

CAETANO E CHICO COM A ITÁLIA NO CANTAR

Leonardo Davino de Oliveira*
Márcia Cristina Fráguas**

RESUMO: Este artigo investiga as ressonâncias da Itália nas obras dos cancionistas brasileiros Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda – seja através da música do cinema italiano, com a influência de Nino Rota, no caso de Veloso, e Ennio Morricone, no caso de Buarque; seja, no modo espelhar com que cada cancionista plasma a Itália no Brasil, e vice-versa, a partir de experiências tão traumáticas quanto basilares da educação ética e estética de cada um. Dessa forma, este artigo quer demonstrar as relações entre os países, filtradas e traduzidas em canção por dois importantes artistas e intelectuais do Brasil.

Palavras-chave: Caetano Veloso. Chico Buarque. Cinema italiano. Roma. Brasil.

Tomada I - Tanino na Roma Negra

Em celebração dos 90 anos de nascimento do compositor e maestro italiano Nino Rota (1911/1979), autor de trilhas para filmes de Federico Fellini, como *A Estrada da Vida* (1954), *Noites de Cabíria* (1957) e *Satyricon* (1969), de Francis Ford Coppola, *O Poderoso Chefão* (1972), e de Luchino Visconti, *Rocco e Seus Irmãos* (1960), Caetano Veloso escreveu para a revista *BRAVO! On Line*:

Amo de modo especial a música que Nino Rota escreveu para cinema. Há muitas coisas bonitas escritas para servir como trilhas sonoras de filmes. (...) Talvez isso se deva à proximidade que a música de Rota mantém da música popular. De fato, ele arrisca vincular o andamento das cenas a melodias, a motivos melódicos, em vez de concentrar-se em criar climas sonoros apoiados em harmonia e timbre. Ele não é o único a fazer isso. Os outros que o fazem, no entanto, frequentemente recorrem aos efeitos sinfônicos nos momentos críticos dos filmes. Rota, evidentemente encorajado por Fellini (mas levando isso para outras filmografias), expõe a melodia nua nas cenas cruciais. Sente-se naturalmente a presença da ópera como forma, mas é o que há de mais próximo do canto popular nas árias que ele elege como referência. Assim, pode ser que eu ame tanto Rota apenas porque sou popular e amo a música popular. Seria bastante. Mas tudo é mais complexo do que isso. Os motivos melódicos que este [Rota] criam têm a misteriosa qualidade de parecerem lembranças. Na verdade, estão sempre sobre uma tênue linha que (não) separa o que é nostálgico do que é paródico: a gente nunca sabe se se trata de plágio ou de inspiração mística. E é com os elementos que resultam dessas sutis diferenças que ele compõe sua renda de fragmentos melódicos que ecoam, esvaem-se, reaparecem no tempo criado do filme. (VELOSO, 2002, s/p)

Não estariam aqui os procedimentos que Caetano Veloso engendra na própria obra, ela mesma uma trama de significantes do estudante santamarense – “Bonde da Trilhos Urbanos / Vão passando os anos / E eu não te perdi / Meu trabalho é te traduzir”, (“Trilhos urbanos”, *Cinema transcendental*, 1979) – ao Doutor Honoris Causa da Universidad de Salamanca,

* Doutor em Literatura Comparada e professor Associado de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Procientista Uerj/FAPERJ. Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance. É autor dos livros *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso*; *De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia*, prêmio Oswald de Andrade, gênero ensaio, da União Brasileira de Escritores RJ; *Domingou apandemia* (2022); e *Do poema à canção: a vocoperformance* (2023). E-mail: leonardodavino@yahoo.com.br

** Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ. Bacharela e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Literatura Brasileira pela USP com a dissertação “It’s a long way: poética do exílio na obra de Caetano Veloso” (1969-1972). É coorganizadora do livro *Lamber a língua: Caetano 80*. E-mail: mcfraguas@gmail.com

quando cantou: “Cantar é mais do que lembrar / É mais do que ter tido aquilo então / Mais do que viver do que sonhar / É ter o coração daquilo”, versos de “Jenipapo absoluto” (*Estrangeiro*, 1989), canção em que cita letras e melodias de “Mané fogueteiro” (1934), de João de Barro, e de “Infidelidade” (1947), de Ataulfo Alves e Américo Seixas? Sobre ela Caetano anotou: “(...). Uma pessoa em São Paulo, descendente de italianos, pensou que meu pai se chamasse Caetano, porque os italianos usam Tanino como apelido de Caetano, de Gaetano. Não é o caso, pois aqui “tanino” é substantivo comum” (VELOSO, 2003, p. 44). “Onde e quando é Jenipapo absoluto / Meu pai, seu tanino, seu mel”, diz a canção.

O procedimento de colagens daquilo que viu e ouviu marca a obra de Caetano como um todo, de algum modo, materializando o que Antoine Compagnon diz:

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia — são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. Da citação, mascataria e tecelagem, sou a mão-de-obra. É de toda a ambivalência da citação, mascarada por uma canonização metonímica, que está carregada essa noção de trabalho: a ambivalência do genitivo, em que a citação é matéria e sujeito, em que eu sou ativo e passivo, ocupado com e pela citação como uma mulher pronta para dar à luz. (COMPAGNON, 1996, p. 45)

“O que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo? O texto, a citação”, pergunta e responde Compagnon (p. 44). Esse procedimento é o mesmo que Caetano identifica na obra de Nino Rota, identificação advinda da semelhança procedimental: “Para minha formação, Rota foi um artista fundamental. (...) Não conheço a obra de Rota fora do que ele fez para o cinema. Aqui, o que ele fez me foi essencial”, diz Caetano na *Bravo!*. Na mesma revista, ele anota:

Quando compus *Giulietta Masina*, procurei — com muito esforço — evitar qualquer aparência com a música de Rota. Fui para o Nordeste, citei minha própria *Cajuína*, porque eu queria dizer que eu, brasileiro, esta pessoa do interior da Bahia, este músico popular que fez músicas desse jeito que faço, eu é que queria falar de Giulietta. E dela. Não do cinema de Fellini ou da música que Rota fez para ele. Um crítico inglês da revista *Wire* (eu acho) falou muito mal do meu disco *Omaggio a Federico e Giulietta*, dizendo que este quase nada tinha a ver com os filmes de Fellini, que soava simplesmente como mais um disco de música brasileira. É isso aí. O imbecil queria algo que soasse como Nino Rota. Ignorante das coisas brasileiras (mas também do cinema italiano), portanto incapaz de entender onde Fellini/Rota/Masina entra na *Ave Maria* de Augusto Calheiros, no fado *Coimbra* e em *Chega de Saudade*, concluiu que o disco era uma “sopa de marshmallow” (a doçura e o sentimentalismo — neste caso, obrigatórios — tinham que levar essa porrada neo-punk). Mas Rota está em *Luz do Sol*. E sobretudo está dentro de mim. As músicas que não parecem com as dele estão cheias de sua presença.

Gravado ao vivo na Itália, o disco *Omaggio a Federico e Giulietta* (1999), de fato, é ótima referência de que o trabalho de Caetano é *traduzir* Santo Amaro da Purificação, assim como o trabalho de Rota é traduzir as paisagens fílmicas. Na “casa da rua do Amparo, onde minha mãe vive até hoje, aconteceram as coisas mais importantes de minha formação. Ali eu descobri o sexo genital, vi *La strada*, me apaixonei pela primeira vez (e pela segunda, que foi a mais impressionante), li Clarice Lispector e — o que é o mais importante — ouvi João Gilberto” (VELOSO, 1977, p. 28). Caetano abre o disco cantando uma versão pessoal de “Come tu mi vuoi”, canção com música de Rota e letra de Amurri, do filme *La dolce vita* (1960): “Uma intensa luz que não se vê / Passa pela voz ao se calar”. Não à toa, o disco tem “Trilhos urbanos” no roteiro, que tem ainda “Luna Rossa” (clássico napolitano de Crescenzo e Antonio Viscione)

e “Come Prima” (de Domenico Modugno e Tony Dallara). E não seria a mulher dos versos “Meu coração de criança / Não é só a lembrança / De um vulto feliz de mulher / Que passou por meus sonhos sem dizer adeus / E fez dos olhos meus um chorar mais sem fim” (“Coração vagabundo”, *Domingo*, 1967), Giulietta Masina, ou seja, a mulher de “Pálpebras de neblina / Pele d’alma / Lágrima negra tinta / Lua lua lua lua” (*Caetano*, 1987)? Aliás, os versos da canção “Coração vagabundo” foram vertidos para a língua italiana por Lica Cecato: “il cuore mio bambino / vede in lontananza / un volto di donna che va / che mi è apparsa nel sogno / senza dire addio / e gli occhi miei son tristi ancora perché / il cuore mio vagabondo / vuole tenere il mondo per sé” (2020).

Antes disso, a pergunta oracular de “Cajuína”, virou ““Ma chi lo sa / la vita cosa ci destina?” [Existirmos: a que será que se destina?], na versão de Max de Tomassi, cantada por Tony Canto (*Moltiplicato*, 2016). Antes, ainda, tem-se “Come due più due”, versão de Daniela Colla para “Como dois e dois” (*Canzone per te*, 2011). Em 1994, Fiorella Mannoia gravou “Il Culo del Mondo”, versão em italiano de Anna Lamberti e Piero Fabrizi (*Gente Comune*) para “O cu do mundo”, aqui a voz de Caetano aparece como parceira de Mannoia: “il frutto spurio riluce / alla sott’ombra disumana dei linciatori” [“O fruto espúrio reluz / À subsombra desumana dos linchadores”]. A cantora também grava “13 di maggio”, versão italiana de Piero Fabrizi e do próprio Caetano para “13 de maio”: “Quanta Pintoba / profumava l’aria e poi, poi Maniçoba / e gusto d’Aluá” [“Tanta pindoba! / Lembro do aluá / Lembro da maniçoba / Foguetes no ar”] (*Onda Tropicale*, 2006). É a obra de Caetano Veloso passando de inspirada à inspiração da língua italiana e justificando o recebimento do *Premio Michelangelo Antonioni per le Arti* (2001).

Sobre a influência da língua, Caetano escreve:

Achávamos a língua portuguesa bela e clara. Dizíamos de bom grado que o francês (que aprendíamos no ginásio) era talvez uma língua ainda mais bela, e que **o italiano (que ouvíamos frequentemente nos filmes)** seguramente o era (o espanhol dos filmes mexicanos nos parecia bastante ridículo). Julgávamos o inglês fácil como matéria de estudo por possuir verbos pouco flexionados, mas implicávamos com as discrepâncias entre escrita e pronúncia, e lhe achávamos a sonoridade antes canina do que humana, embora os filmes e as canções nos atraíssem mais e mais para ele. Quase todo o mundo era visivelmente mestiço. (VELOSO, 1997, p. 253-254) [grifo nosso]

Esse mundo “visivelmente mestiço” está no procedimento das citações e no modo como Caetano se encorajou para compor ele mesmo, a exemplo de Nino Rota, trilhas sonoras. Tendo dirigido o filme *O cinema falado* (1986), gravado um disco chamado *Cinema transcendental* (1979) e composto “Cinema Olympia” (*Gal Costa*, 1969) e, em parceria com Gilberto Gil, a canção “Cinema novo” (*Tropicália 2*, 1993), em que o cinema aparece como tema explícito, Caetano criou e/ou participou de trilhas sonoras para alguns filmes: de *Viramundo* (de Geraldo Sarno, 1965) a *O Quatrilho*, com Jacques Morelenbaum (de Fábio Barreto, 1995 – que trata da imigração italiana no sul do Brasil: “Merica, Merica”, canção tradicional italiana, aparece no filme adaptada pelo cancionista), passando pelo incontornável *São Bernardo* (de Leon Hirszman, 1971), em que a alusão aos procedimentos de Nino Rota é evidente, principalmente, o tratamento da música enquanto “personagem”. Sem contar outras trilhas sonoras assinadas por Caetano e que reiteram seu interesse pela linguagem: *Tieta do Agreste* (de Cacá Diegues, 1996), *Orfeu*, com Arto Lindsay e Jaques Morelenbaum (de Cacá Diegues, 1999), *Meu tio matou um cara*, com André Moraes (Jorge Furtado, 2004), *2 filhos de Francisco*, com Zezé Di Camargo (de Breno Silveira, 2005), *O Coronel e o Lobisomem*, com Milton Nascimento (de Maurício Farias, 2005) e *O bem amado*, com Berna Ceppas e Mauro Lima (de Guel Arraes, 2010), entre outros. Além das participações como ator e das canções e músicas-tema.

Ao que tudo indica, é o cinema o que mais conecta Caetano Veloso a Itália, Santo Amaro a Rimini.

Um dos acontecimentos mais marcantes de toda a minha formação pessoal foi a exibição de *La strada* de Fellini num domingo de manhã no Cine Subaé (havia sessões matinais aos domingos nesse que era o melhor - o único que chegou a ter cinemascope - dos três cinemas de Santo Amaro). Chorei o resto do dia e não consegui almoçar - e nós passamos a chamar Minha Daia [tia de Caetano] de Giulietta Masina. Seu Agnelo Rato Grosso, um mulato atarracado e ignorante que era açougueiro e tocava trombone na Lira dos Artistas (uma das duas bandas de música da cidade - a outra se chamava Filhos de Apolo), foi surpreendido por mim, Chico Motta e Dasinho, chorando à saída de *I vitelloni*, também de Fellini, e, um pouco embaraçado, justificou-se, limpando o nariz na gola da camisa: “Esse filme é a vida da gente!”. Lembro de Nicinha, minha irmã mais velha, comentando que, enquanto nos filmes americanos os atores trocavam algumas palavras à beira dos pratos de refeição e o corte sempre vinha antes que eles fossem vistos pondo a comida na boca e mastigando, nos filmes italianos as pessoas comiam - e às vezes falavam enquanto comiam. (VELOSO, 1997, p. 31-32)

“Nos filmes italianos as pessoas apareciam comendo, sentavam à mesa, mastigavam. Nicinha, minha irmã, comentava: ‘nos filmes americanos ninguém come!’ Os italianos parecem gente de verdade”, diz em entrevista a TV Manchete, em março de 1994. É esse parecer *gente de verdade*, esse “ter o coração daquilo”, o que interessa ao cancionista, afinal, “gente é pra brilhar” (*Bicho*, 1977). “La gente si chiama, si trova, si ama, / non piange per una bugia / La gente si trova, si tocca, ci prova, / si lascia, non ha nostalgia. / La gente si chiama, si trova, si ama, / non piange per una bugia”, ouvimos na versão de Sergio Bardotti para “Chuva suor e cerveja”, cantada por Irene Grandi e Stefano Bollani (*Irene Grandi & Stefano Bollani*, 2012), sob o título de “La gente e me”. E, “Masina, atravessando os clichês femininos vinculados à sensualidade ou aos estereótipos que conduzem ao ridículo, apresenta-se também como fissura em relação à representação da mulher na corrente principal da cultura de massas” (JULIÃO, 2017, p. 113).

E, ainda, “o tema de *Os Boas-Vidas*, o de *Noites de Cabíria*, o de *Rocco e Seus Irmãos*, o de *O Poderoso Chefão*; a melodia do trompete de *Na Estrada da Vida*, a do acordeão de *Amarcord* - toda essa música é parte do que há de mais belo entre as coisas que se fizeram no século passado”, escreveu na revista *Bravo!*. Sobre “Michelangelo Antonioni” (*Noites do Norte*, 2000), canção feita com letra em italiano, o cinéfilo cancionista escreveu:

Não é uma canção ninorotiana. Está calcada na atmosfera dos filmes de Antonioni. As referências minimalistas do arranjo são homenagem ao minimalismo formal pioneiro desse cineasta. Mas é uma canção que ecoa a música italiana. Muitos esquecem de que Antonioni é italiano. E ele o é muito intensa e profundamente. A introdução dessa canção que fiz sobre/para ele, cantada em falsete, com uns cromatismos melódicos e harmônicos, levam a pensar em Nino Rota. É que aqui, diferentemente do caso de Giulietta Masina, eu não fiz nenhum esforço para afastar-me de Rota: com Antonioni eu já estava suficientemente longe. O compositor italiano Aldo Brizzi me disse que eu cheguei a Antonioni “via Marguta”, que é a rua onde Fellini morou. Essa é a Itália para mim. (VELOSO, 2002, s/p)

Com Aldo Brizzi, Caetano grava “Ão”, poema do Augusto de Campos, poeta com quem divide os vocais, no disco *Brizzi do Brasil* (2002). No mesmo disco, Caetano grava com Teresa Salgueiro a canção “Mistério de Afrodite”, de Aldo Brizzi. Em tempo, no dia 29 de setembro de 2001, no Teatro Lírico de Assis, na Itália, Caetano Veloso recebeu o *Premio Michelangelo*

Antonioni per le Arti. Outrossim, o santamarense recantou “Michelangelo Antonioni”, no disco *Que bom* (2018), de Stefano Bollani.

“O neorealismo e seus desdobramentos nos foram oferecidos comercialmente e nós reagimos com a emoção de quem reconhece os traços do cotidiano [de Santo Amaro] nas imagens gigantescas e brilhantes das salas de projeção” (VELOSO, 1997, p. 31). Certo “provincianismo de vanguarda” une as paisagens das ruas decadentes de Roma, nos filmes, às ruas de Santo Amaro, importante entreposto comercial e principal porto açucareiro do Recôncavo Baiano, entre o século XVI e as primeiras décadas do século XX. No canto de Caetano, Rimini, inspiração de Fellini para *Amarcord*, por exemplo, é Santo Amaro, paisagem onde o cinema, assim como o rádio, inscreve-se na formação pessoal e na educação sentimental das pessoas comuns. Porém, “os valores estimulados pela nova mitologia – o sucesso, a riqueza, o amor, a sensualidade, enfim, a felicidade – aparecem aqui [no cinema] necrosados, revelados como ficção do real” (JULIÃO, 2017, p. 110): “Por enquanto apenas mino o campo ver-te / Acre e lírico sorvete / Acrílico **Santo Amargo da Putrificação**” [grifo nosso], declama Caetano em “Acrilírico” (1969).

(...) os filmes de Antonioni e Fellini (*La dolce vita*, depois *A aventura*, *A noite*, *O deserto vermelho*) popularizam a crise dos ricos privilegiados da sociedade moderna, que levam uma vida livre de dificuldades: a sucessão de festas, de aventuras amorosas, de viagens, aparece não mais como a realização da própria felicidade, não mais como uma vida de grandes festas eufóricas, mas como uma vida de tristes férias, atormentada pela solidão e pela neurose. A crise dos olímpicos desequilibra todo o edifício ideológico da cultura de massas. (MORIN, 1977, p. 110)

Essa crise também tem lugar na obra de Caetano: o que ameaça e o que é promessa? Por exemplo, o palíndromo “Roma / Amor”, na canção “Os passistas” (*Livro*, 1997), canta certo “Cartão-postal com touros em Madri”, ao exaltar Salvador enquanto núcleo irradiador da “Roma negra” que a Bahia é - expressão cunhada pela Babalorixá Mãe Aninha, do Axé Opô Afonjá, tradicional Candomblé de Salvador, nos anos 1920; e vertida por Caetano nos versos “Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra”, de “Reconvexo” (*Memória da pele*, de Maria Bethânia, 1989), sobre a qual, Caetano disse: “Eu estava em Roma quando um dia acordei e vi os carros empoeirados, todos cobertos de areia. Perguntei: “Gente, o que tem nesses carros aí?”. Uns italianos, amigos meus, responderam: “isso é areia que vem do deserto do Saara, que o vento traz”. Com essa imagem, comecei imediatamente a compor a música” (VELOSO, 2003, p. 62-63).

“Eu acho a coisa mais linda do mundo está aqui na Roma branca com o papa da Roma negra”, ouvimos Caetano dizer, referindo-se a Dorival Caymmi, que está ao seu lado, no documentário *Bahia de todos os sambas*, de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman. Filmado em Roma, no verão de 1983, durante nove dias de festival sobre cultura brasileira, o filme é o resultado de 36 horas de gravações dos shows e bastidores de importantes nomes da música baiana – Dorival Caymmi, Batatinha, João Gilberto, Armandinho, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nana Caymmi, Moraes Moreira, Gal Costa. A exceção foi a presença do pernambucano Naná Vasconcelos. “Nós temos um pouco de Roma por dentro, né? A história que vem, a religião, aquela coisa, tudo misturado. Ontem eu passei num lugar aqui que era pura Bahia. (...) Eu disse ‘se esse automóvel não passasse aqui agora eu jurava que estava na Bahia’”, comenta Caymmi, em colóquio com Caetano.

Para Muniz Sodré:

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma

civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. É o *egbé*, a comunidade litúrgica, o terreiro, que aparece na primeira metade do século XIX. (SODRÉ, 2002, p.53)

Autor de “365 igrejas”, Caymmi diagnostica as proximidades entre Roma e Bahia. Na canção “Reconvexo” esses mitos e ritos se destacam enquanto emblema do interesse estrangeiro para o turismo. Mas, também, enquanto signo da permanência de África no mundo. É fé, é festa e é luta, pensemos nos blocos afro do carnaval soteropolitano. Em 1974 tem-se a criação do Ilê Aiyê e “a retomada dos afoxés nos bairros periféricos, a organização da classe operária negra na cidade, reorganização do movimento negro, e o segundo processo de reafricanização dos terreiros de candomblé da Bahia com a ida de diversos membros de líderes religiosos a África Ocidental, bem como a consolidação de centros de pesquisa de colaboração Brasil-África” (SILVA, 2018, p. 10).

Nesse sentido, o cancionista dobra o gesto de Jorge Amado que abriu Salvador para o mundo no livro *Bahia de todos os santos* (1945) (cujo título inspirou o filme de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman), justamente singularizando a presença fundante de África no Brasil: “‘Roma negra’ já disseram dela. ‘Mãe das cidades do Brasil’, portuguesa e africana, cheia de histórias, lendária, maternal e valorosa” (AMADO, 2012, p. 28). Eis o encontro que tanto interessa a Caetano. Jorge e ele tensionam o que até então era visto como exótico: o “patrimônio simbólico” de África. “Se o arcebispo é o primaz do Brasil, o pai Martiniano do Bonfim era uma espécie de papa de todas as seitas negras em todo o país e mãe Menininha é a papisa de todos os candomblés do mundo”, continua Amado (idem). Na canção “Os passistas”, por extensão, temos o Rio de Janeiro, cidade que, por exemplo, recebeu as tias ciatas do Recôncavo Baiano e engendrou o samba, esse patrimônio diaspórico. Ou seja, entre Roma e Salvador, o “Corcovado Redentor” – o santuário feito ponto turístico, cartão postal do país em que o saber religioso, para o bem e para o mal, está amalgamado ao cotidiano supostamente laico do Estado. Afinal, como afirma Osmundo Pinho:

Ao invés de um objeto natural e resultante da expressão espontânea de uma população considerada, o modelo de “cultura baiana”, como um repertório de traços mais ou menos arbitrários, é um objeto discursivo construído e repostado como argamassa ideológica para a Bahia como comunidade imaginada e como “dissolvente” simbólico de contradições raciais, de modo a concorrer para a construção do consenso político (hegemonia), base para a dominação. (PINHO, 1998, p. 10)

Essas contradições aparecem na Roma Negra cantada por Caetano, em parceria com Gilberto Gil, por exemplo, em “Haiti” (*Tropicália 2*, 1993): “Se você for a festa do Pelô / E se você não for / Pense no Haiti / Reze pelo Haiti // O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”. Gil, aliás, faz referência à expressão de Mãe Aninha em “Buda nagô”: “Dorival é um monge chinês / Nascido na Roma negra, Salvador” (*Parabolicamará*, 1991). Outrossim, “Haiti” verteu-se em “Un senso al mondo”, na versão de Valerio Jovine (*Contagiato*, 2000). A letra expõe cinematograficamente, com cortes e montagem precisos, o Pelourinho (“Pelô”) como espaço da repressão e da festa – sofrimento e alegria. Os rituais de maus tratos com os negros escravizados – e outros quase negros – não findaram naquele ambiente. A presença da discriminação social e racial, questão incômoda em qualquer sociedade, ainda mais na brasileira, com seu mito da democracia racial, amplia os paradoxos do país. Caetano e Gil, 25 anos depois do movimento Tropicália, que questionou as glórias e os mitos nacionais, continuaram sem receio de levantar a questão dos modos como o Brasil recebe seus *imigrantes estrangeiros*. Lembrando que o país foi destino de muitos europeus fugidos de guerra.

A incorporação dos emblemas sonoros italianos, notadamente filtrados pelo cinema, se espalha por toda a obra de Caetano Veloso. Os imaginários sonoros de Santo Amaro, enquanto microcosmo do Brasil mestiço, e de Cabília, as tradições desses lugares se misturam e se fundem.

Tomada II - Francesco Buarque, um quase romano

A história de Chico Buarque na Itália começa cedo, em 1953, quando seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, é convidado a lecionar na Universidade de Roma e se muda com a família para a capital italiana. Em março de 2020, quando recebeu das mãos do prefeito de Roma o prêmio Roma-Brasília, Cidade da Paz, Chico relembrou a mudança, no discurso que proferiu durante a solenidade:

Tinha oito anos em fevereiro de 1953 quando desembarquei em Roma com minha mãe e tantos irmãos. Meu pai já estava aqui há alguns meses, como professor de Estudos Brasileiros. Recordo-me de que era já noite funda quando entramos no *Palazzo* (como os italianos chamam os antigos edifícios) da Via San Marino, que papai nos tinha descrito nas suas cartas. Achei o apartamento um tanto grande demais, muito velho, muito escuro, muito úmido. E tinha um problema com o aquecimento. Naquela noite, vestido com o capote, debaixo dos cobertores, fiquei imóvel na cama, os olhos abertos. No dia seguinte, já tinha sol no jardim da casa e tudo era novidade. Tinha a *pastaciutta*, o copo de vinho, a Via Nomentana, Villa Torlonia, Porta Pia, o ônibus pela Piazza Fiume, tinha o Cine Capranica, o Cine Capranichetta, tinha a Lollobrigida, tinha *pane, amore* e fantasia. E eu corria em bicicleta pelo Viale Gorizia, brincava com os novos amigos [...] de fato, para os meus colegas, eu, um certo Francisco, originário de um vago Brasil, era italiano e me chamava Francesco. (ZAPPA, 2011, p. 56, 59)

Em 1954, aos 10 anos de idade, Chico retorna com a família ao Brasil. No entanto, a vivência da cultura italiana, com o cinema, a culinária e os passeios pela cidade com os novos amigos foram marcantes naqueles anos de fim de infância, quando ele se chamava “Francesco”. Vinicius de Moraes era presença constante na casa dos Buarque de Holanda em Roma, consolidando a admiração do jovem Chico. Alguns anos mais tarde, já como compositor, Chico firmaria parceria e amizade com o poeta, que novamente seria presença fundamental em sua segunda estadia italiana, dessa vez, em circunstâncias forçadas.

Após a decretação do AI-5 pelo governo ditatorial militar brasileiro, em dezembro de 1968, a perseguição aos artistas da MPB se tornou concreta. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em 27 de dezembro daquele ano e exilados em julho de 1969. Chico Buarque, que já vinha sendo vigiado por ter participado da Passeata dos Cem Mil, foi detido em 3 de janeiro de 1969 para esclarecimentos, mas obteve autorização dos militares para viajar para a França a fim de participar do *Midem*, o prestigioso festival da indústria fonográfica mundial que era a principal vitrine internacional da MPB. Gilberto Gil também havia sido escalado, mas encontrava-se preso. Naquele contexto, a imprensa tinha conhecimento do fato, mas, sob censura, nada podia dizer. Ainda, havia o temor de que, em algum momento, Elis Regina também fosse presa. Chico soube da prisão de Gil e Caetano em Cannes, por Guilherme Araújo, empresário dos baianos. Amigos e parentes diziam que não era seguro voltar. Alguns meses depois, Caetano Veloso, já no exílio, reforçaria o aviso por meio de uma carta cujo portador foi Nelson Motta: “o tenente amigo mandou dizer para você nem pensar em voltar” (ZAPPA, 2016, s/p.). Diante dessas circunstâncias, Chico Buarque e sua então esposa, Marieta Severo, grávida de sete meses da primeira filha deles, resolvem esticar a temporada na Itália, onde Chico tinha outros compromissos profissionais. O que era para ser uma viagem de 10 dias, tornou-se 14

meses. Wagner Homem (2009) afirma que um dos motivos pelos quais Chico Buarque escolheu a Itália para a temporada de autoexílio era por ter vivido no país durante sua infância. O outro, era o sucesso de “A Banda” nas paradas de sucesso italianas, na voz da cantora Anna Mazzini, conhecida como Mina. A gravadora RCA aproveita para sugerir que Chico gravasse um álbum em italiano.

Nesse período, Chico e Marieta viviam num hotel perto da embaixada brasileira, tendo as despesas custeadas pela gravadora durante dois meses. “Samba e amor” foi composta durante essa fase em que o casal aproveitava para conhecer Roma e receber amigos, como o poeta Vinicius de Moraes, aposentado compulsoriamente da carreira diplomática pelos militares. Chico conheceu diversos artistas italianos, tais como Sergio Endrigo e Lucio Dalla, compositor de “Gesù Bambino”, cuja versão buarqueana “Minha história” foi gravada no álbum *Construção* (1971). Dalla chegou a reconhecer que a letra vertida por Chico era superior à original.

As dificuldades, porém, começaram a aparecer, como bem definiu Nelson Motta: “o Chico comeu na Itália a pizza que o diabo amassou” (GANDRA, 2010 p. 8). O álbum *Chico Buarque de Hollanda na Itália* vendeu pouco. O disco continha canções dos dois primeiros trabalhos, além de “Nicanor”, “Não fala de Maria” e “Samba e amor”. O lançamento rendeu algumas apresentações na TV, mas a coisa foi minguando. Chico não conseguia recepção ao seu trabalho que fosse além de “A Banda”. Nesse ínterim, nasce sua primeira filha, que seria apadrinhada por Vinicius:

Minha filha Sílvia nasceu romana no fim de março, e Roma mandou à Clínica Moscati dois poetas. Vinicius de Moraes fez uma enfermeira gravar o primeiro choro da criança. E à mãe ainda adormecida, Giuseppe Ungaretti dizia: “Bella, bella!”. Nesta cidade vivi ainda um ano e meio, e aqueles não podiam ser os tempos mais felizes da minha vida. Mas com o consenso de Roma, nela vivi um tempo que, em outra parte, talvez teria sido horrível (ZAPPA, 2011, p. 60)

De fato, com o dinheiro escasseando, Chico começou a se virar como podia. Assim como Caetano Veloso em Londres, passou a colaborar como cronista no *Pasquim*. Na parte musical, convidou Toquinho à Roma, a fim de fazerem shows juntos. A “salvação da lavoura” como diria Chico (ZAPPA, 2016, s/p.) seria uma turnê com Josephine Baker, na qual fizeram 30 cidades em 40 dias. Ao *Pasquim*, Chico declarou em 1969:

Para quem não se lembra ou não era nascido, Josephine foi a bacana lá da Martinica, a tal que se vestia de banana nanica [...] cheguei a posar ao lado dela para as fotografias. No dia seguinte comprei todos os jornais, mas só deu retrato de Josephine Baker; às vezes com um pedaço de bochecha minha (GANDRA, 2010, p. 23)

Chico teve pouco contato com Baker, seguia levando calote de empresários e se vendo obrigado a tocar “A Banda” várias vezes durante o mesmo show, inserindo até marchinhas de carnaval como “Mamãe eu quero” no repertório das apresentações. Segundo ele, os sambas não eram compreendidos pela plateia. Chico ainda gravou outro disco em italiano, produzido pelo amigo Sergio Bardotti, que ainda fez as versões de todas as canções em italiano, um compilado dos quatro primeiros álbuns de Chico Buarque, e convidou Ennio Morricone, o importante compositor e arranjador ligado ao cinema. O nome do segundo disco italiano de Chico *Per un pugno di samba* (1970), brinca com o título do filme de faroeste de Sergio Leone *Por um punhado de dólares*, cuja trilha sonora foi composta por Morricone. Apesar disso tudo, novamente a recepção do trabalho foi modesta. Chico foi despedido da gravadora RCA italiana, já que não dava retorno comercial, nem mesmo com a estratégia de vendê-lo como um artista vitimado pela ditadura militar brasileira. Visando a juventude italiana, encantada pelos mitos

políticos latino-americanos, a RCA vendia a imagem de Chico como um exilado político por ser cantor de protesto em seu país. Tais considerações foram desenvolvidas pelo pesquisador italiano Luca Bacchini, na tese que realizou na Universidade de Roma 3, com o título de *Francesco-Francisco: Chico Buarque de Holanda na Itália*. Para Bacchini, foi na Itália que o compositor de “A Banda” passou a ter sua persona pública construída como um herói da esquerda brasileira. Bacchini pesquisou farto material da imprensa italiana da época, para traçar a evolução na construção da imagem artística de Chico Buarque.

As coisas só melhoraram no semestre seguinte, quando Chico mudou de gravadora e recebeu um polpudo adiantamento da Philips para gravar *Chico Buarque de Hollanda Volume 4*. O disco teve um processo de produção atípico, devido ao autoexílio do compositor, semelhante ao processo de gravação de *Caetano Veloso* (1969), quando Caetano estava em confinamento domiciliar na Bahia. Os arranjos eram gravados no Brasil e Chico inseria as vozes num estúdio de gravação em Roma. O álbum foi lançado no Brasil em abril de 1970 e é renegado por Chico Buarque devido às condições adversas de produção: “Foi um disco feito por necessidade”, resumizou Chico à época. (GANDRA, 2010 p. 15). Num momento posterior, Chico ainda declarou: “Minha cabeça estava confusa. Compus todo um disco, mas acho que a única música que sobreviveu foi ‘Samba e amor’” (ZAPPA, 2016, s/p.).

No início de 1970, André Midani, então diretor da PolyGram, escreve a Chico dizendo que as coisas estavam mais calmas no Brasil e que Chico seria cercado de cuidados se retornasse, com direito a um especial na TV Globo. A independência financeira, os direitos autorais, o belo apartamento próprio, tudo isso pesou na decisão de voltar. Chico, então, resolve ouvir o conselho de Vinicius de Moraes de voltar “fazendo barulho”. Recebido pela imprensa no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro, Chico retorna em março de 1970, com Marieta, grávida de Helena, e com a pequena Sílvia. Ao chegar, declara à TV Globo que o esperava: “Vim lançar esse disco confuso” (ZAPPA, 2016, s/p.).

Apesar da avaliação de Chico sobre todas as dificuldades, Luca Bacchini considera que os anos de Chico Buarque na Itália marcaram

uma decisiva maturação da personalidade de Chico, cidadão de um agudo espírito crítico que começará a emergir nos artigos escritos como correspondente italiano do “Pasquim” e em canções como “Samba e Amor”, “Apesar de Você”, “Agora Falando Sério” e “Samba de Orly”, compostas em Roma, mas pensando no Brasil do regime de exceção (SANCHES, 2004, S/P).

O pesquisador afirma, ainda, que apesar do modesto sucesso conquistado em terras italiana, a importância de Chico para a cultura italiana foi enorme, tendo mostrado um Brasil distante do estereótipo de exotismo, além de ter provocado “o nascimento de uma geração de ‘artistas ítalo-brasileiros’ (tais como) Lucio Dalla, Sergio Endrigo, Fiorella Manoia e Enzo Jannacci (SANCHES, 2004, s/p).

De fato, pouco menos de um ano após a volta ao Brasil, Chico Buarque jogaria por terra quaisquer dúvidas que a crítica musical poderia ter em relação a seu talento, devido aos insucessos da estadia italiana.

Assim como foi *Transa* (1972) para Caetano Veloso e *Expresso 2222* (1972) para Gilberto Gil, discos de retorno do exílio dos compositores baianos, Chico Buarque lançaria *Construção* (1971) marcando de vez uma virada em direção a maturidade artística como compositor.

CAETANO AND CHICO WITH ITALY IN SINGING

ABSTRACT: This article investigates the Italian resonance in the works of Brazilian songwriters Caetano Veloso and Chico Buarque de Holanda – through Nino Rota’s film scores, in Veloso’s case; and Ennio Morricone’s arrangements, in Buarque’s case. Also, in the way each songwriter mold Italy in Brazil and vice-versa in their works, through experiences as traumatic as ethically and aesthetically formative for each one of them. Therefore, this article intends to demonstrate the relationship between Italy and Brazil, filtered and translated into songs by two important Brazilian artists and intellectuals.

Keywords: Caetano Veloso. Chico Buarque. Italian cinema. Rome. Brazil.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

JULIÃO, Rafael. *Infinitivamente pessoal - Caetano Veloso e sua verdade tropical*. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

GANDRA, José Ruy. *Per um pugno di samba*. São Paulo: Abril, 2010.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: espírito do tempo 2: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

PEZZONIA, Rodrigo. *Omissão um tanto forçada: exílio e retorno em Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque*. São Paulo: Alameda, 2021.

PINHO, Osmundo S. de Araujo. A Bahia no Fundamental: Notas para uma Interpretação do Discurso Ideológico da Baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online]. 1998, v. 13, n. 36, p. 109-120. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69091998000100007>. Acesso em: 16 out. 2023.

SANCHES, Pedro Alexandre. Período de exílio do autor será tema de tese na Itália. *Folha de S.Paulo*, 13 jun 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1306200412.htm>. Acesso em: 18 out 2023.

SILVA, Maria Alice Pereira da. Salvador-Roma Negra: cidade diaspórica. In: _____. (RE) *Existência Intelectual Negra Ancestral - X Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros*, Uberlândia. (Te) Existência Intelectual Negra Ancestral, 2018, p. 1-17.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Nino Rota – imagens melódicas. *Revista Bravo!* São Paulo, 22 jan. 2002.

VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para seguir minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Imã, 2016. Edição eletrônica.

Data de submissão: 20/08/2023

Data de aceite: 31/10/2023