

**“TANTO MAR” (1975): EXTENSÃO E PROFUNDIDADE
HISTÓRICA EM UMA CANÇÃO CIRCUNSTANCIAL DE CHICO
BUARQUE**

**“TANTO MAR” (1975): HISTORICAL EXTENSION AND PROFUNDITY
IN A CIRCUMSTANTIAL SONG BY CHICO BUARQUE**

João Vitor Rodrigues Alencar
Instituto Federal do Pará
orcid.org/0000-0002-6914-1819
joao.alencar.edu@gmail.com

RESUMO

Composta sob o impacto da Revolução dos Cravos, “Tanto mar” (1975) é por vezes considerada uma canção circunstancial. Apesar da deliberada singeleza do resultado formal e da referência direta ao contexto, buscaremos mostrar que ela vai além do que se espera de algo circunstancial: música e letra compõem um todo que reflete em profundidade sobre o processo histórico-social de longa duração do desenvolvimento capitalista, representado mais diretamente pela colonização. Nesse sentido, ainda que a canção tenha sido composta na empolgação dos momentos iniciais da revolução portuguesa e se refira diretamente a ela, seu processo de estruturação não se resume ao momento imediato. Pelo contrário, sua configuração inclui uma gama mais extensa de materiais, e a profundidade de seu sentido depende de outras mediações que situam tal revolução como um momento dentro de um movimento mais amplo e complexo. Para demonstrá-lo, abordaremos o processo de estruturação através da análise de sua fatura, buscando mostrar, de forma imanente, como os materiais históricos estão sedimentados na forma que os configura. É como se a singeleza das técnicas artísticas e a abundância de materiais estivessem armados numa tensa composição, em que as próprias contradições dessa relação são responsáveis por expor de maneira formal o extenso e profundo processo sócio-histórico que constitui a atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução dos Cravos, ditadura civil-militar brasileira, literatura e sociedade, música popular, política.

ABSTRACT

118

Composed under the impact of the Carnation Revolution, the song “Tanto mar” (1975) is sometimes considered a circumstantial song. Despite the deliberate simplicity of the formal result and the direct reference to the context, however, we will seek to show that music and lyrics make up a whole that reflects in depth on the long-lasting historical-social process of modernization, represented more directly by Colonization. In this sense, even though the song was created in the excitement of the initial moments of the Portuguese Revolution and refers directly to it, its structuring process is not limited to the immediate moment. On the contrary, its configuration includes a more extensive range of materials and the depth of its meaning depends on other mediations that situate such a revolution as a moment within a longer and more complex movement. To demonstrate this, we will approach the structuring process through the analysis techniques used to elaborate it, seeking to show, immanently, how historical materials are sediments in the form that configures them. It is as if the simplicity of artistic techniques and the abundance of materials were set up in a tense composition, in which the very contradictions of this relationship are responsible for formally exposing the extensive and profound socio-historical process that constitutes the contemporary.

KEYWORDS: The Carnation Revolution, brazilian civil-military dictatorship (1964-1985), literature and society, popular music, politics.

A primeira versão de “Tanto mar” (1975) foi composta por Chico Buarque ainda no calor do momento, em 25 de abril de 1974, dia em que ocorreu a revolução que pôs fim à longa ditadura do Estado Novo português. O compositor, que visitou Portugal pouco tempo depois da revolução, já tinha uma parceria sobre o tema: “Portugal” (1974), sucesso em que Georges Moustaki coloca uma nova letra em francês na música de “Fado tropical” (1972), de Ruy Guerra e Chico Buarque). Algo da forma como essa canção saudava a revolução que decretou o fim do salazarismo permanece em “Tanto mar”, mas agora num tom festivo e popular, distante da extensa análise de conjuntura realizada pela nova versão da parceria com Moustaki. Graças à referência direta ao contexto político feito pela letra, à visita biográfica que Chico fez a Portugal pouco tempo depois da revolução e ao resultado formal calcado na simplicidade, a primeira versão foi compreendida como uma canção circunstancial, cujo sentido se esgotaria na sua maneira simples de saudar a Revolução dos Cravos. Em 1978, por ocasião de seu lançamento em disco (já que quando foi escrita sua letra fora vetada pela censura), Chico escreveu uma nova letra, em que revia os posicionamentos adotados na primeira

versão. Isso acabou deslocando a interpretação para sua segunda versão, como se suas alterações guardassem o sentido último da canção.

Essa abordagem, todavia, não dá a devida atenção para aquilo que permaneceu inalterado na primeira, em que já podemos vislumbrar uma complexa maneira de estruturar os materiais sócio-históricos em forma artística. Apesar da deliberada singeleza do resultado formal e da referência direta ao contexto, buscaremos mostrar que ela vai além do que se espera de algo circunstancial: música e letra compõem um todo que reflete em profundidade sobre o longo processo histórico-social da modernização, representado mais diretamente pelas imagens da colonização. Buscaremos mostrar como essa extensão e profundidade históricas já estão presentes na primeira versão na contraposição entre as expectativas que emanam, sobretudo, daqueles recursos técnicos mais singelos que estruturam a letra num primeiro plano e a escolha de metáforas enigmáticas que projetam um plano mais profundo para a canção, ampliando seu campo de sentidos. Para demonstrá-lo, abordaremos o processo de estruturação através da análise da fatura da primeira versão, buscando mostrar, de forma imanente, como os materiais históricos estão sedimentados na forma que os configura. É como se a singeleza das técnicas artísticas e a abundância de materiais estivessem armados numa tensa composição, em que as próprias contradições dessa relação são responsáveis por expor de maneira formal o extenso e profundo processo sócio-histórico que constitui o contemporâneo.

Em entrevista à Rádio Atividade do Centro Cultural São Paulo, o próprio Chico Buarque descreve a maneira como o contexto imediato o inspirou a compor a canção “como repórter de um momento histórico”:

Há músicas que não pretendem ser eternas, são *crônicas de um determinado momento*. Eu não acho que toda minha produção musical seja assim, mas realmente há canções que eu fiz para um determinado momento. É evidente que “Tanto mar” foi feita logo após a Revolução dos Cravos, naquele *entusiasmo* do 25 de abril de 74. Eu, aliás, passei por lá, por acaso, dias depois, me *contagiei* e fiz a música (Buarque, 1985, grifos nossos).

A canção comporia o álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo* (1975), gravado a partir do show que fizeram juntos por meses naquele mesmo ano na casa de espetáculos Canecão (Rio de Janeiro), com criação do próprio Chico, de Oswaldo Loureiro (que também o dirigiu), de Ruy Guerra e de Caetano Veloso. Todavia, a censura prévia vetou a letra e, tanto na apresentação ao vivo quanto na gravação lançada no Brasil, a canção apareceu numa versão instrumental, com uma flauta executando a melodia. Apenas

no último dia de show, Chico decidiu cantá-la, como nos conta Wagner Homem (2009, p. 136-137), em *História das canções*. Na versão do disco lançada em Portugal, onde não houve proibição, o compositor gravou a voz por cima daquela versão.

“Tanto mar” (1975, primeira versão)

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

Através do canto, um eu interpela diretamente uma segunda pessoa que vivencia o ambiente festivo da revolução que pôs fim ao regime autoritário salazarista, referida pelo cravo citado já na primeira estrofe. De saída, já se adivinha um brasileiro como emissor dessa interpelação, não só porque ela foi elaborada pelo compositor que mais explicitamente se colocou contra a ditadura civil-militar vigente no país, mas também pela forma como ele caracteriza seu ambiente como em tudo oposto à festa revolucionária de Portugal. É entre essas duas pessoas do discurso, sobretudo no que se refere à diferença radical de contexto político que elas estão vivenciando naquele momento, que se constitui o sentido mais imediato da canção.

Essa forma de compor, que mimetiza uma busca pelo diálogo, já havia sido experimentada em “Samba de Orly” (1970) e voltaria a ser utilizada em “Meu caro amigo” (1976). Em todas essas canções, a referência política é fundamental para se compreen-

der o teor das falas, mesmo no que elas dizem de mais prosaico. É como se os diversos comentários fortuitos fossem responsáveis por ir compondo uma determinada situação, que, ao ser minimamente delineada, revela e denuncia como o modo de opressão política e social que se instalou em várias regiões do globo durante a dita Guerra Fria, período que na verdade foi muito quente na periferia do capitalismo abordado pela canção, onde o apoio a golpes e a repressão estatal elevou o clima de violência a patamares inéditos. Foi esse estado de coisas que condenou boa parte da militância e da intelectualidade ao exílio e à clandestinidade, que por sua vez responderia a ela se rearticulando numa nova frente militante a partir de seus novos destinos.

Dentro desse contexto marcado pela censura executada pelos regimes autoritários, a própria comunicação da vida diária funcionava como uma rede de informes e apoio. Um ano depois, Chico lançaria o disco *Meus caros amigos* (1976): o plural acrescentado ao título (diferente da canção) dá notícia não apenas das diferentes parcerias envolvidas em suas outras canções (com Milton Nascimento, Augusto Boal, Maria Bethânia, Francis Hime, Hugo Carvana, Alex Viany, Paulo Pontes), mas também torna o mais público possível como esse trabalho coletivo constitui uma frente de oposição ao bloco fascista no poder. É justamente nessa década que Chico se envolve numa grande quantidade de projetos coletivos, sobretudo no teatro, e vai se consolidando como uma figura de referência não só para a resistência contra a ditadura no Brasil, mas também como um aglutinador de redes internacionais, como fazia mais diretamente em relação a Cuba, por exemplo.¹

Décima faixa do disco, a canção vem logo após Chico interpretar “Gota d’água” (1975), o que traz algumas ressonâncias: não só porque ambas utilizam imagens rela-

¹ Para dar uma ideia desse contexto, cito o trecho de uma entrevista de Chico Buarque (1989) à revista *Nossa América* respondendo sobre a maneira como Cuba transformou sua relação com a América Latina: “Em Cuba eu comecei a encontrar gente, conhecer pessoas de vários países latino-americanos: músicos, artistas, intelectuais. Antes, havia antecedentes isolados, como as viagens à Argentina e um pouco da música dos exilados chilenos. Minha primeira ida a Cuba coincidiu com um momento muito forte daquela espécie de movimento de resistência que era muito ativo nos anos 70: cinema, música, teatro, literatura. O tempo da latino-americanização, um movimento coletivo espontâneo. Cuba deixava de ser apenas refúgio de perseguidos políticos, dos banidos pelo sistema, dos grupos que sequestravam aviões e iam parar lá. Vendo as imagens dos slides [em que o jornalista Fernando Moraes mostrava imagens de Cuba] percebi, na hora, que alguma coisa mudava na minha cabeça. Deu vontade de ir lá ver. Quando recebi o convite [para participar como júri de um festival de cinema em Cuba], aceitei de imediato. Eu quase tinha me esquecido de Cuba... Além do mais, devo confessar que aceitar o convite significava a atração do desafio, da transgressão, de ir ao lugar proibido. Viajar clandestino era meio difícil, no meu caso. Fui, então, às claras: no começo de 1978 viajei para Lisboa, fiz um programa de televisão e em seguida embarquei para Havana”. Nessa mesma entrevista, Chico comenta como sua relação com Cuba inspirou “O que será” (1976) e “Tanto amar” (1981), cujo título é uma clara referência a “Tanto mar” (1975, 1978). Embora não seja nosso objetivo e nem haja espaço para demonstrar como essas canções formam uma constelação histórica interligada, espero que ao longo do artigo fique claro como esta última canção não se refere apenas ao momento imediato português, mas reflete sobre o próprio processo colonial de constituição do espaço transatlântico e de luta pela emancipação revolucionária que inclui Cuba.

cionadas à água para se referir ao acúmulo de contradições no âmbito político e social, mas também porque esta discute a situação-limite em que então vivia o povo brasileiro (visto pelo ângulo do subúrbio carioca), apresentando assim as determinações históricas e sociais que serão apenas aludidas em “Tanto mar”, servindo como base para o paralelo que esta faz entre os dois contextos, um ditatorial e outro revolucionário, com um claro convite à ação transformadora. Curiosamente, a canção posterior é “Foi assim” (1952), composição de Lupicínio Rodrigues interpretada por Maria Bethânia, na qual se conta como a troca de uma pessoa amada por outra, que à princípio parecia em toda diferente, não mudou a situação conflituosa que caracteriza o presente do eu lírico – o que não deixa de estabelecer um curioso comentário sobre os rumos da Revolução dos Cravos, que serão retrabalhados quando Chico escrever uma nova letra para a canção em 1978.

Voltemos a “Tanto mar”, agora de maneira mais detida. Contagiado pelo clima de otimismo político daquela festa revolucionária, o eu que canta empresta formas de falar e de cantar características do âmbito cultural português (como o “pá”, contração de “rapaz” usada em conversas informais como vocativo ou interjeição, e o gênero musical fado, respectivamente), a partir do que pede que o outro guarde um cravo ou mande um cheirinho de alecrim como uma forma de remédio para a condição desoladora e doentia de seu país – aromático e medicinal segundo a sabedoria popular, característico do mediterrâneo, o alecrim retoma a partir da etimologia de seu nome científico (*Salvia rosmarinus*) a ideia da salvação e do orvalho do mar, como um perfume benfazejo que serviria de inspiração e traria saúde. Ele lamenta não estar na mesma situação e, apesar de reconhecer a distância por assim dizer atlântica entre os dois contextos, revela de modo cada vez mais empolgado o desejo de que o momento de alegria coletiva que seu interlocutor vinha passando servisse de estímulo e exemplo para o futuro próximo do Brasil.

Esse clima de festa popular, aliás, é estruturado também na métrica da letra: os versos compostos em quadras oscilam de forma heterométrica entre contagens que se aproximam de redondilhas maiores e menores, mas sem se enquadrar num metro único a ser milimetricamente repetido. Ora, tanto as quadras como as redondilhas são as formas que tradicionalmente mais se aproximam das oralidades e da cultura popular, especialmente em suas canções. Só não diria que são versos livres, porque algo do ritmo se mantém entre a primeira, a segunda e a quarta estrofes (como veremos, a terceira possui metro e ritmo próprios), ainda que sem obsessão técnica, no que parece uma tentativa de buscar reproduzir algo da regularidade inexata da própria coloquialidade. Assim, a própria métrica trabalha no sentido de constituir essa tentativa de diálogo libertador buscado pela composição.

O plano musical formado pelo canto e pelos instrumentos também vão paulatinamente compondo uma espécie de festejo popular. Voz e cordas começam numa tonalidade melancólica, numa lamúria acompanhada de um dedilhado lento, aos quais pouco a pouco vão se juntando outros instrumentos (o que parece uma viola tocada à maneira de uma guitarra portuguesa, baixo, cordas orquestradas, flauta), até culminar em tom ascendente numa espécie de celebração em que o povo participa animado através das palmas. Essa progressão é cumulativa, embora não seja linear – pois acompanha os fluxos e refluxos do próprio mar de contradições que, como veremos na análise da próxima estrofe, caracteriza o contexto histórico que liga a situação brasileira à portuguesa (e estas duas ao resto do mundo moderno) –, e acompanha a maneira como o eu que canta vai se contagiando em sua interlocução com o movimento revolucionário. É como se a subversão festiva inspirasse Chico e o fizesse compor um diálogo emancipador entre Portugal e Brasil, como fica claro na reviravolta que vai da tradicional melancolia do fado ao otimismo revolucionário presente no próprio andamento de sua canção.

Essa dimensão subversiva da canção também se encontra na principal imagem utilizada nessas duas primeiras estrofes. Como nota Margarita Rendeiro (2020), a canção de Chico remaneja o imaginário que o salazarismo havia buscado construir sobre Portugal. Como se sabe, o Estado Novo fomentou uma visão idílica do país ao retomar o tema do “Jardim da Europa à beira-mar plantado” (para usar o sempre lembrado verso do poema nacionalista “A Portugal”, de Tomás Ribeiro), buscando transformar em pitoresco aquilo que em Portugal corria o risco de parecer como atrasado ao olhar dos países ditos avançados. É nesse jardim idílico que, ironicamente, nasce o cravo, ícone da revolução que pôs fim ao regime ditatorial português.

As duas primeiras estrofes têm um grande apelo visual: num plano fenomenológico delineado pela imaginação, o eu projeta uma cena, onde seu camarada está em festa e poderia lhe guardar um cravo, da qual logo em seguida declara querer participar para colhê-lo pessoalmente. Assim, a fantasia o aproxima de seus anseios, criando a expectativa de que seus objetos de desejo estarão ao alcance da mão. Essa cena não chega a se estruturar dramaticamente, já que ela não chega à atualidade do diálogo intersubjetivo: do início ao fim, é o eu que em solilóquio descreve a festa da Revolução dos Cravos imaginariamente a partir de uma distanciada ditadura civil-militar implantada numa ex-colônia portuguesa.²

Como ainda buscaremos demonstrar melhor, a regra de composição de “Tanto mar” passa pela curiosa maneira com que Chico conseguiu implicar uma grande diversi-

² Sobre os conceitos básicos do drama, ver Szondi (2001). Para uma distinção deste gênero dos outros, ver Rosenfeld (1965).

dade de materiais históricos em formas tão singelas. O resultado dessa maneira de compor é uma canção aparentemente simples, cuja sutileza na disposição dos índices históricos, todavia, leva a referência ao momento histórico imediato que lhe inspira a ir além do circunstancial, ressoando de maneira ampla e profunda no processo social que a estrutura. Há uma enorme diversidade de materiais já nessa imagem apresentada pelas duas primeiras estrofes, das quais vamos apontar somente algumas daquelas que mais interessam para a argumentação apresentada neste artigo:

1) É retomada de maneira evidente a metáfora da Primavera dos Povos (que só será citada diretamente no primeiro verso da última estrofe), usada desde 1848 para descrever o fenômeno em que diversas revoluções populares independentes surgiram espontaneamente num mesmo momento histórico.

2) O cravo, guardado durante a revolução portuguesa para um brasileiro, retoma a imagem do transplante sociocultural a partir do qual Sérgio Buarque de Holanda (2015) analisa nossa formação em *Raízes do Brasil* (1936). Nessa obra, o historiador (e pai de Chico) argumenta que, apesar de nossas raízes serem formadas pela herança da colonização portuguesa, à época da publicação de seu livro estaríamos vivendo uma possibilidade de transformação, descrita no último capítulo – não por acaso intitulado “Nossa revolução”.

3) Na medida em que a canção brinca com esses transplantes socioculturais pelo viés dos empréstimos artísticos, podemos estender esse apontamento também para a obra *Formação da literatura brasileira*, em que Antonio Candido (2000) estudou esse empréstimo cultural pelo ângulo da formação da literatura brasileira, movimento histórico cuja dialética foi capaz de fazer com que os empréstimos culturais se tornassem instrumentos de descoberta e interpretação do país. Nessa obra, Candido (2000, p. 9-10) usa a metáfora botânica para descrever o florescimento, dependente mas mesmo assim decisivo para a consciência nacional, da nossa literatura: “nossa literatura é galho da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem do jardim das Musas [...]. Mas é ela, não outra, que nos define”.

Na terceira estrofe, todavia, há um brusco movimento de parada, que corta as expectativas que vinham sendo criadas pelas projeções, cada vez mais palpáveis, mas ainda imaginárias do sujeito que canta. Retomando brevemente o que foi dito antes de avançarmos: na primeira estrofe, o eu lamenta sua ausência nessa festa, pedindo que o companheiro português guardasse um cravo; na segunda, ele já demonstra explicitamente seu desejo de participar da festa e colhê-lo pessoalmente – progressão que era acompanhada pela entrada de outros instrumentos no arranjo, ao mesmo tempo que o âmbito coletivo era insinuado no discurso (“com tua gente”); na terceira, o eu reconhece, todavia,

a distância concreta entre seu desejo e a real possibilidade de que se repita no Brasil uma festa democrática como a que ocorre na revolução portuguesa (“sei que há léguas a nos separar/ tanto mar, tanto mar”). Essa pausa em que ocorre o reconhecimento das dificuldades que constituem a situação concreta, contudo, acaba em realidade determinando a necessidade de ir adiante rumo ao inesperado, como a Revolução dos Cravos: “sei também que é preciso, pá/ navegar, navegar”.

A terceira quadra vai alternando entre um verso mais longo e outro mais curto, compostos aos pares, mimetizando a oscilação das ondas do mar. Os versos mais curtos, por sua vez, constituem-se por termos duplicados, primeiro “tanto mar” e depois “navegar”. Quase todos rimando no sufixo “-ar” (os mais curtos, externa e internamente), como no substantivo “mar” e nas formas nominais dos verbos no infinitivo, o que faz com que a primeira repetição tenda a uma espécie de tempo sem fim da reflexão e da inação, com exceção do “pá” que conclui o terceiro verso, que interrompe o balanço marítimo dos outros versos, feito a rebentação de uma onda, quebrando assim o estado de reflexão do sujeito e o impulsionando à ação de explorar um tempo e um espaço ainda por serem criados. Mudança de rumo que subverte a metáfora da navegação, que passa de índice da colonização para um chamado à superação revolucionária, em que a infinitude não é mais falta de atividade contra uma determinada situação, mas possibilidade infinita de transformá-la.

Quando essa estrofe começa, há uma breve pausa no dedilhado para a entrada de uma base orquestrada, como se as cordas deixassem de pontuar os elementos da cena para agora refletir com *vagar* sobre ela, reconhecendo uma paisagem mais ampla e profunda em torno daquilo que havia sido indicado pelo eu que canta. Esse movimento se traduz nas imagens mobilizadas pela letra na troca dos apontamentos visuais e das comparações entre os dois contextos para o vislumbre e a reflexão sobre o que distancia e interliga esses contextos, ao mesmo tempo. Entre eles, forma-se um espaço amplo, em que é difícil que o eu lírico e seu interlocutor vislumbrem um ao outro (só se pode ver *tanto mar*), mas que é preciso enfrentar navegando. Ao passar da festa e do cravo que constituíam uma fantasia cada vez mais próxima para o reconhecimento da realidade da navegação em alto-mar, o campo semântico alarga e aprofunda o âmbito da canção, que passa do espaço mais estritamente europeu dos ícones mais imediatos da revolução portuguesa para o âmbito transatlântico das mediações históricas da modernidade, tanto da colonização quanto das revoluções que se contrapõem a ela.³

³ Em *O cancionista*, Luiz Tatit (2012) caracterizou a dicção cancionista de Chico pela sua profundidade, em oposição a seu engajamento político. Através dela, o compositor seria capaz de saturar a canção com materiais capazes de extrapolar seus formatos mais tradicionais. Aqui estou em parte recuperando essa leitura, que todavia me parece profundamente articulada à militância do autor.

Esse movimento dual, que imita a navegação no vagar das ondas e sua arrebatada em alto-mar, recupera o paralelo entre a ditadura civil-militar brasileira e a revolução portuguesa traçado nas duas primeiras estrofes, indicando agora os difíceis caminhos que ligam uma situação à outra, mapeando não só o passado colonial, mas também possibilidades futuras de revolução. Assim, o paralelo inicial, antes percorrido por desejos e fantasias, é preenchido pelo reconhecimento de uma materialidade que formou os diferentes contextos aludidos na canção. Assim, a colonização e sua perspectiva de superação são indicadas como determinações históricas decisivas para a compreensão do processo histórico que liga a ditadura civil-militar brasileira à Revolução dos Cravos.

Retomando a enumeração que havíamos iniciado em relação à imagem das primeiras estrofes, podemos acrescentar agora os seguintes apontamentos a partir da imagem do mar e da navegação:

4) Essas imagens também retomam a questão da herança da colonização portuguesa, como já apontado através da obra de Sérgio Buarque. Todavia, a forma hiperbólica com que elas são insistentemente reprisadas no núcleo da canção – não só essa é a terceira das cinco estrofes que são cantadas ao longo da música (figurando no exato meio da letra), como ela tem uma métrica própria e ainda por cima é nela que se canta (também repetidamente) algo tão central como o próprio título da canção – lhe dá um peso que acentua sua materialidade como dado decisivo. Nesse sentido, seu refluxo arrebatador altera o que veio anteriormente, reelaborando a questão do transplante cultural a partir do que Caio Prado Jr. (2011) chamou de *sentido da colonização*.

5) Pensando no modo como esses empréstimos artísticos são alterados pelo sentido da colonização, por fim, necessitamos lembrar como a obra de Roberto Schwarz (2001, 2012) equaciona esse debate sob chave negativa em *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*. Partindo de onde Candido havia chegado na *Formação*, Schwarz estuda a importação do romance realista europeu no Brasil (que também chegava aqui de barco, como as outras mercadorias), onde as ideias modernas aportavam parecendo fora de lugar, quando vistas pelo ângulo das nossas relações escravocratas. Schwarz explica essa incorporação aparentemente despropositada das ideias – incluindo as revolucionárias – como um resultado do movimento desigual e combinado através do qual o capitalismo se desenvolvia na sua periferia. A conjunção entre lepidéz ideológica despropositada e relações produtivas bárbaras seria a maneira peculiar e ambivalente com que nossa “elite” participava da marcha do capitalismo.

6) A materialidade histórica implicada nessas imagens leva a uma espécie de alargamento da imagem da Primavera dos Povos que vinha sendo aproveitada na canção, intro-

duzindo na sua metáfora de florescimento espontâneo e orquestrado a necessidade interna de que o tempo da revolução incluía também os ritmos vindos da periferia do capitalismo – lembrando que, embora o fado tenha se constituído como gênero característico de Portugal, sua origem incerta remonta às navegações (o primeiro de que se tem notícia fala justamente da navegação), e há inclusive quem defenda que ele nasceu no Brasil (Nicolay, 2012).

Não que à época não fosse clara a relação entre a Revolução dos Cravos e o processo colonial, já que ela decorre diretamente da iminente derrota militar de Portugal na guerra e dela também resulta a própria descolonização (Secco, 2014). Na canção, todavia, não se trata apenas de explicitar o nexo entre esses dois âmbitos, mas também de relacioná-los ao processo histórico que explica a ditadura civil-militar brasileira, inclusive o que nela aparecia como luta anticapitalista e possibilidade de superação socialista – lembrando, com Paulo Arantes (2014), que o próprio objetivo central do golpe de 1964 era acabar com o sentido da política como encaminhamento das expectativas a partir da mobilização das pessoas comuns. Aqui se revela um lado menos evidente da canção, não o que busca lançar luz em nosso regime militar a partir da Revolução dos Cravos, mas o inverso: o que a modernização conservadora promovida pelas elites e pelos militares, que escolheu a dependência como sócia menor do capitalismo internacional, sob a tutela armada da democracia liberal americana, dizia sobre as possibilidades para o futuro de Portugal.

Desse ângulo, a própria política portuguesa de colonização deixava de parecer um resquício arcaico do período das navegações dentro do mapa internacional das outras potências europeias para figurar como um momento de constituição da modernidade – o da reprodução capitalista –, que se iniciou com nada menos que as navegações, mas ainda não terminou, ainda que ela estivesse se reconfigurando naqueles anos de contrarrevolução e rearticulação produtiva. Assim, também a democracia liberal, o ponto de chegada de todo esse processo histórico (que em algumas décadas ainda seria defendida por ideólogos como forma última da história), deixava de figurar como um polo moderno definido em oposição ao atraso dos bárbaros para se revelar como seu ponto de culminância.

Assim, ainda que retome o passado colonial de maneira direta, essa imagem do mar e da navegação não se reduz (se é que o termo cabe) a uma referência ao passado colonial e ao futuro revolucionário nos moldes já conhecidos pelos debates. Sua composição enigmática, recurso que passará a ser cada vez mais comum na obra de Chico Buarque – como se pode perceber pela retomada da metáfora da navegação em “Vida” (1980) e na paradoxal paisagem carioca de “Morro Dois Irmãos” (1989), a partir das quais ele busca tatear as transformações que vinham ocorrendo na geografia social na atualidade –, tem que ver com a rearticulação produtiva daqueles anos 1970 que alterava toda a nova ordem mundial. Assim, Chico indicava que o Brasil do regime civil-militar e Portugal da

Revolução dos Cravos, bem como as relações entre eles e o próprio mundo produtivo, passavam por mudanças na reprodução material que exigiam a criação de novas formas de compreensão e ação.

Na última estrofe, que sintetiza o desejo de mudança com a determinação de navegar em mares desconhecidos, a canção se anima, acelerando o canto e completando o arranjo em festa, com uma mensagem marcada pela urgência com que se conjuga a denúncia da doentia situação brasileira e o remédio que se adivinha nos novos ares que vem de Portugal – agora não se trata mais de imaginar a revolução, mas de receber de fato o cheiro do alecrim (o que implica a materialidade da presença e da atualidade, não bastando a fantasia e a iconografia). Mas a canção não para por aí, e o instrumental toma conta da música numa festa, quase como se o cantor – em que está implicada a autonomização do artista em relação ao contexto ritual da festa popular em que a canção se origina – cedesse lugar para que a canção se realize enquanto festa política, como síntese de um processo revolucionário que reconfigura seu próprio espaço. Essa estrofe culmina na música festiva, convertendo a solidão com que o fado se consagrou na indústria fonográfica em uma possibilidade de festejo popular revolucionário e coletivo, em que a música se materializa nos corpos que dançam a revolução. Ao contrário do que ocorrera com as outras estrofes, e para que não reste dúvida, esta última é ainda repetida, recolocando o movimento de duplicação que perpassa toda a canção, mas agora numa forma de reafirmar a necessidade de transformação social.

A primeira versão de “Tanto mar”, portanto, não pode ser considerada apenas uma canção circunstancial, como se ela se reduzisse a uma saudação da Revolução dos Cravos ou mesmo a uma forma de interpretar o contexto da ditadura civil-militar brasileira à luz daquela revolução. Embora a canção tenha esses dois objetivos, seu modo peculiar de estruturar os materiais históricos e sociais nos revela que suas formas sondam o processo histórico que constitui aqueles dois momentos de forma mais ampla e mais profunda. Por um lado mais fácil de reconhecer, podemos dizer que essa profundidade não é tão aparente, porque a escolha dos recursos técnicos envolvidos na dimensão mais perceptível da canção acabam disfarçando a complexidade de seu sentido mais profundo. Assim, vimos como todos os elementos pareciam convergir na tentativa de compor uma canção popular: a composição dialógica, com métrica coloquial (as quadras, a aproximação das redondilhas), a utilização do cravo como imagem, o arranjo que vai transformando o lamento do fado numa festa revolucionária.

Por outro lado, as imagens responsáveis por apresentar de maneira evidente as complexidades do processo histórico possuem uma composição deliberadamente enigmática, o que também não facilita seu imediato reconhecimento – na realidade, eles nos forçam a uma *escuta mediada pelas contradições históricas*. Aqueles aspectos que dão

singeleza à fatura, todavia, já traziam nuances que complicavam a dimensão histórica da canção: por exemplo no modo como sua tentativa truncada de diálogo impede a constituição de uma cena dramática, criando uma forma de distanciamento. Apesar de esses recursos já implicarem uma distância crítica, são as metáforas enigmáticas as responsáveis por determinar sua feição concreta. Assim, embora a canção retome os ícones da Revolução dos Cravos e do transplante sociocultural que nos permite projetar um futuro diferente para o contexto brasileiro, sua visada só se completa com a forma complexa como ela retoma o mar e as navegações como imagens que descrevem a distância entre os dois contextos como os da concretude da reprodução capitalista internacional. A amplitude e a profundidade dessas imagens, bem como a materialidade de seu peso histórico, levam-nos a repensar a questão do transplante cultural revolucionário dentro de suas reais condições produtivas, compondo uma imagem da Primavera dos Povos capaz de abarcar também o contexto da periferia do capitalismo em suas lutas.

Referências

- ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ANDRADE, Juliane S. C. Chico Buarque entre Brasil e Portugal: trânsitos, apropriações e diálogos musicais. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA, 14., 2001. **Anais** [...]. Campina Grande: Realize, 2021. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/77708>>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- HOMEM, Wagner. **Histórias das canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- CHICO Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo**. Chico Buarque e Maria Bethânia. Rio de Janeiro: 1975. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 46 min.
- CHICO Buarque**. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1978. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 33 min.
- CHICO Buarque**. Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1989. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment Brasil. 33 min.
- BUARQUE, Chico. **Entrevista à rádio Centro Cultural São Paulo**. Por Angélica Sampayo. 10 de dezembro de 1985. Disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/textos#>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

BUARQUE, Chico. **Entrevista para a revista Nossa América**. Fevereiro de 1989. Versão escrita disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/textos#>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

HOLANDA, Sérgio B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LES AMIS de Georges. Georges Moustaki. France: Polydor. France: 1974. 41 min.

NICOLAY, Ricardo. O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre sua origem. **Contemporânea**, v. 10, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_04_NICOLAY.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2024.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RENDEIRO, Margarida. Uma Leitura de Tanto Mar (1975, 1978) e de Meu Caro Amigo Chico (2012): utopia num diálogo entre amigos sobre a revolução. In: Diaz-Szmidt *et al.* (org.). **Intersecções transdisciplinares: ensaios críticos sobre o universo da língua portuguesa**. Varsóvia: Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia, 2012. p. 319-335. Disponível em: <<https://mhprl.pl/produkt/intersecoes-transdisciplinares-ensaios-criticos-sobre-o-universo-da-lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

SECCO, Lincoln. A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. **Projeto História**, v. 47, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/17138>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. e notas de Raquel Imanishi Rodrigues; apres. de José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

VIDA. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram: Philips, 1980. 37 min.