**"Um bom tempo para não fazer nada" - a atuação e a poética de Chico Buarque, na Itália, durante seu autoexílio, em 1969.**

Rodrigo Vicente Rodrigues[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

A italianidade é uma constante em nosso País, como aponta Cenni (2003); exemplos disso são muitos, como a ação de artistas italianos no contexto acadêmico, a perenidade da ópera da Península no Brasil e, obviamente, a herança cultural e etnográfica de milhares de imigrados. Posteriormente, outros modos de inserção dessa cultura dizem respeito às dinâmicas das mídias de massa, sobretudo o sucesso da canção italiana a partir da década de 1950; San Remo também foi ponte entre Brasil e Itália (Roberto Carlos vence em 1968 com Canzone per te).

Mais tarde, como contraponto à hegemonia estadunidense na cena musical, tivemos os álbuns em italiano Per amore e Passione (Zizi Possi), Equilibrio distante (Renato Russo) e Brasilian (Jane Duboc), todos da década de 1990, recuperando a memória da canção italiana. Vê-se, a partir de obra organizada por Heloísa A. D. Valente (2018), que o período ditatorial foi extremamente permeável a essa canção, tanto via rádio, como também através da venda de discos. No mesmo período, porém, vemos uma dinâmica em sentido contrário: a ida de brasileiros à Itália, como Maysa e Astrud Gilberto, além de Roberto Carlos e outros.

Especificamente, observamos que Chico Buarque, incitado pela ditadura, se autoexila na Itália em 1969, justamente por ter se tornado o paradigma do artista subversivo naquele contexto, conforme explicita Napolitano (2004), algo que ratifica que a arte é sempre permeada por questões políticas. Lá, grava e lança um álbum no mesmo ano, demonstrando que a canção ligeira brasileira continuava a ser difundida internacionalmente, mas agora noutro registro: poder-se-ia interpretá-lo como um eco da tropicalidade representada pelo samba e potencializado pela bossa nova (atualizando quiçá a atuação de Carmem Miranda). Chico não apresenta algo muito distante disso, levando (a partir de traduções) à Itália uma imagem da cena musical brasileira compreensível pelos europeus. Partindo do estudo de Susan Bassnett (2005) sobre a tradução, vemos que esta é sempre uma área intersticial entre realidades; daí observar-se-á como a música brasileira no contexto italiano se deu através de negociações, importando sublinhar que foi a política que propiciou o tráfego cultural entre os dois países, no contexto das mídias de massa. Assim, propõe-se verificar a atuação de Chico na Itália a partir de seu álbum de 1969 (Na Itália), num momento crítico da vida cultural brasileira (lembremo-nos que o AI-5 data de dezembro de 1968), sobretudo a partir da faixa Far niente (Bom tempo), e como o artista negociou para transitar entre duas realidades e como se inseriu no panorama da música ligeira italiana (BORGNA, 1985)

**Palavras-chave:**

Chico Buarque; Canção ligeira; Canção italiana; Canção brasileira; Ditadura militar brasileira.

# **Introdução**

O tráfego cultural Brasil-Itália foi algo historicamente constante, como demonstra Franco Cenni (2003); exemplos disso são muitos e a herança cultural de milhares de imigrados, enorme. Posteriormente, outro modo de inserção dessa cultura diz respeito às mídias de massa, sobretudo o sucesso da canção italiana a partir da década de 1950 no Brasil; o Festival de San Remo (que nasce em 1951 ainda via rádio) também foi ponte entre os países, tendo Roberto Carlos vencido a competição em 1968 com *Canzone per te*, parceria entre os “dois Sérgios”: Endrigo e Bardotti[[2]](#footnote-2);na década de 1990, foram lançados os álbuns em italiano *Per amore*[[3]](#footnote-3) e *Passione* (Zizi Possi), *Equilibrio distante* (Renato Russo) e *Brasiliano* (Jane Duboc), recuperando a canção italiana noutros contextos.

Ademais, o período da ditadura militar foi extremamente permeável à música ligeira italiana, [[4]](#footnote-4)num momento em que os Estados Unidos começavam a se tornar hegemônicos na indústria cultural. Assim, ao lado dos *Beatles*, de boleros e de canções francesas, teve enorme sucesso a canção italiana, sendo facilmente lembrados nomes como Rita Pavone, Gigliola Cinquetti, Gianni Morandi, Luigi Tenco, Sergio Endrigo, Lucio Dalla[[5]](#footnote-5), entre outros, cada qual representando uma nuance dessa produção musical. No mesmo período, porém, vemos a ida de brasileiros à Itália, como Maysa, Astrud Gilberto, Toquinho (com quem Chico fará shows no exílio) e Vinícius de Moraes (grande contato de Sérgio Buarque na estada italiana).

Durante o período militar, observamos que Chico Buarque se torna o paradigma do artista visto como subversivo[[6]](#footnote-6) e um dos mais visados pelo DOPS, sobretudo depois da promulgação do AI-5 em 1968. No ano seguinte, resolve se exilar devido ao clima plúmbeo que se formara para a classe artística, escolhendo a Itália, onde já vivera em tenra idade (CORRÊA, 2009, p. 101) pois seu pai passara a fazer parte da Universidade de Roma em 1953 (AGUIAR, 2014, p. 20), permitindo-lhe ter contato com a língua inglesa no colégio, ao passo que no dia a dia estava imerso no italiano (ABREU, 2013, p. 53) e, apesar de isto poder tê-lo ajudado no exílio (CORREA, 2011, p. 100), observa-se que o álbum de 1969 contou com a colaboração de letristas italianos, sobretudo Bardotti.

A ida à Itália em 1969 teria se transformado em exílio devido às notícias recebidas do Brasil. Como não havia segurança para retornar (CORREA, 2011, p. 121), Chico acaba se demorando no Europa, tendo inicialmente ido à França para uma feira fonográfica (SILVA, 2004, p. 61). Neste trabalho, porém, não se quer observar a sua trajetória político-artística, à qual já foram dedicados incontáveis estudos; procuraremos demonstrar como se opera a veiculação da música brasileira, que Chico representava, na Itália.

Lá, lança um álbum já em 1969[[7]](#footnote-7), demonstrando que a canção brasileira continuava a ser difundida internacionalmente se se pensar na tropicalidade representada pelo samba[[8]](#footnote-8) e potencializada pela bossa nova (atualizando quiçá Carmen Miranda), e Chico não leva algo muito distante disso. Porém, as duas canções aqui abordadas, se lidas nas entrelinhas, apresentam uma dupla articulação: as questões socioeconômicas e a cotidianidade[[9]](#footnote-9). Nesse sentido, José Miguel e Guilherme Wisnik, evocados por Barros e Silva, salientam que nas canções de Chico “a grande história vem sempre perpassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva [...]” (*apud* SILVA, 2004, p. 17).

Tendo em vista que o álbum de 1969 se faz com versões de canções anteriormente lançadas no Brasil e partindo do estudo de Susan Bassnett sobre a tradução, vemos que esta é sempre uma área intersticial entre realidades, pois se dá num espaço que não pertence nem à língua-fonte nem à língua-meta[[10]](#footnote-10) (2005, p. 18). Assim, a música de Chico é levada à Itália através de negociações, pois “todos os tipos de transações ocorrem mediante a figura do tradutor” (BASSNETT, 2005, p. 17). Assim, a tradução deve ser vista como uma categoria semiótica, especialmente quando ligada à música.

De qualquer forma, sublinha-se que a política propiciou o tráfego cultural entre os dois países, dentro do contexto das mídias de massa, já que Chico se demora na Península por causa da situação brasileira. A arte, portanto, sempre é permeada pela política, mesmo que se negue ou se ignore tal fato. Não obstante isto, o artista apresenta à Europa algo apartado da chamada “canção de protesto”[[11]](#footnote-11), dando-lhe uma imagem de Brasil que se faz com elementos normalmente evocados do País (apesar de referências muito amplas). Como contraponto a isso, no disco lançado em 1970, quando do retorno ao Brasil, aparecerá o clima de desesperança, tendo sido a maior parte das canções que dele fazem parte composta no exílio italiano (SILVA, 2004, p. 41; CORREA, 2011, p. 140-141), o mesmo que teria ocorrido com *Construção* (AGUIAR, 2014, p. 148). Assim, percebe-se a não convergência entre o que o artista canta no exílio e o que traz de volta na bagagem.

# **“Um bom tempo para não fazer nada”**

Aqui, abordaremos a canção *Bom tempo* e sua versão em italiano, *Far niente*. Para tanto, aproximaremos a segunda da noção de tradução, porque há nela a manutenção do cerne da letra da primeira, havendo uma atmosfera imutável que engloba ambas, além de serem cantadas em arranjos similares. Isso ocorre porque o tradutor de um texto poético, entre os quais podemos incluir as letras de canções, visa mais à manutenção dos procedimentos artísticos do que à equivalência entre línguas, sendo interpretados à luz da conjuntura específica em que ambos os textos são veiculados e nos quais fazem sentido (BASSNETT, 2005, p. 50). Ademais, “o grau de reprodução da forma, do metro, ritmo, registro *etc*. por parte do tradutor será determinado tanto pelo sistema da LF quanto da LM, e também dependerá da função da tradução” (BASSNETT, 2005, p. 105).

Lançada inicialmente em 1968 num compacto simples, *Bom tempo* fez parte da 1º Bienal do Samba (ficando em segundo lugar), promovida pela Rede Record[[12]](#footnote-12) (INGREVALLO, 2011), afinada à “explosão dos festivais da canção” (NAPOLITANO, 2004, p. 110)[[13]](#footnote-13), e que foram um dos motivos pelos quais Chico Buarque passou a ser visado pelo DOPS[[14]](#footnote-14), já que a MPB ficara praticamente equiparada àqueles que se colocavam contra o regime instaurado em 1964 (NAPOLITANO, 2004).

A canção brasileira apresenta-se como um texto lírico; a “narrativa” trata da cotidianidade em um espaço de convívio social, iniciando-se com: “um marinheiro me contou que a boa brisa lhe soprou, que vem aí bom tempo”, o que é corroborado pela voz do pescador na sequência. Assim, no espaço litorâneo se dá o diálogo entre os trabalhadores do mar e o eu-lírico, todos representantes das classes laboriosas. Os versos sublinham o *savoir-faire* dos primeiros, além de demonstrar que estavam num estágio tradicional de suas respectivas práticas, pois dependiam de embarcações movidas a vento.

Incluindo-se na classe trabalhadora, o eu-lírico dirá que “dá duro a semana inteira”, por isso, vai cantar o domingo, único momento de que dispõe para si, esperando também pelo “bom tempo”, mas noutro registro. Evocando certa tradição dentro do samba, diz ser justamente este o escape à vida difícil: o samba é o prêmio recebido no fim de semana depois de uma semana de trabalho. Assim, vê-se que a canção se adequava à proposta da *bienal* da rede Record, isto é, tratar do gênero que, agora, passava a dividir espaço com outras poéticas, como a Bossa nova, tão cantada no momento de modernização iconizada em Brasília, e com as várias vertentes da MPB.

Com os versos “No compasso do samba/Eu disfarço o cansaço”, demonstra-se que o fim de semana não se trata de um momento pleno de lazer e descanso e, se o cansaço é perene, deve ser disfarçado, justamente porque, no capitalismo, como salientou Adorno (2002), fruir o momento de “lazer” e tempo “livre” virou um imperativo, sob pena de não se ter uma segunda oportunidade de fazê-lo.

Assim, na canção, o eu-lírico indica uma negociação entre sua subjetividade e as estruturas socioeconômicas que o balizam. Em seguida, perfaz-se o sentido do todo: equipara-se o momento de lazer ao “*far niente*” da versão com Bardotti: o eu-lírico dirá que caminha numa estrada em direção a uma praia dourada, que “dá num tal de fazer nada, como a natureza mandou”. Aqui, salientam-se dois pontos: a praia como espaço de socialização e lazer da classe trabalhadora e, segundo aspecto, o antagonismo entre a vida de trabalhado e o que seria *natural*. Assim, a canção coloca a vida socioeconômica como algo que impele o cidadão a se dedicar a algo que lhe tolhe a liberdade, ao qual somente o fim de semana pode representar um contraponto.

Posteriormente, o eu-lírico trata do futebol, que tem enorme importância na vida de Chico[[15]](#footnote-15) (SILVA, 2004, p. 10), ouvindo através do “radinho” (modo coloquial de se chamar o rádio portátil a pilhas) uma partida, e o fato de não lhe assistir presencialmente o ancora num determinado espaço socioeconômico. Além disso, os versos salientam a dinâmica midiática quando tal esporte passa a ser o preferido das massas, sendo transmitido via rádio e TV.

Espelhando a questão “social *versus* natural”, é dito que o eu-lírico, quando vai à praia, está no “lado contrário do asfalto, o lado contrário da dor”. Mais do que um resquício da máxima horaciana *fugere urbem*[[16]](#footnote-16), os versos colocam em xeque a modernidade iniciada na Revolução Industrial, e o asfalto, que representa a cidade em contraponto à natureza, é metonímia dessa realidade urbana, o “lado da dor”.

Segundo Barros e Silva, Chico teria herdado do pai o desejo de uma "utopia social" baseada numa democracia de massas que seriam o motor do processo histórico (2004, p. 26), projeto inviabilizado pelo golpe de 1964 (e recrudescido na atualidade do século XXI). Percebe-se, portanto, que, apesar de a canção parecer extremamente despretensiosa, lida nas entrelinhas, reflete as preocupações sociais do autor, trazendo nuances da vida socioeconômica do eu-lírico que está atrelado à própria classe. Além disso, é interessante notar que os prazeres de que goza são “gratuitos” (excetuando-se o futebol, cujo preço para acessar é possuir o rádio e as pilhas). Ao fim, é dito que ele estava “cansado da lida preocupada, corrida, surrada, batida” dos seus dias; a esperança de melhora fica em paralelo aos prazeres simples que o fim de semana lhe dá.

Assim, *Bom tempo* já indica de forma esmaecida os temas “sociais” que farão parte da obra madura de Chico, que, segundo Fernando Couto, o período italiano foi importante para gestar: a volta ao Brasil em 1970 marcaria álbuns mais explicitamente problematizadores da realidade (cuja metonímia é *Construção*). Assim, ao lado de temas perenes e cotidianos, aparecem canções melancólicas e aí se iniciaria a presença daquelas que lutam por liberdade (COUTO, 2007, p. 77). Porém, já *Bom tempo* tem como tema o questionamento da dinâmica urbana que nasce com a modernidade industrial e com a consequente luta de classes. Couto ainda assevera que, a partir da experiência do exílio, essa modernidade passa a ser parte do cancioneiro do artista, sendo uma de suas faces justamente a "vida urbana agitada e opressiva [...], à qual o indivíduo opõe a preservação do tempo para o amor [...]” (COUTO, 2007, p. 77), o que vemos de modo inconteste já na canção de 1968.

Passemos à versão italiana, *Far niente*, também cantada pelo artista e tendo sido levada a cabo em parceria com Sergio Bardotti, que foi um grande *paroliere* de meados do século, tendo composto as letras de canções que ecoaram além do atlântico; outra ligação entre ele e Chico é que este transpôs para a realidade brasileira, com o seu *Os saltimbancos*, a peça musical infantil *I musicanti*, fruto de Bardotti e Luis E. Bacalov. Entre as canções célebres escritas pelo primeiro podemos evocar *Datemi un martello* (sucesso icônico de Rita Pavone) e a já citada *Canzone per te*.

Como salientado, a partir de Bassnett pode-se aproximar *Far niente* de uma tradução poética, o que traz uma série de implicações: a mais óbvia é que, para manter o ritmo e as rimas dentro de uma métrica que *grosso modo* parte do arranjo original, o letrista opera modificações, numa negociação entre texto de partida e o que se quer criar, não visando a uma equivalência entre eles, mas a uma “interpretação adequada” (BASSNETT, 2005, p. 37). Além disso, Chico não apresenta algo muito distanciado do que se poderia ver como uma produção latino-americana, já que a tradução/versão sempre pensa no receptor (BASSNETT, 2005, p. 45).

A canção de partida não está calcada numa realidade geográfica reconhecível, sendo as referências espaciais muito gerais: a praia, o sol e o asfalto. Porém, não deixam de evocar o Brasil de modo inconteste quando fala de samba e futebol. Assim, parte-se desse texto numa espécie de diálogo entre a realidade brasileira e o modo como um italiano de então poderia ver o samba. O início da canção italiana evoca a mesma atmosfera da canção brasileira:

Aria di festa intorno a me

Aria di gioia intorno a me

Che voglia di far niente

Ogni domenica è così

E la domenica si sa

Vuol dire non far niente

Sei giorni sei di lavoro

Ehi ci do dentro lo giuro

Perché mi devo sposar

Ma finalmente è finita

Io preferisco la vita

Aria di festa intorno a me

Che questo giorno mi dà.[[17]](#footnote-17)

Destarte, o centro de significação se mantém o mesmo, isto é, a felicidade de gozar o domingo depois de uma semana de trabalho, o que equipara as realidades brasileira e italiana por ser algo compreensível por ambas (nesse sentido, pode-se evocar uma canção como *Domenica è sempre domenica*, de Mario Riva). Além disso, vale lembrar que os direitos trabalhistas foram frutos do governo Vargas, que imitou enormemente o *modus operandi* de Mussolini.

O eu-lírico faz sua reflexão mais ensimesmado do que aquele “original” de Chico, uma vez que começa a canção falando somente de si, excluindo as figuras do marinheiro e do pescador. Em seguida, diz que, bocejando, levanta-se e se veste, colocando a roupa mais bonita que tem. O fato de se vestir melhor no domingo indica ser esse o momento de se dedicar a si, ao passo que os seis dias que o antecedem eram vividos para o trabalho, para o qual a roupa melhor não era chamada. Além disso, o bocejo é outra equivalência entre os dois textos, pois há um cansaço que tem que ser colocado de lado para fruir o dia.

Diferentemente da canção de 1968, o eu-lírico dialoga com sua companheira (que não é nomeada), chamando ao discurso uma segunda pessoa; em seguida diz que sua tarde é destinada a uma partida de futebol e que apostava que fariam três gols, agora deslocando o discurso da segunda pessoa para a primeira (desta vez do plural), de modo que evoca os companheiros de esporte que, poder-se-ia inferir, fazem parte da mesma realidade, isto é, trabalhadores que, no momento de folga, reúnem-se para jogar, o que não ocorre na canção em português, na qual o esporte é fruído ao longe.

Quando o eu-lírico diz que no domingo poderiam dançar, cantar e ter a esperança de que não viesse a segunda-feira, trata-se exatamente da mesma dinâmica da canção brasileira. Assim, se, nesta, a praia é o contraponto ao asfalto que representa a dinâmica urbana de trabalho, na versão em parceria com Bardotti, tal dinâmica tem por metonímia a segunda-feira. Contrariamente ao que grandemente se fez em relação à imagem de Brasil veiculada no exterior, e apesar de a estrofe tratar da dança e da canção em questão ser um samba, tal gênero não é evocado na letra italiana.

# **Tradução ou versão?**

Confrontando *Bom tempo* e *Far niente*, pode-se evocar a noção de tradução poética comentada por Susan Bassnett, sendo um de seus principais desafios justamente a manutenção da forma e do conteúdo originais na passagem da LF à LM (BASNETT, 2005). Tratando-se, porém, no caso das canções, de um novo texto para ser inserido num arranjo *grosso modo* já existente, o problema da manutenção do ritmo pode ser atenuado, mas o conteúdo poderia ser completamente modificado.

Não é isso o que ocorre em *Far niente* quando comparada a *Bom tempo*, numa espécie de tradução que visa à manutenção da macrorrealidade retratada na canção de partida, ainda que com negociações, havendo, assim, a substituição de significados da LF por significados da LM (BASSNETT, 2005, p. 28). Isto foi possível porque as culturas brasileira e italiana do período retratadas não estavam demasiado distantes nem diatópica (ambas são sociedades ocidentais, cristãs, de línguas neorromânicas, com modernização recente *etc*.) nem diacronicamente (há cerca de um ano de diferença entre as canções), não havendo, assim, o problema da intraduzibilidade cultural (BASSNETT, 2005).

O que Anton Popovič denomina “núcleo invariável” (*apud* BASSNETT, 2005, p. 49) se mantém em *Far niente* quando comparada a *Bom tempo*, além de haver a manutenção de tom, registro e ritmo. Nesse sentido, podemos tomar a classificação de André Lefevere sobre dois dos tipos de tradução poética (interpretações) de que trata, um que ele denomina *versões*, nas quais “a substância do texto em LF é retida, mas a forma é alterada, e (2) as *imitations*, onde o tradutor produz um poema próprio que tem ‘apenas o título e o ponto de partida, se os tiver, em comum com o texto original’” (LEFEVERE *apud* BASSNETT, 2005, p. 106), colocando *Far niente* entre essas duas possíveis atitudes.

# **A *canzone italiana* do século XX**

Além da questão das letras, quando se pensa no panorama musical italiano de meados do século, observa-se que a canção ligeira se distanciava daquilo que a Itália sempre exportou de si: a ópera e tudo o que a emoldura, ainda que a lírica italiana se mantenha perene tanto no país como nas grandes casas de ópera do mundo. Assim, desde fins da década de 1950, aparece uma canção na qual a dimensão linguística é a da cotidianidade – contrária à retórica literária e ao melodrama (BORGNA, 1985, p. 37) –, e a voz se mostra muito mais como uma "recitação cantada" do que impostada *all’italiana* (BIRELLO, 2001, p. 36) – nesse sentido, basta pensar em *Senza fine*.

Outro ponto a ser destacado é que a Itália dos anos 1950, por causa das migrações internas e das mídias de massa[[18]](#footnote-18), conseguiu difundir o italiano *standard*, finalmente suplantando *grosso modo* as canções dialetais (BORGNA, 1985), bases da canção da Península até inícios do *novecento*. Porém, elas nunca foram postas de lado, já que o plurilinguismo é algo muito próprio do País, e Nápoles – e seu dialeto – sempre foi o centro da canção popular italiana, nunca perdendo sua importância. Além disso, mesmo no segundo pós-guerra, a cidade continua a ser “un centro vitale della canzone”, mesmo que não se possam ignorar as mudanças que o período encerrou para a região (BORGNA, 1985, p. 117-118).

De qualquer modo, a partir da democratização, as canções passaram a difundir uma cultura dita nacional no momento de retomada modernizadora do País, conforme salienta De Mauro (1985, p. V-VI). Assim, elas refletem mudanças ocorridas na Itália do “breve século XX”, como o chamou Hobsbawm (1994), sobretudo se se pensar no *ventennio* *fascista*[[19]](#footnote-19), que deixou muito da cultura italiana ensimesmada; ainda que a música estadunidense, desde inícios do século, tenha chegado ao país, encontrou resistência das autoridades em vários momentos, chegando a ser categoricamente proibida (BORGNA, 1985). Assim, *pian piano*, as migrações internas, o advento do rádio (cujo *boom* se deu no fascista[[20]](#footnote-20)) e da TV, ao lado de crescente níveis de instrução no período republicano, criaram condições favoráveis para que as letras das canções utilizassem a língua italiana, num movimento centrípeto (BORGNA, 1985, p. 63).

Borgna dirá que “dalla guerra [1939-1945] non nasce una nuova canzone” (1985, p. 111), e ainda demorará alguns anos para que ela saia do provincialismo (BORGNA, 1985, p. 114) e se mostre como algo ligado à modernidade que se avizinhava, já que o *boom* econômico que transformará o país numa das grandes nações industriais se dá na década de 1960.

Assim, Chico leva sua música à Itália de modo afinado àquilo que lhe representava uma renovação, tanto em relação à forma (se se pensar no modo de se cantar) como, também, ao conteúdo (a cotidianidade), ainda que o samba fosse “produto de importação”. Além disso, partindo de *Senza fine* e *Il cielo in una stanza* como metonímias do período, Marilisa Birello salienta que havia preponderância da primeira pessoa do singular nessas canções, podendo haver também um interlocutor (tu) e a aparição do companheiro ou companheira (BIRELLO, 2001, p. 36), exatamente como ocorre com a canção *Bom tempo* e também em *Far niente* (mesmo que nesta última apareça também um *nós*). De qualquer forma, Chico estaria alinhado ao momento da canção italiana que se inaugura quando Domenico Modugno vence, em 1958, o Festival de San Remo com *Nel blu dipinto di blu*, canção que deixa para trás a retórica literária, melodramática, ufanista e, muitas vezes, machista que permeou as primeiras edições do evento, transformando *Volare* em recorde de vendas.

# **Considerações finais**

Se compararmos *Bom tempo* a *Far niente*, vemos que há um movimento pendular de aproximação e distanciamento em relação a alguns pontos que ligam ou distanciam as canções: diferentemente do que se poderia imaginar, o samba não aparece no conteúdo da letra italiana, salvo no próprio gênero da canção; outro ponto interessante de ser notado é que, apesar de a Itália ser uma península e possuir inúmeras ilhas (dentre elas Sicília e Sardenha), na versão italiana, não se evocam o pescador e o marinheiro. De qualquer modo, conclui-se que Chico Buarque a ela chega portando a mesma realidade que retratara na sua canção *Bom tempo*, levando uma imagem de Brasil perceptível ao europeu, mas não panfletária, como muitas vezes os trópicos são descritos e representados no Norte[[21]](#footnote-21).

Assim, em *Far niente*, evoca-se uma realidade que poderia ser fruto de outros países em que os trabalhadores não dispusesses de outro tempo para si que não o domingo. O efeito de “brasilidade*”* se dá pelo conjunto, isto é, a figura de Chico, o arranjo da canção e a leveza jocosa do que é cantado. De qualquer modo, na canção original, evocam-se alguns pontos conhecidos do País, como a praia dourada, salientando um de seus produtos de exportação: a natureza exuberante, sobretudo a realidade litorânea que se transformará numa das bases temáticas da bossa nova, cantada *ad nauseam*[[22]](#footnote-22).

Portanto, vemos que a canção de Chico encontra um ambiente receptivo à poética representada pelas canções aqui analisadas (ainda que seu sucesso tenha sido limitado), pois, no período do segundo pós-guerra, a Itália se abre à música estrangeira, sobretudo à francesa, mas também às produções latino-americanas. Borgna diz que, então, “também os ritmos latino-americanos conheceram no nosso país uma popularidade sem precedentes [...]”, chegando, do Brasil, Ari Barroso e outras composições “na esteira de Carmen Miranda” (BORGNA, 1985, p. 124-125, tradução nossa).

Assim, é Chico que liga *Bom tempo* a *Far niente*, sendo-lhes o elo. Por fim, sublinha-se que as mudanças operadas em italiano não modificam o sentido da canção brasileira para se adequarem à nova realidade, já que um processo de tradução visa a manter o significado da estrutura de superfície em LF e LM o mais próximo possível, tentando preservar as estruturas da LF sem que isso cause distorções na LM (BASSNETT, 2005, p. 23). Portanto, a atuação de Chico na Itália deve ser vista a partir da semiótica porque, para além das letras e do arranjo, a tradução por si só opera a negociação intercultural entre paragens diversas, refletindo enorme gama de critérios extralinguísticos (BASNETT, 2005, p. 35), o que foi facilitado pelos pontos de contato entre as culturas italiana e brasileira. Porém, ratifica-se que, se sempre se pensa na vinda de italianos ao País, Chico representa um movimento em sentido contrário.

**Referências Bibliográficas**

ABREU, Jane Gabriele de Sousa. **O caminho das letras**: um estudo das trajetórias de Milton Hatoum e Chico Buarque. 2013. Dissertação (mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Miriam B. **Tempo e Artista. Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Porto Alegre: UGRGS Editora, 2005.

BIRELLO, Marilisa. Non solo canzonette, 2001. **Fragmentos**, número 21, pp. 35-41 Florianópolis, jul-dez, 2001.

BOM tempo. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In:* BOM tempo. São Paulo: RGE, 1968. 1 disco Vinil, 7", 33 ⅓ RPM, lado A, faixa 1 (2:46 min).

BORGNA, Gianni. **Storia della canzone italiana***.* Roma-Bari: Laterza, 1985.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil *–*** Andiamo in ‘Merica. São Paulo: Edusp, 2003.

COUTO, Fernando M. L. **Chico Buarque**. Música, povo e Brasil. 2007. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CORRÊA, Patrícia Aparecida. **Modernidade e pós-modernidade na canção popular brasileira urbana:** a voz ativa de Chico Buarque de Hollanda. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2009.

CORREA, Priscila Gomes. **Do cotidiano urbano à cultura**: as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque. 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DE MAURO, Tullio. Prefazione *In*: BORGNA, Gianni. **Storia della canzone italiana***.* Roma-Bari: Laterza, 1985, p. V-VII.

FAR niente. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque/Sergio Bardotti. *In:* CHICO Buarque na Itália. Itália: RGE/RCA, 1969. 1 disco Vinil (LP), lado A, faixa 1 (*circa* 2:55 min).

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos** – O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

INGREVALLO, Alexandre. ***Bom tempo***. *In:* CULTURA BRASIL (Brasil), 2011. Disponível em http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/galeria/arquivo/bom-tempo. Acesso em: 26. Ago. 2021.

KAREPOVS, Dainis. **Pas de politique, Mariô!** - Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, vol. 24, nº 47, 2004.

OLIVEIRA, Adriano Dantas. **A dimensão retórico-discursiva das canções buarquianas, mobilização de paixões na articulação tensiva opressão versus liberdade e melos como prova de persuasão**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SIAE (Itália) ***Il Sanremo Degli Autori: Premiate "Un Giorno Mi Dirai" E "Amen"***. In: SIAE, 2016. Disponível em https://www.siae.it/it/iniziative-e-news/il-sanremo-degli-autori-premiate-un-giorno-mi-dirai-e-amen. Acesso: em 26 ago. 2021.

SILVA, Fernando de Barro e. **Chico Buarque**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo D. (Org.). **A canção romântica no Brasil dos “anos de chumbo”**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

1. Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (bolsista CAPES); Graduando em Letras (Espanhol) e Bacharel e Licenciado em Letras (Português e Italiano) pela FFLCH-USP. [↑](#footnote-ref-1)
2. Segundo a SIAE, Bardotti vence como letrista (SIAE, 2016) [↑](#footnote-ref-2)
3. O álbum traz canções sulistas, afinado a um movimento de recuperação de dialetos regionais (BIRELLO, 2001, p. 37) e de questionamento da globalização, visando às origens e à questão identitária (BASSNETT, 2005, p. 12). [↑](#footnote-ref-3)
4. Nesse sentido, consultar: VALENTE, Heloísa de Araújo D. (Org.). **A canção romântica no Brasil dos “anos de chumbo”**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. [↑](#footnote-ref-4)
5. De cuja canção *Gesù bambino* Chico fez *Minha história.* [↑](#footnote-ref-5)
6. O artista passará a ser visto como “inimigo nº 1” do regime (NAPOLITANO, 2004, p. 108; SILVA, 2004, p. 69). Apesar disso, nunca foi panfletário, mantendo uma “relação complexa e desconfiada com a cultura da esquerda” (SILVA, 2004, p. 9); ademais, com o fim da ditadura e os escombros que sobraram da utopia sonhada em meados do século, vai se distanciar da política (SILVA, 2004, p. 27-28), algo que talvez tenha sido quebrado quando do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. [↑](#footnote-ref-6)
7. Chico gravou poucos álbuns em outras línguas, frutos de necessidades econômicas, como é o caso do italiano de 1969 (CORREA, 2011, p. 175), já que o período de exílio foi financeiramente penoso (SILVA, 2004, p. 61). Não obstante, Miriam Aguiar afirma que Chico já tinha um álbum planejado para ser lançado na Itália, embora não diga qual (AGUIAR, 2014, p. 52-53). [↑](#footnote-ref-7)
8. Na Itália, Chico encontra Garrincha, que acompanhava Elza Soares em turnê (SILVA, 2004, p. 110), ratificando a inserção da música brasileira, em especial o samba, na Europa. [↑](#footnote-ref-8)
9. Isto o aproxima dos chamados *cantautori*, cantores “intelectuais” que exprimiam nas canções o mal-estar da pós-modernidade permeado pela cotidianidade. São-lhes exemplos Gino Paoli, Luigi Tenco, entre outros, e representam a “outra face do milagre econômico dos anos 1960” (BORGNA, 1985, p. 168), ou seja, do período em que Chico chega à Itália. [↑](#footnote-ref-9)
10. Doravante, LF e LM. [↑](#footnote-ref-10)
11. Porém, logo gravaria canções paradigmáticas do contexto militarizado - *Apesar de você* é de 1970, e marca o fim do autoexílio italiano (OLIVEIRA, 2014, p. 207). Além disso, *Chico Buarque de Hollanda nº 4* foi “um disco de ‘transição e impasse’” (CORRÊA, 2009, p. 31), o que sugere que a estada peninsular coincidiu com um momento-chave na evolução poética de Chico, e sua imagem fixada como cantor engajado não dá conta dessa poética, como aponta Barros e Silva (2004). [↑](#footnote-ref-11)
12. Chico estreia, em 1966, também num festival da Record (SILVA, 2004, p. 30). [↑](#footnote-ref-12)
13. Eles fixam a MPB dentro do campo político (NAPOLITANO, 2004, p. 108). [↑](#footnote-ref-13)
14. Napolitano salienta que Chico Buarque foi um dos mais citados como “subversivo” pelo DOPS (2004, p. 105). [↑](#footnote-ref-14)
15. É interessante notar que os nomes das personagens de *Budapeste* são os mesmos dos jogadores da seleção húngara, vice-campeã da copa de 1954, conforme salienta Barros e Silva (2004, p. 108). [↑](#footnote-ref-15)
16. A oposição clássica entre campo e cidade aparece em Chico em canções como “Assentamento” de forma muito clara. [↑](#footnote-ref-16)
17. Em tradução livre: "Ar festivo ao meu redor/Ar de alegria ao meu redor/Que vontade de não fazer nada/Todos os domingos são assim/E os domingos – sabe-se/Significam não fazer nada/São seis dias de trabalho/E eu dou duro, te juro/Porque quero me casar/Mas finalmente acabou/E eu prefiro a vida/Que este dia me dá". [↑](#footnote-ref-17)
18. Borgna salienta que a modernização da canção italiana se dá necessariamente com o nascimento da indústria fonográfica (1985, p. 36), algo ampliado com o rádio e a televisão, além do cinema. O mesmo autor afirma que, a partir do segundo pós-guerra, o disco não “criava” um sucesso, cabendo esta função à difusão via rádio (1985, p. 119), o que talvez explique o pouco sucesso obtido pelo álbum de Chico de 1969 (as obras consultadas, apesar de apontar tal limitação, não falam se Chico teve boa acolhida nas rádios italianas, algo que merece pesquisas ulteriores). [↑](#footnote-ref-18)
19. É interessante notar que, desde o *Risorgimento*, existia na Itália muitos cantos patrióticos e políticos; quando o fascismo ascende, há a retomada desse tipo de canção, mas não em uníssimo, pois haverá também as de viés comunista/socialista, além daquelas dos *partigiani*, tendo sido a I Grande Guerra a retomar a “*retorica risorgimentale”* (BORGNA, 1985, p. 39). Outro ponto a ser salientado é que, tal qual a emigração, as duas Grandes Guerras colocaram lado a lado milhares de homens que falavam dialetos diferentes, de certo modo propiciando contato entre eles, favorecendo o uso de um italiano que, ainda que permeado de regionalismos, não era dialetal (BORGNA, 1985, p. 42). [↑](#footnote-ref-19)
20. O rádio, como em muitos países, e não só em contextos totalitários, vai servir para a difusão de propaganda ideológica. No *ventennio fascista* as canções serão alvo de atenção e também de censura (BORGNA, 1985, p. 107), como o que ocorreu no Brasil dos militares; a circular do Partido que instituiu controle sobre as letras das canções estrangeiras data já de 1924 (BORGNA, 1985, p. 65). Exemplos importantes de como a música ligeira era usada politicamente é a *Giovinezza* e outras canções “patrióticas”, além da celebérrima *Bella ciao*, sem falar das que tratam do contexto bélico (obviamente ao lado de canções não engajadas). [↑](#footnote-ref-20)
21. É interessante lembrar atualmente do longa-metragem italiano *Benvenuto, presidente!* (2013), de Riccardo Milani, no qual a comitiva presidencial brasileira chega em visita oficial à Itália sambando ao som de *Mas que nada*. [↑](#footnote-ref-21)
22. Barro e Silva vê a década de 1960 como um retorno ao samba e às raízes da canção popular brasileira depois da “saturação” da bossa nova (SILVA, 2004, p. 31-32), momento este no qual nasce a Bienal do samba e *Bom tempo*; além disso, teria sido a canção *Tem mais samba* a primeira de Chico como compositor profissional, de 1964 (SILVA, 2004, p. 31-32). [↑](#footnote-ref-22)