

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

SANDRA R. GIACOMOZZI FOSCHIERA

**ANALISI DELLA VERSIONE DELLA CANZONE *A BANDA*, DI CHICO
BUARQUE, DAL PORTOGHESE ALL'ITALIANO**

FLORIANÓPOLIS

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS

SANDRA R. GIACOMOZZI FOSCHIERA

**ANALISI DELLA VERSIONE DELLA CANZONE *A BANDA*, DI CHICO
BUARQUE, DAL PORTOGHESE ALL'ITALIANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras - Língua Italiana e Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Letras Língua Italiana e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Coorientadora: Camila Paula Camilotti

FLORIANÓPOLIS

2012

SANDRA R. GIACOMOZZI FOSCHIERA

**ANALISI DELLA VERSIONE DELLA CANZONE A *BANDA*, DI CHICO
BUARQUE, DAL PORTOGHESE ALL'ITALIANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Letras - Língua Italiana e
Literaturas da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial à obtenção do
título de bacharel em Letras Língua Italiana e
Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Coorientadora: Camila Paula Camilotti

Data de defesa: 06 de julho de 2012.

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Silvana de Gaspari
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Karine Simoni
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a todos os que permaneceram ao meu lado durante a caminhada, especialmente, aos meus familiares e aos meus queridos amigos, Angelo, Camila e Lorraine.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a versão, do português para o italiano, da canção *A banda*, do compositor e intérprete Chico Buarque de Holanda, realizada por Antonio Amurri, para ser cantada por Mina, *La tigre di Cremona*. A versão com o título de *La banda* foi apresentada pela cantora na terceira parte do *show Sabato sera*, no dia 15 de abril de 1967, na Itália. A ideia de escrever sobre este tema surgiu no segundo semestre do ano acadêmico de 2010, durante a preparação do evento da X Semana da Língua Italiana no Mundo, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina, quando participamos com a produção de um *banner* cujo título era: *Canções Brasileiras traduzidas e interpretadas em italiano*. Este trabalho visa analisar e refletir sobre os procedimentos tradutológicos utilizados por Amurri durante o processo de tradução e, conseqüentemente, observar as possibilidades de transferir conteúdos socioculturais de um país a outro através de traduções de canções. A análise foi conduzida com base nos estudos de dois teóricos, Susan Basnett e José Lambert, além de outros textos de autores ligados à área dos Estudos da Tradução. Para que pudéssemos alcançar resultados satisfatórios, se fez necessário contextualizar tanto o Brasil como a Itália dos anos 60, período em que a canção *A banda* foi composta por Chico Buarque e versada por Antonio Amurri. Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro apresenta, brevemente, o Brasil nos anos 60. O segundo, a Itália nos anos 60 e início dos anos 70. E, finalmente, o terceiro capítulo apresenta a análise da tradução da música *A banda*, de Chico Buarque, do português para o italiano. Esperamos que este trabalho contribua com os estudos de alunos do Curso de Letras - Língua Italiana e Literaturas, com ênfase em Tradução, despertando seu interesse para esta modalidade ainda pouco explorada que é a tradução de letras de música.

Palavras-chaves: *A banda*; versão de canção; análise de tradução; Chico Buarque.

SOMMARIO

L'obiettivo di questo lavoro è quello di analizzare la versione dal portoghese all'italiano della canzone *A banda* composta da Chico Buarque de Holanda e fatta da Antonio Amurri, per essere cantata da Mina, *La tigre di Cremona*. La versione con il titolo di *La banda* fu presentata dalla cantante nella terza parte dello *show Sabato sera*, da lei condotto, il 15 aprile 1967, in Italia. L'idea di scrivere su questo tema nasce nel secondo semestre dell'anno accademico 2010, durante la preparazione degli eventi riguardanti la X Settimana della Lingua Italiana nel Mondo promosso dall'*Universidade Federal de Santa Catarina*, partecipando alla produzione di un *banner* intitolato: *Canzoni Brasiliane tradotte e interpretate in italiano*. Questo lavoro si propone, quindi, di analizzare e riflettere sui procedimenti traduttologici utilizzati dal traduttore durante il processo di traduzione e conseguentemente osservare le possibilità di trasferire i contenuti sociculturali da un paese all'altro attraverso le traduzioni di canzoni. L'analisi è stata condotta in base agli studi dei teorici Susan Bassnett e José Lambert, e altri testi di scrittori dell'area degli studi della traduzione. Per ottenere risultati soddisfacenti è stato necessario analizzare il contesto del Brasile e dell'Italia negli anni '60, periodo questo in cui la canzone *La banda* fu composta da Chico e versata da Amurri. Questo lavoro si divide in tre capitoli. Il primo presenta, brevemente, il Brasile degli anni '60. Il secondo, l'Italia negli anni '60 e inizio degli anni '70. E, per fine, il terzo capitolo presenta l'analisi della traduzione della canzone *A banda*, di Chico Buarque, dal portoghese all'italiano. Mi auguro che questo lavoro contribuisca con gli studi degli accademici del Corso di Lettere in Lingua Italiana e Letterature, con enfasi in Traduzione, suscitando il loro interesse per questa modalità ancora poco esplorata che è la traduzione dei testi di canzoni.

Parole chiavi: *La banda*; versione di canzoni; analisi di traduzioni; Chico Buarque.

INDICE

INTRODUZIONE	8
1. IL BRASILE DI CHICO: Il colpo di stato del 1964 e il processo creativo sotto pressione.....	12
2. L'ITALIA DI CHICO: l'autoesilio.....	22
3. ANALISI DELLA VERSIONE DELLA CANZONE A <i>BANDA</i> DAL PORTOGHESE ALL'ITALIANO.....	31
4. CONCLUSIONE	41
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	44
ALEGATTI.....	46

INTRODUZIONE

*Oggi tu sei quello che comanda
Va bene così, non c'è discussione
La mia gente oggi cammina
Parlando di nascosto
E guardando per terra, vedi
Tu che hai inventato questo stato
E ti sei inventato d'inventare
Tutta quest'oscurità
Tu che hai inventato il peccato
Ti sei scordato d'inventare il perdono¹*

Chico Buarque, 1970

L'idea di una ricerca sulla diffusione della musica brasiliana in Italia, con particolare riferimento alle canzoni i cui testi sono stati tradotti in lingua italiana, nasce nel secondo semestre dell'anno accademico 2010, durante la preparazione degli eventi riguardanti la X Settimana della Lingua italiana nel Mondo, partecipando alla produzione di un *banner* intitolato: *Canzoni Brasiliane tradotte e interpretate in italiano*.

Si sa che negli anni '60 e '70 diversi cantanti e cantautori italiani hanno tradotto e interpretato nel loro paese canzoni brasiliane; ne ricordiamo qui alcuni: Lucio Dalla, Ornella Vanoni, Mina, Ivano Fossati, Fiorella Mannoia, Sergio Endrigo, Mia Martini, Loredana Berté, Patty Pravo, Eugenio Finardi, Alberto Camerini, Enzo Jannacci, Bruno Lauzi, ecc. I cantautori brasiliani più versati² e interpretati fino agli anni ottanta in Italia sono stati: Chico Buarque de Holanda, Vinicius de Moraes, Roberto Carlos, Geraldo Vandré e Tom Jobim.

Questa ricerca si propone, dunque, di riflettere sulle scelte traduttologiche di Amurri nella sua versione italiana di *A Banda* e conseguentemente osservare le possibilità di trasferire contenuti socioculturali da un Paese all'altro attraverso la traduzione di canzoni. Come oggetto della ricerca si è scelto la canzone *A Banda*, del cantautore brasiliano Chico Buarque de Holanda, canzone, possibilmente, di protesta politica e sociale composta nel 1966 per partecipare al *II Festival de Música Popular Brasileira*, e tradotta rispettivamente in italiano con il titolo *La Banda*. Questa rimane, ancora, tra quelle del noto cantautore brasiliano, la canzone più celebre in Brasile e forse la più nota in Italia. È stata scoperta e lanciata da Mina

¹ “Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão/ A minha gente hoje anda/ Falando de lado/ E olhando pro chão, viu/ Você que inventou este estado/ E inventou de inventar/ Toda a escuridão/ Você que inventou o pecado/ Esqueceu-se de inventar o perdão. Traduzione di Guido Rita.

² Sottolineiamo qui che il termine “versione” sarà utilizzato in questo lavoro come traduzione musicale.

nella terza puntata dello *show* da lei condotto, *Sabato sera*, il 15 aprile 1967. La cantante, grazie alla *Banda*, riuscì raggiungere ancora una volta i vertici della *hit-parade*, e, tre anni dopo, ne ha inciso una versione in lingua portoghese nell'album *Mina canta o Brasil* (1970). All'inizio della sua carriera ha interpretato anche brani *rock*, venendo soprannominata *la tigre di Cremona* per il suo aggressivo stile canoro. La versione italiana del testo della canzone *A banda* si deve ad Antonio Amurri (1925-1992) che, oltre che giornalista, fu sceneggiatore, paroliere, umorista e, soprattutto, scrittore. Autore di testi umoristici di grande successo fu considerato il papa del varietà radiofonico e televisivo. Tra i suoi grandi successi radiofonici e televisivi possiamo citare: *Studio uno*, *Gran varietà*, *Signore e Signori* e *Doppia coppia*. Scrisse libri sul costume e sulla famiglia che divennero abbastanza popolari, tra i quali si distacca la serie *Discorso costruttivo sulla famiglia*, composta di quattro titoli: *Come ammazzare la moglie e perché*, *Come ammazzare il marito senza tanti perché*, *Come ammazzare mamma e papà* e *Come ammazzare la suocera*. Si distaccò, anche, come giornalista satirico; cominciò la sua carriera nel 1945 come fondatore del giornale umoristico *Il Miliardo*.

In quest'analisi si cercherà di sottolineare le caratteristiche della cultura brasiliana nel contesto storico in cui la canzone s'inserisce, che è quello della dittatura militare e le ripercussioni che essa ha avuto in Italia. Questo periodo è conosciuto come il più terribile dell'era dittatoriale e coincide in Brasile con l'apogeo della *Bossa Nova*,³ stile molto ammirato e cantato anche dagli italiani.

In realtà nel contesto musicale si parla non di traduzioni ma di versioni, certamente per la difficoltà di mantenere il contenuto originale, laddove la priorità è quella di produrre un testo che aderisca al ritmo e alla melodia musicale. La problematica è molto complessa: si traduce una canzone in modo tale che possa essere cantata in un'altra lingua e compresa dalle persone che dovranno sentirla.

Ivano Fossati⁴ ha tradotto e ha contribuito alla conoscenza della musica brasiliana in Italia. In risposta a Fabio Germinario,⁵ nell'8 luglio 2004, quando interpellato sulla traduzione di *O que serà*, di Chico Buarque, in italiano, ha detto:

Si tratta di una canzone meravigliosa che fino a una quindicina di anni fa aveva in Italia una serie di traduzioni non all'altezza del testo originale.

³ La *Bossa Nova* é un genere musicale derivato dal samba. Fu fortemente influenzato dal jazz statunitense e sorse alla fine degli anni '50 a Rio de Janeiro.

⁴ È un cantautore, compositore e polistrumentista italiano. Nacque il 21 settembre 1951 a Genova.

⁵ È direttore del portale web "Musibrasil", dedicato alle notizie e alla cultura del Brasile. Reperibile su <http://www.ivanofossati.net/interviste.html>. Accesso: 10 ottobre 2011.

Ricordo che avevo fatto una ricerca tramite la Società degli autori e ho avuto per le mani le varie traduzioni che erano state effettuate. Confrontandole con il testo originale, meraviglioso, pensai che forse quella canzone avrebbe meritato una traduzione più letterale, più vicina, aderente al testo. [...] Poi provai a fare questa traduzione cercando di rimanere il più vicino al suo testo originario, pur consapevole che non si possa rendere fino in fondo la profondità e la bellezza di un testo perché le lingue differenti pongono sempre queste difficoltà [...].

La scelta di analizzare in queste pagine una sola canzone si è resa necessaria trattandosi qui di una tesi di laurea per portare a termine la quale deve rispettare i limiti di tempo e contenuto.

Purtroppo le bibliografie e i libri sulla storia della musica popolare, oltre ad alcuni saggi e interviste pubblicati su giornali e riviste, sono ancora le uniche fonti sulla traduzione di canzoni. Per quanto riguarda la traduzione di canzoni e la traduzione di poesie ci sono tanti fattori in comune, e mancando una bibliografia specifica, sarà necessario utilizzare la metodica usata nell'analisi della traduzione di poesia poiché sono simili gli elementi che influiscono nella traduzione di una canzone: la rima, il ritmo, lo schema metrico, l'eufonia, ecc. Gli studi di alcuni teorici della traduzione come Susan Bassnett (2003), e Jose Lambert (2011) saranno utilizzati nel corso di questo lavoro.

Nel primo capitolo si farà una breve presentazione del Brasile negli anni '60, periodo in cui è stata instaurata la dittatura militare. Il 31 marzo 1964, un colpo di stato destituisce João Goulart⁶ e instaura un regime dittatoriale. È il momento più drammatico e buio della storia del Brasile; sono gli anni delle repressioni violente contro gli oppositori del governo dittatoriale, gli anni delle torture senza limite, della scomparsa e della morte di milioni di persone. Gli anni '60 registra, nondimeno, una grande effervescenza politica e culturale, nell'ambito del quale la musica comincia a diventare una forte arma politica di protesta. Nel 1968 gli studenti sono i principali nemici del regime militare e, repressi le loro organizzazioni, trovano nella musica il mezzo più efficace per far sentire la propria voce. È importante sottolineare che il 1968 fu un anno d'intense contestazioni della politica e dei costumi non solo in Brasile ma in grande parte del mondo, principalmente in Italia.

La *MPB*, ossia, la *Música Popular Brasileira*⁷, cominciò a raggiungere le grandi masse e divenne un grande veicolo di diffusione dell'ideologia anti dittatoriale.

⁶ Conosciuto dal popolo, come "Jango" è stato un politico brasiliano e il 24° presidente del Paese, dal 1961 al 1964.

⁷ Genere musicale brasiliano.

Ancora nel primo capitolo verranno raccontate la vita e l'opera del cantautore brasiliano Chico Buarque de Holanda, uno dei più noti interpreti della musica popolare brasiliana. Opere di riferimento per questa parte saranno *Histórias de Canções-Chico Buarque* (2009), dello scrittore brasiliano Wagner Homem, *Chico Buarque Perfis do Rio* di Regina Zappa (1999), altra scrittrice brasiliana. Un'altra fonte importante è la biografia di Chico Buarque presente sul sito internet⁸ a lui dedicato e curato da Wagner Homem. Altro sito⁹ ricco di preziose informazioni è quello curato da Guido Rita, creatore in Italia del *Progetto CHICO*, che ha come obiettivo proporre spettacoli con animazione, concerti e piano bar di musica brasiliana per qualsiasi occasione.

Nel secondo capitolo verrà brevemente descritto il panorama politico e socioculturale dell'Italia negli anni '60 e l'inizio degli anni '70. All'inizio di questo decennio, il '60, il popolo italiano vive ancora un momento di sviluppo economico e progresso tecnologico, meglio noto come periodo del *boom* economico. Gli italiani scendono nelle piazze gridando le proprie rivendicazioni politiche. Verso la fine del decennio la popolazione giovanile, gli operai e le donne si uniscono per lottare contro le istituzioni e contro il dominio dei ricchi privilegiati, dando origine alla rivoluzione culturale del 1968. Ed è proprio alla fine di questo decennio, più precisamente nel 1969, che Chico Buarque de Holanda perseguitato dal Regime Militare in Brasile, si autoesilia in Italia, rimanendo in questo Paese per quattordici mesi.

Nel terzo capitolo si analizzerà la versione italiana della canzone *A Banda*, cercando d'individuare le differenze e le somiglianze con l'originale, con riferimento ai problemi traduttologici inerenti a questo tipo di testo, riflettendo inoltre sugli effetti della traduzione nella cultura italiana di quel periodo, quando si confermerà o no la possibilità di un vero trasferimento del contesto socio culturale da un Paese all'altro.

Mi auguro che questo lavoro possa favorire una migliore comprensione del tema versione di canzoni, e che questo contributo possa aiutare gli studenti della disciplina di traduzione.

⁸ <http://www.chicobuarque.com.br>

⁹ <http://www.chicosamba.it/>

1. IL BRASILE DI CHICO BUARQUE: Il colpo di stato del 1964 e il processo creativo sotto pressione

In questo capitolo si presenterà il panorama politico e culturale del Brasile degli anni '60, in particolare dopo il 1964, quando i militari, attraverso un colpo di stato, assumono il potere governando il Paese fino al 1985. Quest'analisi si rende necessaria affinché si possa comprendere il processo creativo dei cantautori sotto il regime militare, principalmente quello di Chico Buarque de Holanda.

Alla fine degli anni '60 la forza dei festival della *MPB* minaccia il regime militare. Alcuni di questi movimenti, come il *Tropicalismo*,¹⁰ con la loro irriverenza verso il contesto socioculturale disturbano profondamente i militari che cominciano a usare la dittatura per combattere le canzoni di protesta. Con la promulgazione dell'*AI-5*,¹¹ ossia, del V atto istituzionale del governo Costa e Silva, nel 1968, la censura nei confronti dell'arte viene istituzionalizzata.

Affinché si possa comprendere questa situazione, è necessario ritornare nel tempo storico del Brasile. Fino alla rinuncia di Jânio Quadros nel 1961, il Paese si trovava immerso in una grave crisi politica. Il governo di João Goulart (1961-1964), successore di Jânio Quadros, è caratterizzato dall'apertura delle organizzazioni sociali.

Un grande fermento politico e sociale percorre il Paese aumentando la preoccupazione delle classi conservatrici. Gli imprenditori, i banchieri, la chiesa cattolica,¹² i militari, e la stessa classe media, temono che il Paese diventi socialista. I movimenti degli studenti s'intensificano e cominciano a marciare al fianco del popolo. Si pongono in evidenza in quel

¹⁰ Il *Tropicalismo* è un movimento musicale-culturale che si sviluppa in Brasile alla fine degli anni '60, a partire dal *Festival de Musica Popular* organizzato dalla *TV Record* nel 1967. Tra i suoi più grandi rappresentanti troviamo Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Jorge Ben, Gal Costa, Maria Bethânia e Rita Lee. La musica del *Tropicalismo* utilizza l'apporto di diversi stili musicali: la *bossa nova*, il *rock and roll*, il *samba*, il *bolero*, il *fado* tra gli altri. Il suo obiettivo non era quello di utilizzare la musica come arma di lotta politica contro la dittatura militare, ma di elaborare critiche sociali ricercando temi del quotidiano. Alcune delle canzoni più note del *Tropicalismo* sono: *Tropicália* (Caetano Veloso, 1968), *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso, 1968), *Atrás do trio elétrico* (Caetano Veloso, 1969), *Aquele abraço* (Gilberto Gil, 1969), *Cadê Teresa* (Jorge Ben, 1969). Reperibile su <http://www.suapesquisa.com/musicacultura/tropicalismo.htm>. Accesso: 30 ottobre 2011.

¹¹ L'atto Istituzionale AI-5 fu il quinto decreto emanato dal regime militare brasiliano negli anni dopo il colpo militare del 1964 in Brasile e conferiva al regime militare poteri assoluti. Secondo Oliva (2002, p. 152), la censura fu ristabilita, il Congresso ebbe sospeso il suo funzionamento e diritti civili furono limitati, infine, fu un periodo di forza.

¹² La chiesa affrontò divisa gli eventi: i membri della *Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)* e i movimenti cattolici di estrema destra - come la *Sociedade Brasileira para a Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP)* - appoggiavano il governo. Altri settori, invece, prendevano come riferimento le encicliche del papa Giovanni XXIII e fondavano le *Comunidades Eclesiais de Base (CEBs)* - gruppi di cattolici che discutevano i problemi delle comunità povere, cercando la soluzione di problemi di queste. (ARRUDA; PILETTI, 2000, p. 434)

periodo i *Centros Populares de Cultura (CPCs)*, la *União Nacional dos Estudantes (UNE)*, le mobilitazioni degli operai e degli agricoltori. Nelle campagne e nelle città s'intensificavano i movimenti sindacali. Una grande inquietudine sociale percorre il Brasile; la situazione politica ed economica del Paese è molto critica. Sono due i momenti più impattanti e decisivi di quest'epoca: la rinuncia di Jânio Quadros nel 1961 e la difficoltà di governare del suo vice, João Goulart, il cui governo è accompagnato dalla stagnazione economica e da un'alta inflazione.

Insomma, nella notte tra il 31 marzo e il primo Aprile 1964, João Goulart che “non era nato per i grandi gesti nemmeno per l'odio” (ALMEIDA, 2007, p.316), fu destituito da un colpo di stato organizzato dalle forze civili e militari e sostenuto dai potenti imprenditori urbani e rurali, da diversi settori della classe media alta, dai politici della *UDN*¹³ e dal *PSD*¹⁴, dalla *Escola Superior de Guerra* e dall'*Alto Comando das Forças Armadas*. I golpisti instaurano una dittatura militare che perdurerà per più di 20 anni. Secondo Almeida (2007, p.323):

Avviluppata nello scontro tra le idee e le passioni, tentando di esprimere i pensieri, la nazione si addormentò libera il 30 marzo 1964, svegliandosi all'alba del 31 con gli stivali militari sulla testa del suo popolo, da cui saranno tolti solo 21 anni dopo. Cade sul popolo brasiliano, sbalordito e perplesso, [...] colpo che avrebbe partorito la feroce dittatura militare, che prende possesso dello Stato con furia totalitaria.¹⁵ (traduzione nostra)¹⁶

I governi della dittatura hanno usato come pretesto l'esistenza di una guerra interna che era indirizzata contro i lavoratori, il clero, gli studenti e gli insegnanti di sinistra. Il regime è stato segnato dall'autoritarismo, dall'intensa repressione poliziesca e militare, dalla continua violazione dei diritti umani, e soprattutto, dalla soppressione della libertà di espressione. Il primo presidente militare fu il maresciallo Humberto de Alencar Castelo Branco che sciogliendo tutti i partiti politici inaugura la dittatura conosciuta come *dos gorilas*.¹⁷ L'obiettivo della dittatura militare, tra le altre cose, era quello di trasformare il Brasile in una grande potenza economica, e, infatti, con l'entrata massiccia di capitale straniero l'economia comincia a crescere a ritmo accelerato. Secondo Almeida (2007, p.321): "Il giorno 27 marzo

¹³ *UDN (União democrática Nacional)*: fu un partito politico brasiliano fondato il 7 aprile 1945.

¹⁴ *PSD (Partido Social Democrático)*: fu un partito politico brasiliano fondato il 17 luglio 1945.

¹⁵ “*Agitada no entrechoque das idéias e das paixões, no expressar dos seus pensamentos, a nação adormeceu livre no dia 30 de março de 1964 e acordou na madrugada do 31 com botas militares sobre a cabeça do seu povo, e dela só as retirando 21 anos depois. Desaba sobre o povo brasileiro, aturdido e perplexo, [...] golpe do qual iria gestar-se feroz ditadura militar, que se apossa do Estado com fúria totalitária*”.

¹⁶ Tutte le traduzioni delle citazioni presenti in questa ricerca, dal portoghese all'italiano saranno fatte da noi.

¹⁷ Dei gorilla.

1964, l'ambasciatore Lincon Gordon ha inviato un rapporto segreto al governo nordamericano [...] possiamo concludere che i settori golpisti [...] ricevevano appoggio dal governo degli Stati Uniti".¹⁸ Infatti, corrisponde a una crescita molto accelerata dell'economia. Il governo dittatoriale approfitta del momento e usa i mezzi di comunicazione per illudere il popolo. Furono creati slogan come: "Brasile, o lo ami o lo lasci",¹⁹ "Avanti! Brasile",²⁰ "Nessuno sostiene questo Paese",²¹ "Questo è un Paese che va avanti".²² È del tutto evidente che questi eventi hanno un riflesso sulla cultura brasiliana, soprattutto sulla musica. Addirittura nel campo della produzione culturale la grande vittima del nuovo sistema di governo fu la *Música Popular Brasileira* considerata molte volte dallo stato come offensiva alle leggi, alla morale e ai costumi.

Nel 1967 i dispositivi della costituzione che potessero essere usati dagli oppositori del governo vennero cancellati. Il *CONTEL*²³, che era il responsabile per la censura dei mezzi di comunicazione, vietava qualsiasi manifestazione comandata dagli studenti. Prima di essere pubblicate le canzoni, i programmi di radio, i film, i libri, i giornali e i programmi di tv erano valutati dai censori.

L'anno anteriore al colpo di stato, il 1963, "meno per scelta che per mancanza di alternativa"²⁴ (HOMEM, 2009, p.13), Chico Buarque comincia a frequentare il corso di architettura della *FAU*.²⁵ Nell'università è un momento di grande effervescenza politica, e il colpo del 1964 costituisce una vera doccia fredda. Deluso dalla situazione, il cantautore concentra sempre di più il suo interesse sulla musica.

Francisco Buarque de Holanda, più conosciuto come Chico Buarque o ancora come Chico Buarque de Holanda, nasce a Rio de Janeiro il 19 giugno 1944. È il quarto di sette figli dello storico e sociologo Sergio Buarque de Holanda²⁶ e di Maria Amélia Cesário Alvin. Il cantautore, drammaturgo e scrittore brasiliano, trascorre in Italia due lunghi periodi della sua vita. Il primo nel 1953 quando suo padre comincia a insegnare all'Università di Roma. Il secondo in seguito alla repressione attuata dalla dittatura militare in Brasile cominciata nel 1968. Ritorniamo su quest'argomento più avanti, nel secondo capitolo.

¹⁸ "No dia 27 de março de 1964, o embaixador Lincon Gordon enviou relatório secreto ao governo norte-americano [...] podemos concluir como os setores golpistas [...] recebiam apoio do governo dos EUA".

¹⁹ "Brasil, ame-o ou deixe-o"

²⁰ "Avante! Brasil"

²¹ "Ninguém segura este país"

²² "Este é um país que vai pra frente"

²³ Conselho Nacional de Telecomunicações.

²⁴ "menos por escolha do que por falta de alternativa"

²⁵ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

²⁶ Sérgio Buarque de Holanda (11/07/1902-24/04/1982), fu uno dei più importanti storiografi brasiliani. Fu anche critico letterario e giornalista.

Nel 1961 Chico pubblica i suoi primi saggi da lui intitolati *Verbâmidas*, nella scuola dove studia, il *Colégio Santa Cruz*. In questa scuola stessa si presenta per la prima volta con la canzone *Tem mais samba*; richiesta dal produttore Luiz Vergueiro per lo show *Balanço de Orfeu* (1964). Questa canzone, secondo Homem (2009), è da lui considerata l'inizio della sua carriera professionale. I brasiliani sentono per la prima volta la voce di Chico il 5 maggio 1965, quando la *RGE*²⁷ lancia il suo primo disco con le canzoni *Pedro pedreiro e Sonho de um carnaval*.

Secondo Homem (2009), il cantautore gli ha dichiarato che queste composizioni hanno segnato l'inizio di una transizione volta alla conquista di un proprio spazio, visto che quello che aveva fatto fino allora aveva ancora i segni della *Bossa Nova*. Si osserva che il cantautore non riteneva di far parte di un movimento in particolare. Zappa (1999, p.10) sostiene che Chico:

Nella musica ha sempre preferito essere libero da qualsiasi etichetta: non è voluto essere classificato come autore romantico e lirico, ma nemmeno come cantante di protesta. In politica ha sempre evitato di essere sdolcinato e militante, ha resistito all'imposizione di essere un portavoce di questo o di quello, però mai si rifiutò di cedere la sua immagine a cause che ritenesse giuste e non fuggì quando la situazione si fece più pesante e l'assedio della censura si fece più stretto [...].²⁸

Addirittura è possibile osservare quando si studia l'opera di Chico, che le sue canzoni non si limitano a quelle di protesta politica, ma si riferiscono, anche, alle relazioni sociali e del quotidiano di quel tempo. Secondo quanto sostiene lo stesso Chico in un'intervista,²⁹

“La mia musica non è politica”. A volte ha un contenuto sociale. Ma non mi considero un cantante di protesta, nel senso usuale del termine. Naturalmente le cose andranno a mescolarsi. L'artista non necessariamente fa critica sociale. Ma la lettura dei giornali, principalmente, è essenziale per il mio lavoro. Tanto quanto la fantasia. E con questo viene la fusione, confusione, trasfusione.³⁰

²⁷ *RGE (Rádio Gravações Especializadas) Discos*: Fondata nel 1947, come uno studio di registrazione di *jingles*, da José Aliado Brasil Scatena e da Cícero Leuenroth.

²⁸ “*Na música, sempre preferiu estar livre de qualquer rótulo: não quis ser taxado de compositor romântico e lírico, nem de cantor de protesto. Em política sempre evitou ser piegas ou panfletário, resistiu à imposição de ser porta-voz disto ou daquilo, mas nunca se furtou a emprestar sua imagem a uma causa que achasse justa, nem correu da raia quando o embate endureceu e o cerco da censura apertou*”.

²⁹ Intervista concessa a Carlos Calado sulla *Rivista Marie Claire* 07/99. Reperibile su http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/marie_claire_99.htm. Accesso: 12 novembre 2011.

³⁰ “*Minha música não é política. As vezes, tem um conteúdo social. Mas não me considero um cantor de protesto, no sentido usual da palavra. Claro que as coisas acabam se misturando. O artista não faz, necessariamente, crítica social. Mas a leitura dos jornais, a observação do quotidiano, é essencial para o meu trabalho. Tanto quanto a fantasia. E com isso vem a fusão, confusão, transfusão*”.

Ma, a differenza di quanto volesse Chico è stato già conosciuto come un cantautore di protesta. Mentre da un lato c'erano quelli che cercavano di affrontare il regime in forma diretta come il cantautore Geraldo Vandré,³¹ Chico faceva uso delle opportunità offerte dal linguaggio per nascondere i suoi messaggi in maniera subliminale. Questo ricorso è conosciuto come *linguagem da fresta*³² e ha diventato un sotterfugio strategico per burlare la censura. I messaggi contro la dittatura erano messi attraverso delle figure di linguaggio, metafore, parole inventate, ecc.

Nella canzone *Cálice* (1973), composta con Gilberto Gil, Chico ha fatto l'uso dell'ambiguità fonetico-semanticamente tra le parole *cale-se*³³ e *cálice*³⁴ il cui suono è lo stesso. La canzone, che è stata scritta per il concerto *Phono 73* nel maggio 1973, prodotto da Phonogram,³⁵ non faceva altro che protestare, metaforicamente, contro la censura che toglieva la libertà di espressione dei compositori che erano costretti a tacere la voce rendendo impossibile la loro produzione artistica. Tutti i versi vengono ricoperti di metafore usate per raccontare il dramma della tortura nel Brasile dittatoriale: “Anche se chiusa la bocca resta il petto”³⁶ (terza riga della prima strofa), “Tanta menzogna, tanta forza brutta”³⁷ (ottava riga della prima strofa), “Che è un modo per essere ascoltato”³⁸ (quarta riga della seconda strofa). Il ritornello della canzone³⁹ è composto dalle parole che alludono a quelle pronunciate da Gesù sul monte degli ulivi a Dio padre, perché da lui fosse allontanato il calice della morte. È stata proibita l'esecuzione della canzone il giorno del concerto e venne pubblicata solo nel 1978.

Un altro esempio della problematica imposta dalla censura si può osservare nella canzone *Partido Alto* (1971) che quando fu presentata alla censura ricevette la seguente risposta:

³¹ Geraldo Vandré (12 settembre 1935), è il nome d'arte di Geraldo Pedrosa de Araujo Dias. È un cantautore brasiliano che conquistò il primo posto al *III Festival Internacional da Canção* con la canzone *Pra não dizer que não falei de flores o Caminhando*. La canzone divenne un inno alla resistenza contro il governo militare. Geraldo Vandré fu esiliato dal 1969 al 1973 e mai più riuscì a recuperare la carriera interrotta dalla censura militare in Brasile.

³² Espressione usata per classificare i testi il cui significato stava non nelle parole, ma tra le righe. Reperibile su www.historia.uff.br/culturaspoliticadas/files/File/linguagemmpb.doc. Accesso: 12 novembre 2011.

³³ Stai zitto! In questo caso “stare zitto” si riferisce al silenzio imposto dai militari ai tutti quelli che si ribellavano contro il sistema dittatoriale.

³⁴ Calice usato da Gesù nell'ultima cena.

³⁵ Fondata nel 1970 ed estinta nel 1978, fu una delle più importanti industrie fonografiche del mondo.

³⁶ “*Mesmo calada a boca resta o peito*”

³⁷ “*Tanta mentira, tanta força brutta*”

³⁸ “*Que é uma maneira de ser escutado*”

³⁹ “Padre allontana da me questo calice/ Padre allontana da me questo calice/ Padre allontana da me questo calice/ Di vino rosso di sangue”

Se è divertente oppure un'infelicità per l'autore essere nato in Brasile, un Paese dove vive e trova questo popolo generoso che gli dà il sostegno comprando i suoi dischi e pagandolo come un re per i suoi show, affermo che lui ci sta prendendo in giro. Opto per il veto.⁴⁰ (apud HOMEM, 2009, p.109)

Per liberare la canzone dai ceppi della censura Chico si vede obbligato a sostituire le parole come “*brasileiro*” per “*batuqueiro*”⁴¹ (quarta riga della seconda strofa) e “*titica*”⁴² per “*coisica*”⁴³ (seconda riga della terza strofa). Il che non gli risparmiò una bizzarra critica estetica della sua opera da parte del censore: “Ma come mai, tu che hai composto una canzone bella come ‘*Construção*’, te ne vieni adesso con *titica e sacco cheio*?⁴⁴ (apud Homem, 2009, p.109).

In questo modo il compositore faceva la sostituzione di alcune parole per sfuggire ai ceppi della censura, successe anche con le altre canzoni come *Samba de Orly* (1970), scritta insieme a Toquinho e Vinicius, quando Chico fu obbligato a cambiare: “*Pela omissão*”⁴⁵ in “*Pela duração*”⁴⁶ (seconda riga della seconda strofa), e “*Um tanto forçada*”⁴⁷ in “*Dessa temporada*”⁴⁸ (terza riga della seconda strofa). Tante altre canzoni composte da Chico, o insieme ad altri compositori, furono vietate dalla censura per un certo tempo: *Tamandaré* (1965), *Ano Novo* (1967), *Apesar de você* (1970), *Bolsa de amores* (1971), *Vence na vida quem diz sim* (1972-1973), ecc.

L'era dei *festival* della canzone in Brasile segnala un'epoca di grandi trasformazioni socioculturali quando tutto il popolo cantava e ballava d'accordo con la musica, che poteva essere quella della *bossa nova*, del rock o del pop. Questi festival erano organizzati soprattutto a Rio de Janeiro e a São Paulo. Nemmeno la dittatura militare, che cominciava a mostrare la sua forza, riusciva a fermare la folla che cantava sempre di più. Le canzoni si facevano sentire al bar, in teatro, nelle radio, nelle TV. I *festival* che successero dal 1966 al 1985, erano trasmessi dalla *TV Excelsior*, *TV Record*, *TV Rio* e *Rede Globo*. Chico partecipò al *I Festival Nacional da Música Popular Brasileira* alla *TV Excelsior* con la canzone *Sonho de um*

⁴⁰ “*Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando seus discos, e pagando-o regiamente nos seus shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto*”.

⁴¹ Si dice quello che fa *batuque*, o sia, che fa suono usando uno strumento di percussione, il tamburo.

⁴² Espressione popolare usata per definire le feci di pollo.

⁴³ Si dice su qualcosa senza valore; su qualche persona insignificante.

⁴⁴ Espressione usata per dire che già non si sopporta più una determinata situazione.

⁴⁵ Per l'omissione.

⁴⁶ Per la durata.

⁴⁷ Forzata

⁴⁸ Di questa stagione.

carnaval che venne difesa dal cantautore Geraldo Vandré che in quell'epoca era già noto come cantante professionista, ma che Chico non conosceva ancora. La canzone arrivò alla finale il 6 aprile 1965 ma purtroppo non vinse il grande concorso.

Il primo incontro di Chico e Geraldo Vandré, come concorrenti, ha luogo nel 1966 durante il *II Festival da Música Popular Brasileira* prodotto quell'anno dalla *TV Record*; Chico presenta la canzone *A Banda*, oggetto di questa ricerca, difesa accanto a Nara Leão, mentre Vandré presenta *Disparada*, difesa da Jair Rodrigues, Tri Marayá (Hilton Alioly, Behring e Marconi) e Trio Novo. Se analizziamo, infatti, *La Banda*, è possibile osservare una forma di protesta più sociale che politica. Chico ci rivela la durezza della vita di un "popolo sofferente" che non credeva più alla società. Sono persone chiuse nella solitudine, spaventate a causa del regime militare che gli toglieva la libertà di vivere pienamente. La canzone è allo stesso tempo una sovrapposizione di speranza e disperazione. Già in *Disparada* Vandré ci mostra alcuni tratti più aggressivi, nonostante l'uso del linguaggio poetico. Si può osservare che i suoi messaggi sono molto più chiari rispetto a quelli di Chico in *A banda*. Vandré fa attraverso la sua canzone, un diretto affronto al governo e alla tortura cui molte persone erano sottomesse. I due artisti condividono per scelta dello stesso Chico il primo posto del concorso nonostante il risultato reale contava cinque voti per *Disparada* contro sette per *La banda* e fu mantenuto in segreto per quasi 40 anni⁴⁹. I voti restarono in una cassaforte nella casa di Zuza Homem de Mello, musicologo, giornalista e scrittore brasiliano.

Un secondo incontro fra i due cantautori, ancora come concorrenti ha luogo nel 1968, questa volta durante il *III Festival Internacional da Canção Popular*, prodotto dalla *Secretaria de Turismo da Guanabara* e dalla *TV Globo*. Questa volta Chico presenta la canzone *Sabiá*, non come cantante ma come compositore del testo; la musica era di Tom Jobim e fu interpretata da Cynara e Cybele. Vandré presenta la canzone *Pra não dizer que não falei das flores* che divenne famosa come *Caminhando*, a causa della prima parola della canzone: *Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais/ Braços dados ou não [...]*.⁵⁰ Questa canzone, che non poté essere suonata ed eseguita in tutto il Paese, diventò un vero inno contro la dittatura, e il suo cantautore, Vandré, il nemico numero uno del regime militare in Brasile. Quanto al risultato del concorso, *Sabiá* vinse il primo posto, contrariando il gusto del pubblico che preferiva la canzone di Vandré. Chico e Jobim furono fischiati durante la presentazione della musica vincitrice e questo momento diventò il più emblematico della storia dei festival. E così, un'altra volta, mentre Vandré cercava di

⁴⁹ Si veda MELLO, Zuza Homem de. *A era dos Festivais*. 5 ed. São Paulo: Ed 34, 2010.

⁵⁰ "Camminando e suonando/E seguendo la canzone/Siamo tutti uguali/Abbracciati o no [...]".

affrontare direttamente il regime militare, Chico ricorreva al linguaggio per nascondere i messaggi subliminali nelle sue canzoni.

Secondo Homem (2009), gli autori che avevano già un testo vietato passavano a fare parte di una specie di *elenco maledetto* della censura. Le loro canzoni molte volte erano vietate semplicemente perché portavano la loro firma. Quindi, un altro stratagemma usato da Chico negli anni '70 per imbrogliare la dittatura fu l'invenzione di un personaggio chiamato *Julinho da Adelaide* usato per firmare le sue canzoni per alcuni mesi. Questo stratagemma per imbrogliare la censura funzionò; Chico lancia il disco *Sinal fechado* (1974) solo come cantante, con testi di altri compositori, includendo Julinho da Adelaide. Perciò le canzoni come *Acorda amor* (1974), *Jorge Maravilha* (1974), e *Milagre brasileiro* (1975), la terza e l'ultima composizione di Julinho passarono per la censura senza problemi. E la stampa, ancora secondo Homem (2009), ben informata però censurata, usava l'ironia per annunciare la scoperta del compositore della favela *Rocinha*. Il giornalista Silvio Lancellotti scrisse:

In occasione dell'inaugurazione del nuovo *Teatro Bandeirantes*, il giorno 12, a São Paulo, [...] lo stesso Chico, sotto una sindrome terribile d'infertilità fu costretto, per la prima volta nella sua carriera, a rivolgersi ai lavori di altri autori. Paradossalmente, però, la sua scoperta, un certo Julinho da Adelaide, originario della favela Rocinha, a Rio, dimostrò che può tranquillamente riempire i vuoti lasciati dall'autore [...]. I loro stili musicali sono fratelli.⁵¹ (*apud* HOMEM, 2009, p.125)

Secondo Zappa (1999), Julinho dopo essere sfuggito per molto alla stampa, lui che non appariva in TV e nemmeno scattava una foto perché “era un cantante di radio e aveva un'immagine da preservare” concede un'intervista⁵² a Mario Prata nel giornale *Última Hora* di São Paulo nel 1974. Il divertente Julinho elogiando la censura, disse:

[...] Quindi, per quanto riguarda la censura la mia posizione è questa. Credo proprio che non ha senso chi dice che la censura pregiudica quando penso che la cosa è fare samba, fare molto samba, capisce? Io faccio molto samba, voglio dire, ne faccio molti al giorno. Quindi, il tizio che lavora là, il suo lavoro è censurare la musica, io lo rispetto molto. A lui verso sera chiedono quante ne ha censurate. Il mio mestiere è comporre, e forse produco otto,

⁵¹ “Na festa da inauguração do novo Teatro Bandeirantes, dia 12, em São Paulo, [...] o próprio Chico, acuado por uma terrível síndrome de infecundidade, estava sendo obrigado, pela primeira vez em sua carreira, a recorrer a trabalhos de outros autores. Paradossalmente, no entanto, sua descoberta, um certo Julinho da Adelaide, originário da favela da Rocinha, no Rio, demonstrou que pode tranquilamente preencher os vazios deixados pelo autor [...]. Seus estilos musicais são irmãos”.

⁵²Reperibile su http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_07_09_74.htm. Accesso: 14 gennaio 2012.

nove samba al giorno. Quando ne creo dieci, vado a dormire soddisfatto. Ognuno fa il suo mestiere.⁵³

Nonostante lo sforzo di Chico, la vicenda di Julinho è purtroppo corta; nel 1975, è pubblicata sul *Jornal do Brasil*, una materia che rivela che Julinho da Adelaide e Chico Buarque erano la stessa persona. Quindi, la Polizia Federale passa a esigere copie del RG⁵⁴ e del CPF⁵⁵ dagli autori.

La strategia per sfuggire all'occhio dei censori molte volte, davvero, non funzionava. Quando questi osservavano seconde intenzioni nel testo, il veto era certo. Secondo Homem (2009, p 86), nel 1970, quando Chico lancia "*Apesar de Você*" (1970), in un primo momento la canzone arriva a vendere 100.000 dischi in una settimana. Tutto andava bene fino a quando una nota pubblicata su un giornale qualsiasi a Rio de Janeiro insinuava che il "*você*" era in verità il presidente Emilio Garrastazu Médici. Chico già preparato, disse che si riferiva a una donna molto prepotente. Purtroppo i censori, non credendo alla storia, raccolsero le copie di tutti i negozi e invasero la fabbrica per distruggere la riserva. La canzone non poté essere eseguita nelle radio e il censore, che lasciò passare questo sbaglio, fu punito. Per fortuna, i censori non riescono a scomparire con la matrice e la canzone è approfittata nel suo disco del 1978.

Ancora nel 1968, a causa del suo crescente impegno contro la dittatura, il cantautore fu condotto al *Ministério do Exército* per prestare testimonianza sulla sua partecipazione alla *Passeata dos Cem Mil*.⁵⁶ In seguito, nel gennaio 1969, Chico parte verso l'Italia insieme alla moglie, Marieta Severo, incinta di circa sette mesi. Secondo Zappa (1999), Chico desiderava restare in questo Paese per circa 10 giorni; l'obiettivo del suo viaggio non era altro che fare uno spettacolo nel Midem, a Cannes, Francia. Ma le notizie che arrivavano dal Brasile erano scoraggianti; seppero dell'arresto di Gilberto Gil e Caetano Veloso. Scontento della situazione brasiliana, Chico si autoesilia in Italia per quattordici mesi tornando in Brasile nel 1970 per proseguire la sua lotta contro gli orrori della dittatura che continuerà fino al 1985.

⁵³ "*Então, em relação à Censura, eu tenho esta posição: eu acho bobagem as pessoas falarem que a Censura prejudica, quando eu acho que o negócio de fazer samba, tem que se fazer muito samba. Eu faço muito samba, entende? Faço vários por dia, mesmo. O sujeito que trabalha lá, o trabalho dele é censurar música. Eu respeito muito o trabalho do cara. Quando termina o dia, perguntam: quantas músicas você censurou hoje? O meu trabalho é fazer música. Quantos sambas você fez hoje? Oito, nove. O dia que eu faço dez eu vou dormir em paz com a minha consciência. Cada um no seu ramo*".

⁵⁴ Carta d'identità.

⁵⁵ Codice Fiscale brasiliano

⁵⁶ Fu una manifestazione popolare di protesta contro la dittatura militare in Brasile il 26 giugno 1968, organizzata dai movimenti studenteschi. Parteciparono, anche, intellettuali, artisti e altri settori della società brasiliana. Reperibile su <http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj49.htm> Accesso: 14 gennaio 2012.

Nonostante tutte le difficoltà imposte dal regime militare, Chico in 50 anni di lavoro scrisse un centinaio di bellissime canzoni composte per il teatro, il cinema e anche per essere cantate dagli altri cantanti. È un grande appassionato della scrittura; compose poesie, romanzi e sceneggiature cinematografiche. Chico è oggi un riferimento obbligatorio in qualsiasi citazione alla musica brasiliana dagli anni '60 fino ad oggi. La sua opera presenta una raffinatezza melodica, poetica e armonica senza uguali.

La dittatura provò a condizionare, in ogni modo, gli artisti brasiliani fino a costringerli all'esilio o all'autoesilio, ma non fu capace di tacere la loro voce, la loro ideologia, la loro musica.

Infine, nel 1974, il generale Ernesto Geisel (1974-1979), considerato il generale della linea più moderata dei militari, cominciò un lento processo di apertura politica. Ma fu attraverso la Costituzione del 1988, che si riuscì a estinguere, finalmente, la censura in Brasile.

Nel prossimo capitolo sarà presentato un breve panorama politico culturale dell'Italia dagli anni '60 all'inizio degli anni '70, sottolineando principalmente il 1967 quando viene pubblicato da Mina su vinile a 45 giri, la canzone *La Banda*. Si presenterà, anche in questo capitolo, il soggiorno di Chico per quattordici mesi nel Paese italiano.

2. L'ITALIA DI CHICO: l'autoesilio

Quando studiamo la storia italiana degli anni '60 possiamo osservare una grande e significativa somiglianza con quella vissuta in Brasile nella stessa epoca per alcuni aspetti che vedremo in questo capitolo. Per quanto riguarda gli anni '60, tale periodo fu per l'Italia un decennio cruciale, pieno di grandi cambiamenti nel campo politico, economico e sociale.

L'economia tra il 1958 e il 1963 arrivò al culmine di un processo di crescita economica che era già cominciato nel 1950. Furono i cosiddetti anni del miracolo economico, il più intenso periodo di sviluppo della storia italiana, quando la società rompe con un passato stagnato e passa a vivere il presente. Pensare il futuro era già possibile. Si verificò in quel periodo un rapido sviluppo industriale soprattutto nel settore automobilistico e degli elettrodomestici; avvenne anche una forte ed espressiva crescita delle esportazioni. A questo proposito Giardina; et al (1988, p. 674) sostiene che:

L'aspetto più evidente del nuovo peso assunto dall'economia italiana era rappresentato dallo sviluppo delle esportazioni di prodotti industriali, soprattutto nei settori dell'abbigliamento e degli elettrodomestici. La diffusione dei prodotti italiani, la stabilità dei prezzi, ma anche alcuni eventi diversi, come il successo organizzativo delle Olimpiadi di Roma nel '60, o le celebrazioni del centenario dell'Unità, nel '61, improntate a un generale ottimismo circa l'avvenire produttivo del paese: tutto contribuiva a rafforzare l'immagine di un'Italia ormai avviata stabilmente verso nuove prospettive di benessere.

Il Paese passò addirittura a far parte del gruppo delle nazioni industrializzate aprendo le porte a un'altra rivoluzione, quella dei consumi. In conseguenza di ciò, il volto della società italiana cambiò profondamente. La diffusione dei consumi di massa in Italia segnò gli anni '60 come i più espressivi del cambiamento che attraversava la società italiana. Rileviamo qui l'impatto che ebbe la televisione sulla vita quotidiana dei cittadini diventando un grande strumento di unificazione culturale e linguistica della quale si beneficerà la musica popolare italiana. Secondo Giardina; et al (1988, p. 678),

[...] il *boom* della televisione cominciò alla fine del decennio, in significativa coincidenza con l'avvio del miracolo economico [...]. La televisione non era solo l'ornamento del soggiorno e l'elemento aggregante delle riunioni familiari: era anche un veicolo attraverso cui passava una lingua comune (la

lingua nazionale, che solo in questi anni si affermò nell'uso parlato, a scapito dei dialetti).

In realtà, nessuna novità ebbe un impatto più grande sulla società italiana che la televisione la quale nacque come il più importante modello di comunicazione di massa e cambiò completamente i valori culturali di quella società favorendo, anzitutto, l'unificazione della lingua italiana. L'inizio della sua vicenda fu segnato dall'egemonia della cultura cattolica che faceva riflettere sui programmi la sua dottrina anticomunista. I programmi eseguiti erano soprattutto avvenimenti sportivi e varietà. Tuttavia fu attraverso la televisione che il Festival di Sanremo, nato nel 1951, presentava al pubblico, ogni anno, nuove canzoni. Canzoni queste con testi che riflettevano l'evoluzione dei costumi della società italiana. Ma fu, infatti, il 1958 l'anno più importante per la storia del festival di Sanremo. Secondo Costamagna (1990, p.1):

Il 1958, anno in cui Modugno cantò al Festival di Sanremo “Nel blu dipinto di blu”, segnò l'inizio di una nuova epoca. La canzone di Modugno aveva portato aria nuova nella musica leggera italiana, grazie soprattutto all'influsso della musica americana, che negli anni '50, con l'avvento dei 45 giri⁵⁷ e del *juke-box*⁵⁸ si era notevolmente diffusa. Malgrado continuassero ad esistere canzonette piene di amori tristi e drammatici, scritte in un linguaggio tipicamente letterario in una realtà in cui la maggior parte della popolazione parlava solo dialetto, la canzone italiana stava ormai cambiando.

Modugno ruppe, infatti, con la tradizionale canzone italiana, in quell'epoca eccessivamente sentimentale, quando nella sera dell'ottava edizione del Festival di Sanremo cantò il ritornello di *Nel blu dipinto di blu* spalancando le braccia, un gesto insolito in quell'epoca, quando si cantava ancora con la mano sul cuore. Quest'atteggiamento sarà osservato anche in Brasile nel 1966 quando Jair Rodrigues nel difendere la canzone *Disparada*, al *II Festival di MPB*, spalancò le braccia quasi stesse in un comizio politico. Questa tradizione gestuale verrà anche usata dalla cantante Elis Regina. Rispetto alla canzone di Modugno, questa superò la cifra di 20 milioni di dischi venduti nel mondo.⁵⁹

Dal punto di vista politico, l'inizio degli anni '60, considerati gli “anni belli” della società italiana moderna, furono quelli che segnarono la nascita di un nuovo tipo di governo, il centrosinistra, con l'introduzione di socialisti nell'area del governo. La situazione politica

⁵⁷ Disco di vinile di corta durata che conteneva due canzoni: il lato A che era il pezzo più forte e il lato B, il più debole, che alle volte era il più ascoltato.

⁵⁸ Apparecchio da installazione pubblica il cui obiettivo è di riprodurre brani musicali in modo automatico in seguito all'introduzione di una moneta al suo interno e dopo la scelta della canzone da parte dell'ascoltatore.

⁵⁹ Reperibile sul sito <http://www.festivalvivasanremo.com/1958.htm>. Accesso: 18 aprile 2012.

italiana era, quindi, in grande ebollizione. L'ingresso dei socialisti al governo fortemente osteggiato dalla Chiesa e dalla Confindustria⁶⁰ era, tuttavia, appoggiato dagli intellettuali, dall'industria di stato e da una parte significativa della DC. Il governo di Aldo Moro, collegato ai partiti *DC, PSI, PSDI e PRI*, fu il primo governo del centrosinistra organico nel 1963. Il suo governo, considerato dei più longevi della Repubblica, durò fino al giugno 1968. Importante rilevare due espressivi provvedimenti occorsi in quel periodo: l'istituzione della scuola media unica e la nazionalizzazione dell'industria elettrica.

Se gli anni '60 cominciarono sotto la luce del miracolo economico, lo stesso non si può dire del suo finale. A questo proposito sostiene Giardina; et al (1988, p. 682): “La fine degli anni '60 fu caratterizzata in Italia da una radicalizzazione dello scontro sociale che ebbe come protagonisti prima gli studenti, poi la classe operaia”.

Su questo particolare possiamo osservare un'espressiva somiglianza tra il Brasile e l'Italia. Il punto di partenza delle rivolte giovanili furono le università che nei primi mesi del 1968 vennero, nella sua maggioranza, occupate dagli studenti. Il Movimento studentesco “mostrò l'altra sua faccia: quella degli scontri duri con la polizia, delle spranghe e delle bottiglie Molotov” (MONTANELLI; CERVI, 2001, p. 449).

I temi più espressivi ripresi dalla contestazione studentesca furono l'antimperialismo, la protesta contro la guerra del Vietnam, la critica alla società dei consumi, l'aspirazione alla democrazia diretta, il pacifismo e la rivoluzione sessuale. Sull'onda del movimento studentesco la classe operaia s'integrò nel sistema di contestazione nei primi mesi del '69 venendo a culminare nel cosiddetto autunno caldo. Secondo Montanelli; Cervi (2001, p. 452):

Nel numero di luglio 1969 dei *Quaderni Piacentini* compariva un lungo documento che affermava: “Cosa vogliamo? Tutto”. E proseguiva: “Oggi in Italia è in moto un processo rivoluzionario aperto che va al di là dello stesso grande significato del maggio francese... Per questo la battaglia contrattuale è una battaglia tutta politica.

Insieme agli studenti e agli operai, i sindacati assunsero un'importanza crescente nella società italiana. Una serie di lotte sindacali operaie si sviluppò dall'autunno del 1969 venendo a culminare tra settembre e dicembre, quando la questione operaia si manifestò con tutta la forza cominciando, così, lo storico autunno caldo.

⁶⁰Confederazione Generale dell'Industria Italiana è la principale organizzazione rappresentativa delle imprese manifatturiere e di servizi italiani. Fu fondata nel 1910 e la sua sede principale è a Roma.

Osserviamo in particolare il 1967, anno in cui Mina, la *tigre di Cremona*, lancia in Italia nella terza puntata dello *show* da lei condotto, *Sabato sera*, la canzone *La banda* di Chico Buarque de Holanda oggetto di questa ricerca.

Nella politica, secondo Montanelli e Cervi (2001), il 1967 *fu un anno interlocutorio* poiché il governo e i partiti puntarono tutta la loro attenzione sulle elezioni politiche fissate per il 19 maggio 1968 quando il *PCI* uscì trionfante mentre i socialisti unificati ebbero il 14,5% dei voti degli italiani. In questo stesso anno la riforma dell'Università fu messa in discussione con più forza; i giovani, con una nuova mentalità, erano chiamati ad agire, manifestavano in piazza per gridare il diritto allo studio di tutti. Ma quello che era cominciato come una semplice rivendicazione scolastica diventò, quindi, un'effervescente rivoluzione politica che esplose nel 1969, precisamente nell'autunno caldo.

Per quel che riguarda la musica, dobbiamo sottolineare nel 1967 il presunto suicidio di Luigi Tenco dopo l'eliminazione della sua canzone, *Ciao amore ciao*, dalla finale del diciassettesimo festival della canzone italiana a Sanremo, dal 26 al 28 gennaio di quell'anno. A causa di questa drammatica occorrenza oggi esistono pochissime immagini e riprese video ufficiali dell'evento.

Molte canzoni furono anche impietosamente vietate dalla commissione di controllo che attuava sui programmi della radiotelevisione monopolista e anche sulle canzoni da trasmettere. Questa commissione teneva sotto osservazione le canzoni che parlavano di politica, oppure di sesso, della religione ufficiale, del presidente della repubblica e della polizia. Dopo l'analisi delle canzoni, queste erano classificate come *da non trasmettere* se bocciate dalla commissione di ascolto, o *non idonee* se la decisione era fatta dalla stessa *RAI*.⁶¹ Ad esempio possiamo citare alcune delle canzoni vietate nel 1967 come la *Canzone per un'amica* di Guccini che fu censurata perché narrava la storia di una sfortunata ragazza morta in un incidente stradale, diffondendo così l'immagine di un'autostrada pericolosa. *Se io fossi un falegname* dei Dik Dik il cui titolo originale era *If I were a Carpenter*, fu censurata perché la parola "Maria" veniva accostata a "falegname", essendo questa situazione considerata una blasfemia perché, crediamo, in questo caso Maria si riferiva alla madonna; dunque Maria viene cambiata per "signora". Possiamo citare, ancora, altre canzoni vittime della censura italiana come *Io e il presidente* dei I Giganti, *Bocca di Rosa* di De André, *Cara Maestra*, di Tenco, ecc.⁶²

⁶¹ Reperibile su <http://xoomer.virgilio.it/mic.perrone/Anni70.htm>, accesso: 21 aprile 2012.

⁶² Reperibile su <http://www.hitparadeitalia.it/mono/censura.htm>. Accesso: 21 aprile 2012.

Gli anni '70 in Italia non furono più tranquilli degli anni '60, anzi, la contestazione giovanile e studentesca cominciata in Italia nel '68, insieme agli operai, continuò più forte. La lotta per migliori condizioni di vita e la protesta contro l'organizzazione capitalista del lavoro erano le parole d'ordine. Il ricco periodo del *boom* economico stava per finire e la società italiana cominciava a vivere una drammatica crisi economica. Cambiavano, anche, i valori morali e i modelli di vita. Secondo Costamagna (1990, p.102), "I giovani divenuti anticonformisti vivevano con grande contrasto i rapporti con i propri genitori, iniziando così un vero e proprio conflitto generazionale i cui segnali più evidenti erano i capelli lunghi per i ragazzi e la minigonna per le ragazze". Gli anni '70 furono, infatti, gli anni di lotte politiche, di libertà e trasgressione. Il sesso e le droghe passarono a far parte dello stile di vita dei giovani. Cominciava una nuova tendenza culturale e musicale, il movimento pacifista *Hippie* e la musica pop. Studiando questo periodo possiamo concludere che la musica italiana ha cambiato profondamente quanto all'intensità e alla creatività. Il contenuto dei testi diventava più importante rispetto alla musica. Sostiene Costamagna (1990, p.102) che:

La musica di quegli anni fu caratterizzata da vari generi, ma grosso modo la canzone italiana potrebbe essere divisa in due filoni. Da una parte la canzone d'evasione e commerciale, dall'altra la canzone dei cantautori della seconda generazione (E. Bennato, L. Dalla, F. De Gregori, F. Guccini, A. Venditti, ecc.) che scrivevano testi politicamente e socialmente impegnati. Nelle loro canzoni infatti, la musica assumeva un'importanza secondaria rispetto al contenuto espresso in un linguaggio molto vicino alla quotidianità.

Ancora secondo Costamagna (1990, p.102): "In questo periodo la manifestazione canora più famosa in Italia, il Festival di Sanremo, nato nel 1951, da sempre criticato e snobbato dagli intellettuali e dai cantanti più impegnati, conosce una grave crisi".

Possiamo usare come esempio del potere della censura sulla musica italiana negli anni '70, la canzone che Lucio Dalla presentò alla RAI nel 1971 in occasione della partecipazione al Festival di Sanremo, che in origine doveva chiamarsi *Gesù Bambino* ma il titolo giudicato irrispettoso fu sostituito con *4/3/1943*, la data di nascita del cantautore. Anche nel testo alcuni versi furono cambiati (le due ultime strofe): da *e anche adesso che bestemmio e bevo vino/ per ladri e puttane sono Gesù Bambino* a *e ancora adesso che gioco a carte e bevo vino/per la gente del porto mi chiamo Gesù Bambino* (le due ultime strofe).

Ancora nel 1971 la canzone *Dio mio no* scritta e interpretata da Lucio Battisti, fu censurata perché conteneva la frase, *la vedo in pigiama e lei si avvicina*. Un'altra vittima fu la canzone *I giorni dell'arcobaleno*, scritta e interpretata da Nicola Di Bari e vincitrice del Festival di Sanremo 1972 a causa del verso *Vivi la vita da donna importante perché a tredici*

anni hai già avuto un amante (decima quinta riga). L'età della protagonista dovette essere cambiata da tredici a sedici anni. Già nel 1979 la RAI attaccò la canzone di Franco Fanigliulo, *A me mi piace vivere alla grande*, una canzone divertente che vide mutato dalla censura il suo verso *foglie di cocaina, voglio sentirmi male in bagni di candeggina, voglio sentirmi uguale*.⁶³ Addirittura, come possiamo osservare il significato tra i due versi, non era lo stesso.

Possiamo concludere, quindi, che la censura in Italia non era diversa da quella vissuta in Brasile nella stessa epoca, anche se quella brasiliana era più politica e quella italiana più morale, ma comunque sempre di censura si trattava.

Ritorniamo adesso al 1969 che è quando Chico arriva in Italia insieme a sua moglie, Marieta Severo, incinta della loro prima figlia. Secondo quanto afferma lo stesso Chico in un'intervista concessa a Chediak,⁶⁴ il suo obiettivo non era altro che quello di presentare un disco in Italia richiesto dalla RCA. Però dopo essere arrivato a Roma gli fu consigliato di non ritornare perché le cose in Brasile erano molto difficili.⁶⁵

Secondo Zappa (1999), il giornalista Araujo Neto, corrispondente dello *Jornal do Brasil* che era a Roma quando Chico arrivò lì, racconta che l'inizio del soggiorno del cantautore in quel Paese fu davvero tranquillo: "Chico viveva come una cicala, con le spese pagate dalla casa discografica, senza nessun problema finanziario".⁶⁶ (*apud* ZAPPA, 1999, p. 105). Purtroppo la situazione cambia alla scadenza del suo contratto con la casa discografica (RCA). Lo stesso Chico disse che quando finì il suo contratto con quella casa discografica la festa finì. Come possiamo osservare il soggiorno di Chico in Italia non fu assolutamente facile. Sostiene il cantautore che:

Fu difficile lì. Professionalmente, per me, niente successe. Ci fu una certa euforia quando arrivai, alcuni programmi televisivi. Portai una riserva di soldi che si esaurì a poco a poco. [...] Le difficoltà aumentavano. Cercai di darmi da fare lì, di fare degli spettacoli, ma la situazione era pesante. La musica brasiliana non era quello che è oggi fuori dal Brasile. Nessuno s'interessava. Gli spettacoli valevano poco, gli impresari mancavano agli appuntamenti, era un orrore.⁶⁷ (*apud* ZAPPA, 1999, p. 106)

⁶³ Reperibile su <http://www.hitparadeitalia.it/mono/censura.htm>. Accesso: 21 aprile 2012

⁶⁴ Almir Chediak (21/06/1950 - 26/05/2003) fu un produttore musicale, strumentista (chitarrista) e compositore.

⁶⁵ Reperibile su <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/sbook.htm>. Accesso: 02 maggio 2012.

⁶⁶ "Chico vivia como uma cigarra, com as despesas pagas pela gravadora, nenhum problema financeiro".

⁶⁷ "Foi duro lá. Em termos profissionais, para mim não aconteceu nada. Houve um certo ôba ôba quando cheguei, alguns programas de televisão. Levei uma reserva qualquer que foi se acabando [...] As dificuldades iam aumentando. Comecei a tentar me virar por lá, fazer shows, mas a barra era pesada. A música brasileira não era o que é hoje lá fora. Ninguém se interessava. Os shows eram muito vagabundos, os empresários davam o cano, era um horror.

Insieme a Toquinho, che partì verso l'Italia invitato da lui, accompagnò la *turné* della veterana Josephine Baker, statunitense naturalizzata francese, presentando la prima parte dello spettacolo; visitarono trenta città in quaranta giorni. Secondo Chico, la loro presentazione non piaceva per nulla:

Le persone guardavano e pareva che dicevano: ‘Che cos’è questo?’ Ma io avevo il trionfo della Banda che era il successo di Mina. Portai questa Banda, ossia, la Banda mi portò per un buon tempo. Mancava solo cantare in italiano, così sarebbe stato un successone. Cantavo quattro o cinque canzoni, finivo con La Banda, e per fortuna, ricevevo alcuni applausi. I samba le persone non li capivano proprio. (*apud ZAPPA, 1999, p.107*)⁶⁸

Possiamo osservare, dunque, la ripercussione che ebbe in Italia la canzone *La Banda* che analizzeremo nel terzo capitolo di questa ricerca.

Nonostante il successo che faceva la canzone cantata da Mina, Chico incise con poco successo in quel Paese due dischi: *Chico Buarque de Holanda* (1969), il suo quarto album che viene ristampato poi in Brasile con il titolo di *Chico Buarque na Itália*, e *Per un pugno di samba* (1970), il suo quinto album i cui arrangiamenti musicali furono curati da Ennio Morricone e i testi furono per lo più tradotti da Sergio Bardotti. Tra i coristi vi sono i Cantori Moderni di Alessandrini e le due sorelle, Mimì e Loredana Bertè. L'album portava alcuni successi dei dischi pubblicati in Brasile più tre canzoni nuove: *Nicanor*, *Não fala de Maria* e *Samba e amor*. Addirittura, secondo Chico, fu una fase pessima quella vissuta in Italia: “[...] Alle volte quando ascolto le canzoni di quell’epoca, sento un’agonia”⁶⁹. (*apud ZAPPA, 1999, p.108*).

Sul primo disco pubblicato in Italia Chico dichiarò che fu una “disillusione”. Il disco fu presentato ma niente successe. Ricorda, ancora, che l'appoggio dato da Ungaretti, grande poeta e amico di suo padre e di Vinicius, non gli servì a niente. Il disco *Per un pugno di samba*, secondo lui, non ebbe un destino diverso dal primo.

La fine del suo soggiorno in Italia cominciò quando André Midani, direttore della casa discografica Philips, gli comunicò che le cose in Brasile stavano migliorando. Però non gli disse per chi. In quel periodo in cui Chico rimase fuori del Paese, la censura continuava a massacrare, soprattutto, gli artisti. Caetano Veloso e Gilberto Gil, dopo essere stati arrestati, furono esiliati a Londra. Vinicius de Moraes andò in pensione obbligato dalla dittatura. I

⁶⁸ “As pessoas olhavam e pareciam dizer: “Que coisa é esta?” Mas eu tinha o trunfo da Banda, que era o sucesso da Mina. Carreguei esta Banda, ou seja, a Banda me carregou por um bom tempo. Só faltava cantar em italiano, aí seria o maior sucesso. Cantava quatro ou cinco músicas, terminava com a Banda, e tudo bem, ganhava uns aplausos. Os sambas, o pessoal não entendia nada.”

⁶⁹ [...] Às vezes, quando ouço as músicas daquela época, fico agoniado.

prigionieri politici continuavano a essere massacrati, cosa che provocò un pronunciamento del papa Paolo VI. In verità la situazione non era cambiata per niente da quando Chico era partito per l'Italia. Tuttavia il cantautore decise di ritornare e d'accordo con quello che gli consigliò l'amico Vinicius, ritornò facendo *rumore*⁷⁰.

Finalmente il 20 marzo 1970, Chico, Marieta e la piccola Silvia, nata in Italia, furono ricevuti all'Aeroporto do Galeão da molti amici.

Secondo Homem (1999), Chico percepisce, dunque, che per lui e per milioni di brasiliani le cose non erano migliorate. La dittatura continuava a reprimere quelli che cercavano di protestare contro il sistema attraverso i testi delle canzoni. Le case discografiche così come i produttori di spettacoli dovevano presentare in precedenza i testi delle canzoni alla censura. Anche i giornali passarono a vivere sotto l'osservazione dei censori. Mello (2003, p. 391) sostiene che:

Quando ritornò dall'Italia, nel marzo del 1970, dove passò a vivere dopo la decretazione dell'AI-5, Chico Buarque trovò un Brasile diverso da quello del quale gli avevano parlato. La situazione nel governo Médici non era per niente migliore, c'era la repressione, la censura alla musica e al teatro, e lui sentì che la situazione era difficile già ai primi tentativi di ritornare alla sua carriera in Brasile [...]. Chico subiva minacce costanti però continuava a comporre nonostante sapesse che tutto quello che creava doveva passare al vaglio della Censura, [...].⁷¹

Come possiamo osservare l'esperienza di Chico in Brasile dopo il suo ritorno dall'Italia non fu, dunque, per niente facile. Il cantautore fu perseguitato dalla censura fino al 1985 quando l'8 settembre di quell'anno il congresso nazionale approvò un'emenda costituzionale che poneva fine agli orrori della famigerata era dittatoriale. Dopo ventun'anni il Brasile era governato, quindi, da un civile. Secondo Homem (1999, p. 235), "la dittatura esce dalla storia letteralmente dall'uscita secondaria, visto che il Generale Figueiredo si rifiutò di trasferire la fascia presidenziale al vice eletto, José Sarney".⁷² E per concludere questo capitolo citiamo qui

⁷⁰ Si veda HOMEM, Wagner. *História de canções: Chico Buarque*. 7 ed. São Paulo: Leya, 2009.

⁷¹ "Quando voltou da Itália, em março de 1970, onde fora morar logo após a decretação do AI-5, Chico Buarque encontrou um Brasil bem diferente do que lhe fora descrito. A situação no governo Médici não estava nada melhor, havia repressão, censura à música e ao teatro, e ele sentiu a barra pesada logo nas primeiras tentativas de retomar sua carreira brasileira [...] Chico sofria ameaças constantes e compunha sabendo que tudo o que criasse teria que passar pelo crivo da Censura, [...]".

⁷² "A ditadura sai da história literalmente pela porta dos fundos, já que o general Figueiredo se recusou a transmitir a faixa presidencial ao vice eleito, José Sarney."

le parole di Zuenir Ventura scritte su Chico per il Release della Poligran per il disco *Meus caros amigos* (1976):⁷³

Lui non è solo un brillante artista popolare. È il più espressivo gesto culturale lasciato dalla generazione che intorno al 1964 aveva vent'anni e cominciava ad apparire. [...], Chico fu quello che seppe approfittare delle difficoltà e delle sfide di un'epoca per creare un'estetica, elaborare una stilistica e plasmare una strategia propria per costruirci un'opera che, per la sua qualità e per la sua quantità, difficilmente si ritrova nelle altre arti del Paese. [...] Chico non è il cantore di false promesse, ma il tenace cantore della speranza. Forse per questo la sua strategia della resistenza culturale, nonostante riconoscesse i propri limiti, non si piegò ad accettare la tentazione conformista di una "estetica del silenzio" o dell'obliquo" o della "deviazione" o della "omissione" o della "adesione", che furono tanto di moda [...] l'opera di Chico ha tanti momenti di genialità, che si scopre essere da sola un'antologia della nostra musica popolare.⁷⁴

Cominciamo, dunque, nel prossimo capitolo, l'analisi della versione della canzone *A banda*, dal portoghese all'italiano.

⁷³ Reperibile su http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto_zuenir.htm. Accesso: 19 maggio 2012.

⁷⁴ "Ele não é apenas um extraordinário artista popular. É o mais significativo gesto cultural deixado pela geração que por volta de 1964 tinha 20 anos e começava a aparecer. [...], Chico foi quem melhor soube aproveitar as dificuldades e desafios de uma época para instaurar uma estética, elaborar uma estilística e forjar uma estratégia próprias para, com elas, construir uma obra que, pela qualidade e pela quantidade, dificilmente encontra paralelo mesmo nas outras artes do país. [...] Chico não é o cantor de promessas vãs, mas o firme cantor da esperança. Talvez por isso a sua estratégia cultural, mesmo reconhecendo as próprias limitações, não se tenha conformado em aceitar a tentação quietista de uma "estética do silêncio" ou do "vies" ou do "desvio" ou da "omissão" ou da "adesão", que estiveram tão em moda. [...] a obra de Chico tem tantos momentos de genialidade, que se descobre ser ela sozinha uma antologia da nossa música popular".

3. ANALISI DELLA VERSIONE DELLA CANZONE A *BANDA*, DI CHICO BUARQUE, DAL PORTOGHESE ALL'ITALIANO



figura 1: copertina del primo disco di Chico Buarque con la canzone *La banda*-1966

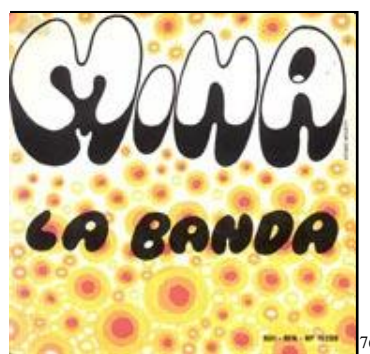


figura 2: copertina del disco di Mina intitolato *La banda*-1967

Come sottolineato nella parte introduttiva di questo lavoro, per quanto riguarda la traduzione di canzoni e la traduzione di poesie ci sono tanti fattori in comune, e mancando una bibliografia specifica sulla traduzione di canzoni, sarà necessario utilizzare la stessa metodologia usata nell'analisi della traduzione di poesia. Faremo un adattamento della metodologia degli studi descrittivi di Jose Lambert (2011) e dei *Problemi specifici sulla traduzione letteraria* di Susan Bassnett (2003). Nonostante i fattori in comune fra traduzione di poesia e traduzione di canzoni, la problematica quando si lavora con i testi di musica è più grande in conseguenza della loro complessità rispetto al ritmo, alle rime e alla melodia.

Il compositore, produttore e giornalista Carlos Rennó⁷⁷ in una lezione concessa al corso di *MPB* nello *Espaço da Revista Cult*,⁷⁸ sostiene che “il testo di musica è una modalità di poesia, è poesia cantata”.⁷⁹ Difende, ancora, che “la grande magia che fa sì che un testo sia

⁷⁵ Reperibile su <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Accesso: 08 giugno 2012.

⁷⁶ Reperibile su <http://www.minamazzini.com/discografia/albums/>. Accesso: 08 giugno 2012.

⁷⁷ Compositore, giornalista e scrittore, nacque il 29 novembre 1956 a São José dos Campos, SP. È visto come un rappresentante dei compositori e traduttori di canzoni in interviste di TV e articoli pubblicati in giornale e libri.

⁷⁸ Reperibile su http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1592&titulo=Letra_de_musica_e_poesia? Accesso: 09 giugno 2012.

⁷⁹ “O texto de música é uma modalidade de poesia, é poesia cantada”.

considerato poesia non dipende solo dai suoi versi, ma dalla combinazione tra testo e musica”.⁸⁰

Partendo da questo presupposto possiamo, quindi, concludere che la canzone come genere ibrido è risultato della relazione fra testo e musica. Pertanto, per un’analisi convincente della traduzione del testo di una canzone è necessaria la presenza della musica. Secondo Silva (2010, p. 28):

La poesia e la musica nacquero insieme e costituirono, per molto tempo, una sola espressione artistica [...]. Nella seconda epoca medievale, si divisero e costituirono due arti distinte, la musica e la poesia. [...] In Brasile, l’invasione della *MPB* da un gruppo poetico della generazione del 1960 determinò il incontro della musica e della poesia, che fu importante soprattutto alla poesia, prima per recuperare l’oralità del poema e, in seguito, per utilizzare un intenso canale di comunicazione di massa.⁸¹

Come possiamo osservare in questa citazione, la canzone come genere ibrido, formata dalla poesia e dalla musica, esiste da molto tempo, da molto prima che la *MPB* la utilizzasse negli anni ’60 come strumento di sfogo e denuncia contro la dittatura militare.

Per quanto riguarda Chico Buarque, è possibile dire che il suo valore nello scenario nazionale è indiscutibile. È considerato da molti critici un portavoce lirico delle angosce sociali e politiche del popolo brasiliano che visse un periodo conturbato della storia. Rispetto al suo lavoro come compositore, possiamo affermare che gran parte dei suoi testi hanno le caratteristiche comuni alla poesia letteraria rendendo possibile la loro lettura come qualsiasi poema, e di conseguenza analizzabili in quanto tali.

Sostiene Silva (2010, p.28) che “Chico Buarque sotto una compulsione creativa, ha riunito in un unico atto di creazione artistica due dei suoi talenti, quello di musicista e quello di poeta [...]”.⁸² Oltre che cantautore, Chico ha sperimentato anche la pratica di fare versioni passando dall’italiano al portoghese la canzone *4 marzo 1943* di Lucio Dalla che ricevette il titolo di *Minha história*.

⁸⁰ “A grande ‘mágica’ que faz uma letra ser considerada poesia na verdade não depende só de seus versos, mas da combinação de letra e música”.

⁸¹ Poesia e música nasceram juntas e constituíram juntas, durante muito tempo, uma só expressão artística [...]. Na segunda época medieval, elas se separam e passam a constituir duas artes distintas, a música e a poesia. [...] No Brasil, a invasão da MPB por um grupo poético da geração de 1960 proporcionou o reencontro de música e poesia, que foi importante sobretudo para a poesia, primeiro por recuperar a oralidade do poema e, segundo, por utilizar um poderoso canal de comunicação de massa.

⁸² Chico Buarque, por uma compulsão criativa, reúne num único ato de criação artística dois de seus talentos, o de músico e o de poeta [...].

Infatti, si osserva in Brasile una tradizione di comporre versioni di canzoni straniere da molto tempo. Haroldo Barbosa⁸³ già nell'era della radio negli anni '40 firmava testi tradotti per Francisco Alves;⁸⁴ fece versioni di circa 500 canzoni⁸⁵. Un esempio più recente di versione è la canzone di Gilberto Gil, *Não chore mais* (*No Woman, no Cry*, di Bob Marley), considerata dalla critica come una delle più belle versioni già fatte. Nel suo sito ufficiale, Gil ammette che pensò in una trasposizione fedele del contesto della canzone originale: “Io pensavo alla trasposizione dalla scena giamaicana alla scena brasiliana, la più simile possibile rispetto agli aspetti fisico, urbano e culturale [...]”.⁸⁶ Ma ci sono, anche, quelli che preferiscono un allontanarsi dall'originale come fece Nelson Motta con la canzone *Bem Que Se Quis* (*E Po Che Fa*, di Pino Daniele) interpretata da Marisa Monte. Altra versione di grande successo fu la canzone *É isso aí* (*The Blower's Daughter*, di Damien Rice) interpretata da Ana Carolina e Seu Jorge nel 2005.

Facendo un cammino inverso possiamo osservare che un grande numero di canzoni brasiliane furono, anche, tradotte in altre lingue, principalmente all'italiano. Queste canzoni attraversarono l'oceano per arrivare in un Paese che già ammirava la nostra *Bossa Nova* e furono tradotte e cantate in italiano diventando, nella sua maggioranza, grandi successi di pubblico. *La Banda*, tradotta da Antonio Amurri fu una di queste canzoni. Prima di commentare in modo sistematico la versione dal portoghese all'italiano della canzone *A Banda*, è bene fare una breve analisi del testo della canzone in portoghese, sebbene dobbiamo rilevare che la nostra priorità è quella d'investigare l'attività traduttologica di Amurri affinché si possano comprendere le sue scelte. Se “il poema è parte di un insieme formato delle circostanze dalla sua composizione: il momento storico, i dati bibliografici dell'autore e le tendenze estetiche del momento”⁸⁷ (TELLES, 2009, p. 8), possiamo argomentare che *A Banda* è, possibilmente, una canzone di protesta politica e sociale visto che il periodo storico nel quale s'inserisce è quello della dittatura militare in Brasile, come abbiamo visto nel primo capitolo. Sotto quest'ottica possiamo intendere *A Banda* come una metafora della dittatura che passa davanti al popolo rappresentando tutta la propaganda nazionalistica con le sue false

⁸³ Haroldo Barbosa (21/03/1915-06/09/1979) fu umorista, giornalista e compositore brasiliano.

⁸⁴ Francisco Alves (19/08/1898-27/09/1952) fu un cantante brasiliano.

⁸⁵ Reperibile su http://www.istoe.com.br/reportagens/17106_A+ONDA+DAS+VERSOES?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage. Accesso: 13 giugno 2012.

⁸⁶ “*Eu pensava na transposição de uma cena jamaicana para uma cena brasileira a mais similar possível nos aspectos físico, urbano e cultural [...]*”. Reperibile su http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=4. Accesso: 13 giugno 2012.

⁸⁷ “*Se o poema é parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição: o momento histórico, os dados biográficos do autor, as tendências estéticas do momento*”.

promesse. Da un altro punto di vista è possibile analizzare *A Banda* come una canzonetta ingenua, piena di lirismo, caratteristiche, queste, che caratterizzarono la prima fase⁸⁸ della produzione musicale di Chico.

Il testo *A Banda* parla di una città che si fermò per guardare il passaggio di una banda che cantava cose d'amore. Le persone furono felici in quello spazio di tempo e si dimenticarono dei loro problemi, delle loro sofferenze: *A minha gente sofrida/Despediu-se da dor*. Ma purtroppo la banda passa e con lei passa la gioia, la felicità, e, la vita di tutti ritorna a quello che era prima: *Mas para meu desencanto/ O que era doce acabou/ Tudo tomou seu lugar/ Depois que a banda passou*.

L'analisi⁸⁹ della versione della canzone *La Banda* sarà fatta in base ai criteri dell'analisi macrostrutturale e microstrutturale definiti da Jose Lambert nel suo articolo: *Sobre a descrição de tradução* (2011, p. 206). A questo proposito, il teorico difende che:

[...] una traduzione che è “accettabile” a livello macro sarà, probabilmente, “accettabile” a livello micro. È ovvio che dobbiamo esaminare se quest'ipotesi ci aiuterà a prendere le informazioni rilevanti sulla strategia traduttologica e le sue priorità [...]. Dovremmo, quindi, seguire una certa sequenza nelle nostre indagini.⁹⁰ (LAMBERT, 2011, p. 206)

L'importanza di seguire uno schema sintetizzato per la descrizione della traduzione, secondo Lambert, è che “questo ci permette di ignorare un numero d'idee tradizionaliste profondamente radicate pertinenti alla ‘fedeltà’ e anche alla qualità traduttologica [...]”. (LAMBERT, 2011, p.201).

Ai fini dell'analisi della versione dal portoghese all'italiano, i testi saranno messi uno accanto all'altro:

⁸⁸ Le altre canzoni che fanno parte di questa prima fase di Chico sono: *Realejo, Carolina e Até pensei*.

⁸⁹ Faremo un adattamento degli studi descrittivi della traduzione di Lambert visto che non abbiamo due versioni in italiano per fare l'analisi.

⁹⁰ “[...] uma tradução, que é ‘aceitável’ em nível macro será provavelmente ‘aceitável’ em nível micro. É claro que precisamos examinar se tal hipótese nos ajuda a coletar informações relevantes sobre a estratégia e suas prioridades, [...] Temos, portanto, que seguir uma certa sequência em nossas investigações”.

<p><i>A banda</i> compositore: Chico Buarque ano: 1966</p> <p>1 Estava a toa na vida A 2 O meu amor me chamou B 3 Pra ver a banda passar A 4 Cantando coisas de amor B</p> <p>5 A minha gente sofrida A 6 Despediu-se da dor B 7 Pra ver a banda passar A 8 Cantando coisas de amor B</p> <p>9 O homem sério que contava dinheiro parou 10 O faroleiro que contava vantagem parou 11 A namorada que contava as estrelas parou 12 Para ver, ouvir e dar passagem 13 A moça triste que vivia calada sorriu 14 A rosa triste que vivia fechada se abriu 15 E a meninada toda se assanhou 16 Pra ver a banda passar 17 Cantando coisas de amor</p> <p>18 O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou 19 Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou 20 A moça feia debruçou na janela 21 Pensando que a banda tocava pra ela 22 A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu 23 A lua cheia que vivia escondida surgiu 24 Minha cidade toda se enfeitou 25 Pra ver a banda passar 26 Cantando coisas de amor</p> <p>27 Mas para meu desencanto 28 O que era doce acabou 29 Tudo tomou seu lugar 30 Depois que a banda passou</p> <p>31 E cada qual no seu canto 32 Em cada canto uma dor 33 Depois da banda passar 34 Cantando coisas de amor</p>	<p><i>La banda</i> compositore: Antonio Amurri ano: 1967</p> <p>1 Una tristezza così A 2 non la sentivo da mai B 3 ma poi la banda arrivò C 4 e allora tutto passò C 5 volevo dire di no C 6 quando la banda passò C 7 ma il mio ragazzo era lì A 8 e allora dissi di sì A</p> <p>9 E una ragazza 10 che era triste sorrise all'amor 11 ed una rosa 12 che era chiusa di colpo sbocciò 13 ed una frotta 14 di bambini festosi 15 si mise a suonare 16 come fa la banda.</p> <p>17 E un uomo serio 18 il suo cappello per aria lanciò 19 fermò una donna 20 che passava e poi la baciò 21 dalle finestre 22 tanta gente spuntò 23 quando la banda passò 24 cantando cose d'amor</p> <p>25 Quando la banda passò 26 nel cielo il sole spuntò 27 il mio ragazzo era lì 28 e io gli dissi di sì. 29 La banda suona per noi 30 la banda suona per voi</p> <p>31 E tanta gente 32 dai portoni cantando sbucò 33 e tanta gente 34 in ogni vicolo si riversò 35 e per le strade 36 quella povera gente 37 marciava felice 38 dietro la sua banda</p> <p>39 Se c'era un uomo 40 che piangeva sorrise perché 41 sembrava proprio 42 che la banda suonasse per lui 43 in ogni cuore 44 la speranza spuntò 45 quando la banda passò 46 cantando cose d'amor</p> <p>47 La banda suona per noi 48 la banda suona per voi</p>
--	--

Secondo quanto sostiene Britto:

La valutazione di una traduzione di poesia è un'attività complessa e delicata. Abbiamo la consapevolezza che il testo poetico lavora con il linguaggio in tutti i suoi livelli: semantici, sintattici, fonetici, ritmici, tra gli altri. L'ideale è che il poema presenti tutti questi livelli, o almeno alcuni, per arrivare a un determinato insieme armonico di effetti poetici.⁹¹ (BRITTO, 2002, [s.p.])

Viste la difficoltà dell'esercizio di tradurre un testo poetico, crediamo sia importante citare qui le sette possibili strategie nella traduzione di testi in verso proposte da Lefevere e riprese da Susan Bassnett in *Problemi specifici della traduzione letteraria* (2003, p.113-114). Sono: la traduzione fonemica, la traduzione letterale, la traduzione metrica, la poesia trasformata in prosa, la traduzione rimata, la traduzione in versi liberi e l'interpretazione. Lefevere avverte (*apud* Bassnett, 2003) che i difetti nelle strategie menzionate si devono al fatto che, nella scelta di alcuni criteri metodologici, alcuni traduttori si limitano a dare enfasi eccessiva solamente ad alcuni elementi della poesia, causando, in questo modo, il disequilibrio nel testo come un tutto. La traduzione del poema, dunque, finisce per diventare una struttura non organica e il risultato è una traduzione obiettivamente sbilanciata.

Rispetto alla versione di testi musicali, è possibile sottolineare tra questi sette tipi di traduzione, la traduzione fonemica e la traduzione rimata, che sono, prioritariamente, le caratteristiche di base di una canzone. Lefevere sostiene (*apud* Bassnett, 2003) che la traduzione fonemica, la prima delle strategie, è quella che tratta di riprodurre nella lingua di arrivo (LA) lo stesso suono della lingua di partenza (LP) e la traduzione metrica è quella realizzata osservando e riproducendo la stessa metrica originale. Con questo metodo il traduttore cade in un processo di schiavitù e il prodotto finale finisce per essere una caricatura del testo originale.

Nel caso della canzone *A Banda* possiamo osservare che, nella sua versione all'italiano, il traduttore cercò di avvicinarsi abbastanza al livello fonetico e prosodico, ossia, al livello del suono del testo di partenza.

Con una lettura parallela fra il testo di partenza e il testo di arrivo,⁹² la prima cosa che possiamo osservare è che la versione in italiano⁹³ mantiene lo stesso titolo, *La Banda*, con lo

⁹¹ “A avaliação de uma tradução de poesia é uma tarefa complexa e delicada. Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis: semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos”.

⁹² Il testo di partenza e il testo di arrivo saranno citati qui come TP e TA.

⁹³ Il testo in italiano è strato dal sito ufficiale di Mina. Non ne possiamo, quindi, garantire l'assoluta originalità. Repetibile su <http://www.minamazzini.com/discografia/singoli/>. Accesso: 14 giugno 2012.

stesso significato del testo in portoghese che è quello di un complesso di strumenti a fiato e a percussione. Quanto agli aspetti formali, il testo *A Banda* è costituito da sei strofe essendo che le prime due e le ultime due presentano quattro versi (quartine) e le due centrali nove versi (nona rima); mentre la versione in italiano presenta sette strofe: tutte con otto versi (ottava) tranne la quarta che presenta sei versi (sestina) e l'ultima con due versi. Quindi possiamo osservare che il TP ha 34 versi contro 48 del TA.

Quanto alla metrica è noto che il traduttore italiano preferì, così pare, di mantenere nelle prime e nelle ultime strofe i versi di sette sillabe (settenari), quando possibile, mantenendo una corrispondenza formale rispetto all'originale:

1 2 3 4 5 6 7 <i>Es/ta/va a/ toa/ na/ vi/da</i>	1 2 3 4 5 6 <i>Una/ tris/tez/za /co/sì</i>
1 2 3 4 5 6 <i>O/ meu a/mor/ me/ cha/mou</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>non/ la/ sen/ti/vo/ da/ mai</i>
1 2 3 4 5 6 7 <i>Pra/ ver/ a/ ban/da/ pas/sar</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>ma/ poi/ la/ban/da a/rri/vò</i>
1 2 3 4 5 6 7 <i>Can/tan/do/ coi/sas/ de/ amor</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>e al/lo/ra/ tut/to/ pas/sò</i>
1 2 3 4 5 6 7 8 <i>A/ mi/nha/ gen/te/ so/fri/da</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>vo/le/vo/ di/re di/ no</i>
1 2 3 4 5 6 <i>Des/pe/diu/-se/ da/ dor</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>quan/do/ la/ ban/da/ pas/sò</i>
1 2 3 4 5 6 7 <i>Pra/ ver/ a/ ban/da/ pas/sar</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>ma il/ mio /ra/gaz/zo/ era/ lì</i>
1 2 3 4 5 6 7 <i>Can/tan/do/ coi/sas/ de/ amor</i>	1 2 3 4 5 6 7 <i>e al/lo/ra/ dis/si/ di/ sì.</i>

Però, nelle altre strofe, così come nel TP, il traduttore non ha seguito uno schema fisso preferendo scrivere versi liberi senza una forma prestabilita. Secondo Lefevre (2011), con questo metodo è possibile che il traduttore abbia ottenuto una maggior accuratezza e letteralità. Questa è una caratteristica che si osserva nella poesia moderna, di avanguardia, nella quale i poeti preferiscono sfuggire dalla preoccupazione per la metrica perfetta; questi tipi di versi con diverse misure si chiamano eterometrici.

Rispetto allo schema ritmico⁹⁴ il traduttore non si attenne a quello del TP, ABAB ABAB: *vida/chamou/ passar/ amor/ sofrida/ dor/ passar/ amor*, preferendo le rime secondo lo schema ABCC CCAA: *così/ mai/ arrivò/ passò/ no/ passò/ lì/ sì*. Qui osserviamo la difficoltà di mantenere una corrispondenza con l'originale che probabilmente si giustifica dalla necessità di adattamento del testo alla melodia.

L'asse narrativo del testo in italiano, ovvero, la struttura narrativa interna sulla quale si svolge la trama, è, anche, il passaggio di una banda per la città. Le persone si fermano per guardare la banda che passa *cantando cose d'amore*. Ma è noto che il contesto è un altro rispetto a quello in portoghese. Il narratore, in questo caso una ragazza, associa la gioia del passaggio della banda con la presenza del suo ragazzo lì: *volevo dire di no/ quando la banda passò/ ma il mio ragazzo era lì/ e allora dissi di sì*.

Osserviamo che, probabilmente, il traduttore nel cambiare il fulcro principale della canzone *A Banda*, che ha nell'originale un'analisi più sociale, per un fulcro più melodico romantico, abbia pensato forse all'italiano medio e allo stile musicale dell'epoca, come si è visto nel secondo capitolo.

In ambedue le canzoni esiste la presenza di un *io narrativo*, ossia, il narratore si presenta in prima persona: (Eu) *Estava a toa na vida*,⁹⁵ *Uma tristeza così/ (Io) non la sentivo da mai*. Mentre nel TP il narratore non presenta il sesso definito, nel TA il narratore è una donna: *ma il mio ragazzo*⁹⁶ *era lì/ e allora dissi di sì*.

Il traduttore italiano mantenne il personaggio principale, la banda, però rispetto agli altri personaggi non mantenne lo stesso numero. Nel TP i personaggi paralleli sono tredici: *l'amore del narratore, la gente sofferente, l'uomo serio, il guardiano del faro, l'innamorata, la ragazza triste, la rosa triste, la frotta di bambini, l'anziano debole, la ragazza brutta, la marcia allegra, la luna piena, la mia città*.⁹⁷ Già nel TA il numero di personaggi paralleli si limita a otto: *il ragazzo del narratore* (in questo caso il narratore è del sesso femminile), *la ragazza triste, la rosa chiusa, la frotta di bambini, l'uomo serio, la donna che passava, la povera gente, l'uomo che piangeva*. Paragonando i due testi possiamo osservare che il traduttore decise di mantenere *l'uomo serio, la ragazza triste, la rosa e una frotta di bambini*. Ma, tuttavia, tolse *il guardiano del faro, la luna piena, l'anziano debole, l'innamorata e la ragazza brutta*; e aggiunse *l'uomo solo e la donna che passava*.

⁹⁴ L'analisi dello schema ritmico sarà fatta sulla prima e seconda strofa del testo fonte e sulla prima strofa del testo di arrivo.

⁹⁵ Mi ero perso, non facevo niente.

⁹⁶ Tutte le sottolineature e i neretti saranno nostri.

⁹⁷ “*O meu amor, a minha gente sofrida, o homem sério, o faroleiro, a namorada, a moça triste, a rosa triste, a menina, o velho fraco, a moça feia, a marcha alegre, a lua cheia e a minha cidade*”.

Queste scelte fatte dal traduttore, possibilmente, per mantenere la sonorità, è un tipo di strategia usata nell'atto di tradurre. Secondo Bassnett (2003, p.48): “Una volta accettato il principio che non può esistere uguaglianza fra due lingue, diventa possibile parlare di *perdita* e *guadagno* nel processo della traduzione”. È noto che il traduttore non mantenne nessun verso dell'originale così come il numero di parole. Già nella prima strofa possiamo osservare il cambiamento del primo verso: *Estava a toa na vida per una tristeza così*. In questo caso, così come in tutto il testo tradotto, è possibile che il traduttore abbia deciso di mantenere la sonorità, ossia, la musicalità. In una traduzione letterale il verso corrisponderebbe a: *mi ero perso, non facevo niente*.

Dal punto di vista semantico osserviamo che il traduttore tolse la parola *faroleiro* che in italiano significa il guardiano del faro ma che in portoghese, nonostante abbia lo stesso significato, è usato, anche, per denominare quelli che si vantano. Questa scelta probabilmente occorre per questioni culturali visto che in Italia non si riconosce il termine *faroleiro* come tale. Su questa problematica Osimo (2009, p. 49) sostiene che: “La molteplicità di significati di un testo si manifesta a vari livelli. Il più elementare è quello lessicale. Ogni parola ha un campo semantico, ossia, un insieme di significati potenziali e possibili”.

Dal punto di vista linguistico il TA così come il TP si caratterizza per un registro lessicale medio. La scelta del vocabolario si svolge nell'ambito colloquiale del cittadino medio e informale.

Un altro punto rilevante quando si osserva la versione all'italiano è quello della durata del passaggio della banda in città. Nel TP la banda, infatti, passa: *Tudo tomou seu lugar/Depois que a banda **passou***; i due verbi sono al passato. Sulla composizione del testo di *A Banda Chico* dichiarò che: “Prima di tutto mi venne l'idea di una banda che passava, dopo la musica, e, infine il testo. Composto in unico giorno [...] mancarono i versi finali. Quel finale fu posteriore. Non volevo lasciare la banda a suonare per sempre”.⁹⁸ (*apud* HOMEM, 2009, p.41). Invece, nel TA abbiamo la sensazione che la banda continua il suo passaggio: *La banda **suona** per noi/la banda **suona** per voi*; i due verbi sono al presente dando una sensazione di continuità.

Un altro elemento che evidenzia una certa distanza fra il TP e il TA quanto al suo contesto è il fatto che il passaggio della banda avviene di sera: *A **lua** cheia que vivia escondida surgiu*. Mentre in italiano il passaggio avviene di giorno: *Nel cielo il **sole** spuntò*. Il perché di

⁹⁸ “Primeiro veio a ideia de uma banda passando, depois a música e, finalmente, a letra. Composta em único dia [...], ficaram faltando os versos finais. Aquele final todo foi posterior. Não queria deixar a banda tocando pra sempre na rua”.

questa scelta del traduttore è un'incognita visto che una traduzione letterale sarebbe possibile e accettabile: *Nel cielo la luna spuntò*.

Rispetto al ritornello osserviamo che nel TP questo si trova nelle due prime strofe e che è ripetuto solo una volta dopo la terza strofa. Mentre nel TA il ritornello è rappresentato dai due ultimi versi della quarta strofa, è ripetuto nella settima strofa, ossia, la settima strofa è proprio il ritornello.

Infine, dall'analisi del testo *La Banda*, versione italiana, possiamo concludere che il traduttore non riuscì a mantenere una corrispondenza totale quanto al numero di strofe, di rime, e quanto alla posizione dei versi dentro al testo, nonostante questo produsse un significativo adattamento del testo alla musica dell'originale. Osserviamo che nessun tratto della cultura brasiliana fu trasportato alla cultura italiana attraverso il testo della canzone, nonostante la vicinanza lessicale tra le due lingue. Quanto allo stile musicale non fu diverso; la banda fa parte della prima fase di Chico, la fase più lirica. In questa fase la struttura musicale fondamentalmente narrativa del cantautore, si contrappone all'impressionismo musicale strumentale della *Bossa nova* che era lo stile musicale brasiliano più conosciuto in Italia.

CONCLUSIONI

La versione di canzoni da una lingua all'altra è da molto tempo un fattore di grande importanza dentro qualsiasi contesto socioculturale. Prima dell'avvento d'internet le versioni di canzoni avevano, quasi da sole, l'importante funzione di trasportare da un paese all'altro aspetti delle loro culture.

È noto che tra le diverse modalità di traduzione, la versione è quella che ci presenta un campo di grande imprecisione e incostanza quanto ai metodi di valutazione. E come sottolineato nell'introduzione di questo lavoro, le uniche fonti sulla traduzione di canzoni sono ancora le bibliografie e i libri sulla storia della musica popolare, oltre ad alcuni saggi e interviste pubblicati su giornali e riviste; per questo motivo abbiamo utilizzato la stessa metodologia usata nell'analisi di poesia.

Per quanto riguarda l'analisi, abbiamo utilizzato, anche, i criteri di analisi macrostrutturale e microstrutturale definiti da José Lambert (2011) nell'articolo "*Sobre a descrição de tradução*". Il metodo utilizzato da questo teorico si è rivelato uno strumento abbastanza efficiente nel processo dell'analisi della canzone in questione.

Nel primo capitolo abbiamo presentato un breve panorama del Brasile negli anni '60 con particolare attenzione al 1964 che fu quando i militari, attraverso un colpo di stato, assunsero il potere governando il Paese fino al 1985. Questa fu una fase di grande produzione artistica, principalmente rispetto alla musica quando i cantautori producevano i loro testi sotto il regime militare che cercava di togliere la loro libertà di espressione. Fu in questo contesto socio, politico e culturale che Chico Buarque produsse la canzone *A Banda*, oggetto di questa ricerca.

Il secondo capitolo è dedicato a una breve descrizione del panorama politico e socioculturale dell'Italia negli anni '60 e l'inizio degli anni '70. Il nostro principale obiettivo in questo caso è stato quello di cercare tracce di similarità tra Brasile e Italia nello stesso periodo, oltre che investigare sul soggiorno di Chico Buarque in quel Paese.

Nel terzo capitolo abbiamo cercato di fare un paragone tra i due contesti, quello della produzione del testo in portoghese, così come quello della versione all'italiano. Sebbene i periodi storici vissuti dai due Paesi fossero gli stessi quando il testo *A Banda* fu prodotto da Chico Buarque e tradotto da Antonio Amurri, possiamo concludere che la possibilità di un vero trasferimento del contesto socioculturale da un Paese all'altro, non è sempre possibile.

Secondo la risposta della mail inviata a Guido Rita, capiamo il perché di questa possibilità:

Sicuramente la traduzione in italiano di "A banda" non è riuscita a far conoscere la realtà politica e sociale brasiliana in Italia. La stragrande maggioranza degli italiani che conosce il brano [...] non ha assolutamente idea del perché sia stata scritta, del vero argomento del testo, delle intenzioni dell'autore... anzi non sa nemmeno chi sia l'autore. Per cui la canzone è arrivata al pubblico italiano come una marcia allegra da festa da ballo [...]. C'è anche da dire che il testo del brano non è esplicito, per cui se il brano viene decontestualizzato perde completamente significato. Più in generale penso che sia possibile che una canzone riesca a denunciare una realtà ed essere capita anche in un Paese diverso da quello di origine...la musica è piena di esempi simili ... purtroppo "a banda" non ce l'ha fatta.⁹⁹

Quindi possiamo concludere che Amurri riuscì a trasportare la freschezza del testo originale, però non riuscì a mantenere la corrispondenza rispetto alla sua tematica, che, probabilmente, è quella dalla *Banda* come una metafora della dittatura brasiliana negli anni'60. Il richiamo alla durezza della vita quotidiana, velato tra le righe della canzone nell'originale, fu, comprensibilmente, inosservato dal pubblico italiano, visto che nemmeno tutti i brasiliani avevano questa percezione. Rispetto alla possibilità di trasferimento, attraverso la versione, del nuovo stile musicale che nasceva in Brasile, la *MPB*, non fu diverso. In Italia negli anni'60 la *Bossa nova* era vista, dalla maggioranza, come l'unico sinonimo di musica brasiliana.

L'analisi ha reso evidente che la versione di canzoni di una lingua all'altra non dipende solo dalle strategie traduttologiche, ma che il pubblico di arrivo è il fulcro principale del traduttore che si vede condizionato rispetto alle sue scelte.

Dovremmo chiarire che il fatto che la versione *A Banda* non porti i segni rilevanti della cultura brasiliana, non significa che il traduttore non abbia fatto un lavoro degno. Come già menzionato, il contesto culturale brasiliano si intravedeva tra le righe del testo.

In "*Correspondência formal e funcional em tradução poética*" (2005)¹⁰⁰, lo scrittore, traduttore e professor Paulo Henriques Britto, sostiene che un poema **B**, scritto in una lingua **b**, è riconosciuto come traduzione di **A** scritto nella lingua **a**, quando esiste tra loro una "certa relazione di analogia"[...] tale che, se una persona che, conosca l'idioma **b** ma che non conosca l'idioma **a** legga **B**, è possibile dire che ha letto **A**. Rispetto alla versione della

⁹⁹ RITA, Guido. Aiuto! [Messaggio personale] Messaggio ricevuto da Guido Rita <guidosamba@yahoo.it > il 07 maggio 2012.

¹⁰⁰ BRITTO, Paulo Henriques. Aiuto! [Messaggio personale] Messaggio ricevuto da Paulo Britto <phbritto@hotmail.com> il 13 giugno 2012.

canzone *A Banda* all'italiano possiamo dire che questa "relazione di analogia" occorre nell'ambito del suono. Quindi, *La Banda* è una traduzione/versione di *A Banda*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CLAUDIO, Ivan. ISTO É Independente – Cultura. *A onda das versões*. Reperibile su http://www.istoe.com.br/reportagens/17106_A+ONDA+DAS+VERSOES?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage

ALMEIDA, Agassiz. *A ditadura dos Gerais*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2007.

ARRUDA, José Jobson de A; PILETTI, Nelson. *Toda a História*. 11 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BASSNETT, Susan. *La traduzione teorie e pratica*. In: Problemi Specifici della traduzione letteraria. 3 ed. Milano: Strumenti Bompiani, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. Artigo: *Correspondência Formal e Funcional em Tradução Poética*. 2002.

CANZONI CENSURATE di Maurizio Targa. Reperibile su <http://www.hitparadeitalia.it/mono/censura.htm>. Accesso: 21 aprile 2012.

COME ERAVAMO... Reperibile su <http://xoomer.virgilio.it/mic.perrone/Anni70.htm>, accesso: 21 aprile 2012.

COSTAMAGNA, Lidia. *Cantare l'italiano*. Perugia: Guerra Edizioni, 1990.

FALA, CHICO BUARQUE. Songbook – 12/99. Reperibile su <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/sbook.htm>. Accesso: 02 maggio 2012.

FESTIVAL – STORIA ANNO 1958. Reperibile su sito <http://www.festival.vivasanremo.com/1958.htm>. Accesso: 18 aprile 2012.

GIARDINA, A; SABBATUCCI, G; VIDOTTO, V. *Uomini e storia 3. Dall'Ottocento al Duemila*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1988.

GIL, Gilberto. *Não chore mais*. Reperibile su http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=4 Accesso: 13 giugno 2012.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos Costa. *Literatura e Tradução, Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2011.

HOMEM, Wagner. *História de canções: Chico Buarque*. 7 ed. São Paulo: Leya, 2009.

IL BRASILE INVISIBILE DI FOSSATI. Colloquio con il musicista che ha tradotto alcuni classici brasiliani e contribuito alla loro diffusione in Italia. Reperibile su <http://www.ivanofossati.net/interviste.html>. Accesso: 10 ottobre 2011.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos Festivais*. 5 ed. São Paulo: Ed 34, 2010.

MINA. *La banda*. Sito ufficiale. Reperibile su <http://www.minamazzini.com/discografia/singoli/>. Accesso: 14 giugno 2012.

MONTANELLI, Indro; CERVI, Mario. *Storia d'Italia: L'Italia del Novecento*. Milano: Fabbri Editori, 2011.

O ETERNO MISTÉRIO. Revista Marie Claire - 07/99. Reperibile su http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/marie_claire_99.htm. Accesso: 12 novembre 2011.

OLIVA, Oswaldo Muniz. *Brasil: O amanhã começa hoje*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2002.

O SAMBA DUPLEX E PRAGMÁTICO DE JULINO DA ADELAIDE. Jornal Última Hora - Mário Prata. Reperibile su http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_07_09_74.htm. Accesso: 14 gennaio 2012.

OSIMO, Bruno. *Propedeutica della Traduzione*. Milano: Ulrico Hoepli Editore S.p.A, 2009.

RITA, Guido. Aiuto!!! [messaggio personale] Messaggio ricevuto da <sgiacomozzi@gmail.com> il 07 maggio 2012.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro. *A LINGUAGEM DA FRESTA NA MPB SOB CENSURA*. Reperibile su www.historia.uff.br/culturaspoliticass/files/File/linguagemmpb.doc. Accesso: 12 novembre 2011.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Quem canta comigo: Representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SILVA, Débora Costa e. *Letra de música é poesia?* Digestivo Cultural. Reperibile su http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1592&titulo=Letra_de_musica_e_poesia? Accesso: 09 giugno 2012.

TELLES, Tereza. *Chico Buarque na sala de aula*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

TROPICALISMO. Reperibile su <http://www.suapesquisa.com/musicacultura/tropicalismo.htm>. Accesso: 30 ottobre 2011.

VENTURA, Zuenir. *Release da Polygram para o LP Meus caros amigos – 1976*. Reperibile su http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto_zuenir.htm. Accesso: 19 maggio 2012.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ALEGATTO

CANZONI BRASILIANI VIETATE DALLA CENSURA:

Cálice

Gilberto Gil/Chico Buarque - 1973

- 1 Pai, afasta de mim esse cálice
- 2 Pai, afasta de mim esse cálice
- 3 Pai, afasta de mim esse cálice
- 4 De vinho tinto de sangue

- 5 Como beber dessa bebida amarga
- 6 Tragar a dor, engolir a labuta
- 7 Mesmo calada a boca, resta o peito
- 8 Silêncio na cidade não se escuta
- 9 De que me vale ser filho da santa
- 10 Melhor seria ser filho da outra
- 11 Outra realidade menos morta
- 12 Tanta mentira, tanta força bruta

- 13 Como é difícil acordar calado
- 14 Se na calada da noite eu me dano
- 15 Quero lançar um grito desumano
- 16 Que é uma maneira de ser escutado
- 17 Esse silêncio todo me atordo
- 18 Atordoado eu permaneço atento
- 19 Na arquibancada pra a qualquer momento
- 20 Ver emergir o monstro da lagoa

- 21 De muito gorda a porca já não anda
- 22 De muito usada a faca já não corta
- 23 Como é difícil, pai, abrir a porta
- 24 Essa palavra presa na garganta
- 25 Esse pileque homérico no mundo
- 26 De que adianta ter boa vontade
- 27 Mesmo calado o peito, resta a cuca
- 28 Dos bêbados do centro da cidade

- 29 Talvez o mundo não seja pequeno
- 30 Nem seja a vida um fato consumado
- 31 Quero inventar o meu próprio peccad
- 32 Quero morrer do meu próprio veneno
- 33 Quero perder de vez tua cabeça
- 34 Minha cabeça perder teu juízo
- 35 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
- 36 Me embriagar até que alguém me esqueça

Partido alto

Chico Buarque/1972

Para o filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues

- 1 Diz que deu, diz que dá
- 2 Diz que Deus dará
- 3 Não vou duvidar, ô nega
- 4 E se Deus não dá
- 5 Como é que vai ficar, ô nega
- 6 Diz que Deus diz que dá
- 7 E se Deus negar, ô nega
- 8 Eu vou me indignar e chega
- 9 Deus dará, Deus dará

- 10 Deus é um cara gozador, adora brincadeira
- 11 Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
- 12 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
- 13 Na barriga da miséria ,eu nasci batuqueiro (brasileiro)*
- 14 Eu sou do Rio de Janeiro

- 15 Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica
- 16 Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (pouca titica)*
- 17 Vou correr o mundo afora, dar uma canjica
- 18 Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
- 19 E aquele abraço pra quem fica

- 20 Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
- 21 Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
- 22 Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
- 23 Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
- 24 Que eu já tô de saco cheio
- 25 Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
- 26 Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
- 27 Deus me deu perna comprida e muita malícia
- 28 ra correr atrás de bola e fugir da polícia
- 29 Um dia ainda sou notícia

* termos originais vetados pela censura

Samba de Orly

Vinícius de Moraes – Toquinho – Chico Buarque/1970

- 1 Vai meu irmão
- 2 Pega esse avião
- 3 Você tem razão
- 4 De correr assim
- 5 Desse frio
- 6 Mas beija
- 7 O meu Rio de Janeiro
- 8 Antes que um aventureiro
- 9 Lance mão

- 10 Pede perdão
- 11 Pela duração (Pela omissão)*
- 12 Dessa temporada (Um tanto forçada)*
- 13 Mas não diga nada
- 14 Que me viu chorando
- 15 E pros da pesada
- 16 Diz que eu vou levando
- 17 Vê como é que anda
- 18 Aquela vida à toa
- 19 E se puder me manda
- 20 Uma notícia boa

- versos originais vetados pela censura

CANZONE ITALIANE VIETATE DALLA CENSURA:**4 Marzo 1943**

Lucio Dalla - 1971

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| 1 Dice che era un bell'uomo | 21 e stringendomi al petto che sapeva |
| 2 e veniva, veniva dal mare... | 22 sapeva di mare |
| 3 parlava un'altra lingua... | 23 giocava a far la donna |
| 4 però sapeva amare; | 24 col bimbo da fasciare. |
| 5 e quel giorno lui prese mia madre | 25 E forse fu per gioco, |
| 6 sopra un bel prato.. | 26 o forse per amore |
| 7 l'ora più dolce | 27 che mi volle chiamare |
| 8 prima di essere ammazzato. | 28 come nostro signore. |
| 9 Così lei restò sola nella stanza, | 29 Della sua breve vita, il ricordo, |
| 10 la stanza sul porto, | 30 il ricordo più grosso |
| 11 con l'unico vestito | 31 e' tutto in questo nome |
| 12 ogni giorno più corto, | 32 che io mi porto addosso. |
| 13 e benché non sapesse il nome | 33 E ancora adesso che gioco |
| 14 e neppure il paese | 34 a carte e bevo vino |
| 15 m'aspetto' come un dono d'amore | 35 per la gente del porto |
| 16 fino dal primo mese. | 36 mi chiamo Gesù bambino. |
| 17 Compiva sedici anni quel giorno | 37 E ancora adesso che gioco |
| 18 la mia mamma, | 38 a carte e bevo vino |
| 19 le strofe di taverna | 39 per la gente del porto |
| 20 le cantò a ninna nanna! | 40 mi chiamo Gesù bambino. |

I giorni dell'arcobaleno

Nicola Di Bari – 1972

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1 Erano i giorni | 21 Ormai sono bambine |
| 2 dell'arcobaleno, | 22 le amiche di prima |
| 3 finito l'inverno | 23 che si ritrovano in gruppo a giocare |
| 4 ornava il sereno. | 24 e sognano ancora su un raggio di luna. |
| 5 E tu con negli occhi | 25 Vivi la vita |
| 6 la luna e le stelle, | 26 di donna importante, |
| 7 sentivi una mano | 27 perché a sedici anni |
| 8 sfiorar la tua pelle. | 28 hai già avuto un amante. |
| 9 E mentre impazzivi | 29 Ma un giorno saprai |
| 10 al profumo dei fiori, | 30 che ogni donna è matura |
| 11 la notte si accese | 31 all'epoca giusta |
| 12 di mille colori. | 32 e con giusta misura. |
| 13 Distesa sull'erba | 33 E in questa tua corsa |
| 14 come una che sogna, | 34 incontro all'amore, |
| 15 giacesti bambina, | 35 ti lasci alle spalle |
| 16 ti alzasti già donna. | 36 il tempo migliore. |
| 17 Tu adesso ti vedi | 37 Erano i giorni |
| 18 grande di più, | 38 dell'arcobaleno, |
| 19 sei diventata più forte e sicura. | 39 finito l'inverno |
| 20 È iniziata l'avventura. | 40 tornava il sereno. |