeno reino costa azul/sempe virado ao sul”. Este é o mesmo Sul metafórico em que Saramago fez rumar Portugal feito jangada em direção ao Brasil e a África e que se fazia mais forte para diminuir as léguas a separar Portugal e o Brasil que Chico Buarque lembrou.

### Lusofonia e Utopia

Na narrativa do filme, uma comunidade restrita de músicos portugueses não constitui uma possibilidade profícua. Assume-se como forma de sobrevivência constrangida num contexto de crise. A distância geográfica constrange a partilha. Não obstante Benedict Anderson ter considerado a criação do sentimento de nação e nacionalismo quando criou o conceito de “comunidade imaginada”, facto é que a comunidade lusófona, tal como se desenha em *Meu Caro Amigo Chico*, se encaixa quando se configura como uma comunidade alternativa e unida na história de fusão dos ritmos musicais, limitada pelos seus interesses e que se legitima numa camaradagem horizontal, características adaptadas a partir das enunciadas por Anderson (Anderson 2006:7).

Esta comunidade assenta em referências tutelares: A música de Chico Buarque no panorama brasileiro e português, nas palavras de Luanda Cozetti (Couple Coffee), de Sérgio Godinho e na fascinação dos músicos portugueses; e uma história de raízes comuns dos do fado, da morna, do choro ou do corridinho, explanada pelos membros do projeto luso-brasileiro Roda de Choro de Lisboa. Ela concretiza-se em canções portuguesas que utilizam ritmos de Bossa Nova, como em *1970 (Retrato)*, *Meu Caro Amigo Chico* e *Isaura* (2010) de Miguel Araújo, na interpretação da *Balada de Outono* de Zeca Afonso pelos Couple Coffee e nas colaborações do António Zambujo com vários músicos brasileiros. Alarga-se ao espaço africano, com *Estrada do Sumbe*, com letra de José Eduardo Agualusa, cantada por João Afonso, evocando igualmente o espaço timorense em “Lusitânia Expresso” (2010), uma performance musical de José de Castro.<sup>14</sup> A Roda de Choro de Lisboa, conjunto de músicos portugueses

---

14 *Estrada do Sumbe* integra o álbum *Sangue Bom* do músico/cantor João Afonso que se divide entre Portugal e Moçambique, lançado em 2014, com letras de José Eduardo Agualusa

e brasileiros residentes em Portugal, cujas composições de choro, muitas de autoria de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, evoca o espírito do Rio no século XIX. O Real Combo Lisbonense, enquanto grupo de baile, recupera o estilo de música tocada nas décadas que sucederam à 2ª Guerra Mundial. No filme, cantam uma versão adaptada de *O fado é bom para xuxu*, canção cantada por Amália Rodrigues no Teatro República, no Rio de Janeiro, em 1945, e interpretam igualmente *O vento mudou*, a canção portuguesa concorrente ao Festival Eurovisão da Canção em 1967. A versão original, cujo excerto antecede a interpretação dos Real Combo no filme foi cantada por Eduardo Nascimento, vocalista do grupo angolano The Rocks, para mostrar um colonialismo bem-sucedido à Europa. A expressão dessa partilha musical no presente materializa-se na revisitação de velhas canções remisturadas e do espírito de tempos passados.

Considerar a comunidade musical luso-brasileira em *Meu Caro Amigo Chico*, como primeiro espaço de discussão entre músicos portugueses e brasileiros num enquadramento de crise conjuntural, não deixa de dar conta do que Fernando Arenas definiu ser uma “existência mítica e superlativa do Brasil” no imaginário português (Arenas 2003: 9), atualizando o que Eduardo Lourenço afirmara em 1959: “(...) diremos que o Brasil representa na consciência média dos portugueses um papel absolutamente desproporcionado com a imagem verdadeira das relações concretas de um país com o outro.” (Lourenço 2015: 73-74). São relações que se desenham a partir de um mapa do sul da memória dos afetos. Na geografia musical portuguesa, a música brasileira situa-se “em territórios ocultos definidos pelo diálogo estético e emocional” (Sardo, Almeida e Godinho 2012: 58). A lógica de estruturação de *Meu Caro Amigo Chico* deixa a descoberto a consciência da persistência dessa existência mítica do Brasil no imaginário português depois de 1974 e que, de certa forma, surge como forma de colmatar o que da Revolução não se cumpriu. A crise conjuntural revela um desapontamento face ao rumo

---

e Mia Couto. Embora a referência mais direta desta performance seja o comboio internacional, Lusitânia Comboio Hotel que liga Lisboa e Madrid, não deixa de evocar a viagem do ferryboat *Lusitânia Expresso* a Timor-Leste, uma iniciativa da revista Fórum Estudante, com o objetivo de sensibilizar a opinião pública internacional para a causa de Timor independente, na sequência do massacre de timorenses no cemitério de Santa Cruz, em Díli, em 1992. Contou com o apoio de figuras públicas, incluindo o General Ramalho Eanes. Não chegou a atracar em Timor porque foi intercetado à entrada das águas territoriais de Timor por navios de guerra indonésios. Após lançar flores ao mar, em memória dos mortos de Timor-Leste, foi obrigado a regressar a Portugal.

da evolução da sociedade portuguesa, conforme fica claro nas palavras de Bernardo Barata que conclui, no filme, que, para além da liberdade, pouco restou das promessas de abril cuja valoração se mantêm inalteradas.

A língua pode ser a sinédoque do território. Em *Meu Caro Amigo Chico*, a língua portuguesa é a agulha que orienta a geografia dos afetos para pensar o futuro num determinado espaço físico. Luanda Cozetti, afirma que o entendimento musical entre portugueses e brasileiros sobrevem do facto de trabalharem “as mesmas metáforas (...) as mesmas possibilidades de vocabulário” (*Meu Caro Amigo Chico* 2012: 1:09:31), João Afonso, citando Fernando Pessoa, defende que “a minha pátria é a língua portuguesa” (*Meu Caro Amigo Chico* 2012: 54:10) e no âmbito do crescente trânsito de músicos entre o Brasil, Portugal e África; e findo o império, diz Agualusa, Lisboa “emerge como cidade imperial, no sentido em que se tornou ponto de passagem obrigatório para músicos brasileiros e africanos” (*Meu Caro Amigo Chico* 2012: 59:56).<sup>15</sup> É a língua que dá conta da nossa interpretação do mundo. Mas é igualmente a língua que dá conta do legado das construções simbólicas que perduram no imaginário do coletivo, de impérios que esvaziados, permanecem como legados simbólicos que a história naturalizou nas palavras. A formulação de um espaço entendido como partilha musical num espaço triangular cujo ângulo central é Lisboa não dá conta da “inevitabilidade da fragmentação que cobre um espaço cultural tão diverso”, revelando um lusocentrismo – mais desejado do que real, mas sobretudo naturalizado (Martins 2006: 81). Assumindo-se na língua portuguesa o efeito homogeneizador das diferenças culturais, a lusofonia emerge como uma bolha insensível à especificidade: “uma coisa pequenina que protege, sem arestas (...) Fechada no seu umbigo, não querendo ver nada mais (...)” (Lança 2010: s/p). De resto, pensar Lisboa como capital musical constrói a lusofonia musical em uma comunidade imaginada,

---

15 Em 2006, foi lançado o filme *Lusofonia, A (R)evolução*, um filme sobre o movimento musical que emerge em Lisboa. *Lusofonia é (R)evolução*, realizado pela delegação portuguesa na Red Bull Music Academy, é um documentário sobre a evolução da música no espaço lusófono desde 1974 até ao sec. XXI. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=JaBjo0TQTfk>. O título deste filme joga com a escolha do slogan em torno do qual se estruturaram as comemorações dos 30 anos do 25 de abril, em 2004: *Abril é Evolução*. Músicos portugueses, afrodescendentes, angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos e brasileiros, muitos com carreira musical desenvolvida essencialmente fora de Portugal, mostram as potencialidades de uma lusofonia musical, com aspetos de fusão entre elementos musicais autóctones de Portugal, Brasil e PALOPs, que não se esgota no uso da língua portuguesa. Chullage, um dos entrevistados, defende mesmo o uso da língua crioula na música lusófona como forma de alargar o mercado potencial da música lusófona.

com sede própria, territorial e linguística, recentralizando o país e retirando-o de qualquer periferia recalcada no imaginário português.<sup>16</sup>

Ainda na década de 50, Eduardo Lourenço realçou a fragilidade do mito da comunidade luso-brasileira por estar assente em nostalgia (Lourenço 2015: 94). Em *Meu Caro Amigo Chico*, as relações e o entendimento entre músicos portugueses e brasileiros entroncam no período de resistência às ditaduras e à adversidade, assinalado com *Tanto Mar* como canção de júbilo e resistência, e atualiza-se como expressão de resistência face à crise em solo português, uma forma de resgate do potencial utópico da Revolução. A construção de uma comunidade lusófona musical pretende-se que assente numa consolidada rede de afetos que colmate fragilidades da história que a política complexificou. A fragilidade da correspondência do mito português da lusofonia a uma partilha de projetos entres músicos portugueses, brasileiros e africanos (e timorenses por implicação) reside no facto de que a legitimação histórica de uma utopia possa ser construída sem ser marcada pela nostalgia da memória.

### Agradecimentos

Agradeço à Joana Barra Vaz a gentileza de me ter dado acesso ao visionamento do filme *Meu Caro Amigo Chico*. O filme não pode ainda ser utilizado para fins comerciais e, por conseguinte, tem visionamento condicionado nos termos descritos das normas legais.

### Referências Bibliográficas

- Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Arenas, Fernando (2003): *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis e London: University of Minnesota Press.

---

16 Na sua investigação sobre o *Musidanças*, Vanspauwen vê neste festival de música uma forma lusófona intervencionista “através da noção émica de mestiçagem, com o objetivo de promover uma realidade alternativa em termos sociais, musicais e raciais” (Vanspauwen 2017: 341). O *Musidanças* é um festival cuja missão é promover o trabalho de artistas portugueses, brasileiros, angolanos, moçambicanos, goeses, cabo-verdianos, santomenses, guineenses e timorenses. Decorre anualmente desde 2001 em solo português: principalmente – mas não exclusivamente – em Lisboa. Pensar a mestiçagem como categoria descentralizadora nos mapas de afetos e legados pode constituir um exercício útil da construção de comunidade lusófona musical.



- Aristóteles (2002): *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola.
- Buarque, Chico (1975): *Tanto Mar*. In: *Chico Buarque & Maria Bethânia ao Vivo*. LP. Rio de Janeiro: Phonogram.
- \_\_\_\_\_ (1978): *Tanto Mar*. LP. In: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram.
- Corte-Real, Maria de São José (1996): “Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974”. In: *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6:141-171.
- Gil, José (2009): *Em busca da identidade - o desnorde*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Lança, Marta (2010). “A lusofonia é uma bolha.” *BUALA. Cultura africana contemporânea*, maio 26. Disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-lusofonia-e-uma-bolha> (consultado em 23 de dezembro de 2018)
- Loff, Manuel (2015): “Estado, democracia e memória: políticas públicas da memória da ditadura portuguesa (1974-2014)”. In: Manuel Loff, Filipe Piedade & Luciana Castro Soutelo (orgs), *Ditaduras e Revolução: democracia e políticas de memória*. Lisboa: Almedina: 23-143.
- \_\_\_\_\_ (2014): “A Memória da Ditadura e da Revolução”. In: *Público*, 17 abril. Disponível em <https://www.publico.pt/2014/04/17/politica/opiniao/a-memoria-da-ditadura-e-da-revolucao-1632560>. (consultado em 23 de dezembro de 2018)
- Lourenço, Eduardo (2015): *Do Brasil: Fascínio e Miragem*. Org. e Pref. Maria de Lourdes Soares. Lisboa: Gradiva.
- \_\_\_\_\_ (1994 [1988]): *Nós e a Europa ou As Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2000 [1978]): *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva
- Martins, Moisés de Lemos, Sousa, Helena & Cabecinhas, Rosas (orgs.) (2006): *Comunicação e lusofonia: para uma abordagem crítica de cultura e dos media*. Porto: Campos das Letras.
- Meu Caro Amigo Chico* (2012). Argumento de Joana Barra Vaz, Maria João Marques e Rui Pires. Dir. Joana Barra Vaz. Perf. António Zambujo, Bernardo Barata, Chico Buarque, Couple Coffee, Feromona, Foge Foge Bandido, João Afonso, José de Castro, José Eduardo Agualusa, J.P. Simões, Manel Cruz, Márcia, Miguel Araújo, Nuno Prata, Nuno Rafael, Peixe, Os Quais, Roda de Choro de Lisboa, Real Combo Lisbonense, Sérgio Godinho, Sérgio Costa, Zelig. London Sessions Productions.
- Santos, Boaventura Sousa e Menezes, Maria Paula Menezes (Orgs) (2009): *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- Sardo, Susana, Almeida, Pedro Faria de e Godinho, Sérgio (2012): “Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música”. In: *Camões: revista de letras e culturas lusófonas* 20 (7): 57-67.

- Soeiro, José. (2014) “Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto”. In: *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXVIII: 55-79.
- Sousa, Vítor de (2017): *Da ‘Portugalidade’ à Lusofonia*. Lisboa: Edições Húmus.
- Traverso, Enzo (2017): *Left-Wing Melancholia: Marxism, History and Memory*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Trindade, Luís (Org) (2013): *The Making of Modern Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Vanspauwen, Bart Paul (2017): *Lusofonia in Musidanças. Governance, discourse and performance*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, especialidade em Etnomusicologia não publicada. Lisboa: FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.

