

Che Luce Strana: a canção como roteiro de cinema. Giulietta Masina, de Caetano Veloso.¹

Tânia Tenenholz Grinberg²
vacavoa@gmail.com

Resumo: *Este artigo aborda a relação entre canção e cinema, a partir da análise de “Giulietta Masina”, música de Caetano Veloso em homenagem à atriz italiana e ao diretor Federico Fellini. Focaliza a trajetória do compositor baiano em sua relação, desde a infância, com o cinema. Fala do trabalho de atriz e clown de Masina. Mostra como Caetano, a partir do tropicalismo, se utiliza de procedimentos cinematográficos como montagem e colagem de trechos de outras composições suas na criação de canções. Foram utilizados livros, fonogramas e depoimentos em vídeo do compositor; livros e os filmes La Strada e Noites de Cabiria de Fellini e livros e artigos acadêmicos sobre montagem cinematográfica, música popular brasileira e clown.*

Palavras-chave: *Canção popular. Caetano Veloso. Fellini. Montagem. Clown.*

Abstract: *This article discusses the relationship between music and cinema, taken as a foundation the song “Giulietta Masina”, by Caetano Veloso, homage to the Italian actress and the film director Federico Fellini. It focuses on Caetano’s trajectory from his inception in Bahia and his relationship with the cinema from childhood. The song tells about Masina’s work as an actress and a clown. It exemplifies how Caetano uses procedures such cinema montage and collage of excerpts from his own compositions to create new songs, since starting at the tropicalist movement. Research sources include Caetano Veloso’s books, sound recordings and interviews in video; books about Fellini and his films La Strada and Nights of Cabiria as well as academic articles about film editing, Brazilian popular music and clown.*

Keywords : *Folk Song. Caetano Veloso. Fellini. Film montage. Clown.*

Caetano e o cinema

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, relata que chorou um dia inteiro e não conseguiu almoçar após assistir *La Strada*, de Fellini (1954).³ A atriz Giulietta Masina era Gelsomina, uma palhaça, um *clown*. Ele conta que em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação na Bahia, havia cinema europeu nas décadas de 50 e 60. Fato notável diante da

1

Este artigo foi produzido originalmente como tcc do curso de pós graduação Canção Popular: criação, produção musical e performance, na FASM (Faculdade Santa Marcelina), sob orientação do Prof. Ms. Ricardo Teperman.

2

Cantora, compositora, atriz e escritora. Especialista em canção, pelo curso de pós graduação em Canção Popular: criação, produção musical e performance, da FASM. Bacharel em Artes Cênicas, Unicamp, 2001 e em Canto Popular, Santa Marcelina (concluindo em 2014). Lançou o cd “Na Paleta do Pintor” (2009) com composições próprias e de outros autores brasileiros. Integrante do grupo Azdi, de música judaica do Leste Europeu.

3

VELOSO, 2008, p. 28

enorme quantidade de blockbusters oferecidos hoje em dia nas salas de cinema tanto das pequenas cidades – quando há cinema – como dos grandes centros urbanos.

Caetano e seus amigos gostavam mais dos filmes franceses, porque “as mulheres apareciam de peito de fora, os casais dormiam juntos na mesma cama e podia-se perceber que os personagens tinham vida sexual”. Isso não acontecia nos filmes americanos e era o que garotos iniciando a vida sexual queriam ver: como era na vida real.

À medida em que foram crescendo, passaram a admirar os filmes italianos: “Mas o cinema italiano (...) nos interessava cada vez mais pelo que considerávamos ser sua “seriedade”: o neo realismo e seus desdobramentos nos foram oferecidos comercialmente e nós reagimos com a emoção de quem reconhece os traços cotidianos nas imagens gigantescas e brilhantes da sala de projeção” (VELOSO, 2008, p. 28).

Essa emoção diante do reconhecimento da “vida real” na tela do cinema foi o que causou um dia de choro não só em Caetano, como no açougueiro e tocador de trombone de sua pequena cidade, Seu Agnelo Rato Grosso, que foi surpreendido por ele e seus amigos chorando na saída da projeção de *I Vitelloni*, de Fellini, segundo relato de Caetano. Tentando se justificar, Seu Agnelo diz “Esse filme é a vida da gente!” (VELOSO, 2008, p. 28). A proximidade que sentia dos filmes italianos também aparece ao contar que Nicinha, sua irmã mais velha, comentava que, ao contrário das cenas à mesa nos filmes americanos, nos quais o corte vinha logo antes dos atores colocarem a comida na boca, nos italianos as pessoas comiam de verdade e até falavam com a boca cheia.⁴

Caetano, Seu Agnelo e Nicinha, em Santo Amaro, na Bahia, no Brasil dos anos 50, constatavam o mesmo que Ítalo Calvino, escritor e amigo próximo de Fellini, na mesma época, na Itália: “O filme do qual tínhamos apenas a ilusão de ser apenas espectadores é a história de nossas vidas”.⁵

Estas constatações mostram a importância da presença do cinema francês e italiano nos anos 50, não só no desenvolvimento pessoal e artístico de Caetano Veloso, mas na vida das pessoas “comuns”. Porque estas obras europeias de vanguarda, ao contrário das produções de entretenimento americanas, traziam para a grande tela personagens e histórias mais

4

VELOSO, 2008, p. 29

5

FELLINI, 2011, p.28 (prefácio de Ítalo Calvino)

parecidas com a realidade, proporcionando aos espectadores um olhar reflexivo, crítico e sensível sobre suas próprias vidas. E é curioso que, em uma cidade pequena do interior da Bahia como Santo Amaro, as pessoas tivessem acesso a filmes de vanguarda europeus. Fato é que, em 1950, perto dali, em Salvador, o advogado e crítico cinematográfico Walter da Silveira criou o Clube de Cinema da Bahia, que durante uma década exibiu filmes extremamente significativos da cinematografia mundial e foi um dos mais importantes cineclubes do Brasil. Obras do cinema soviético, filmes da *nouvelle vague francesa* e do neorealismo italiano eram projetados, contribuindo na formação de toda uma geração de cinéfilos.⁶

Caetano escreve que achava que seria cineasta e não músico. Em uma passagem de *Verdade Tropical*, ele diz que após acompanhar sua irmã Maria Bethânia ao Rio de Janeiro, para que ela participasse do show Opinião substituindo Nara Leão, volta à Salvador, imaginando-se calmamente planejando sua carreira de cineasta ou professor, pois via-se sem musicalidade e não acreditava que poderia desenvolver uma. Mas o fato de ter ido com Bethânia contribuiu para que estabelecesse forte relação com os músicos e o universo musical, fortalecendo seu compromisso com a música. Sua composição “De manhã” teve grande aceitação entre os músicos e acabou sendo gravada pela irmã no lado B do compacto que trazia o grande sucesso “Carcará” (de João do Vale e José Cândido).⁷ Se tornaria músico popular com inspiração no universo do cinema – pessoas, processos de criação e concepção - para compor muitas de suas canções.

Em 1968 Caetano apresenta “Alegria, Alegria”, canção cujo critério de composição “diz muito sobre as intenções e possibilidades do momento tropicalista”(VELOSO, 2008, p.169). Segundo o artista, em contraste intencional com os processos composicionais da Bossa Nova, que buscavam um encadeamento dos acordes e melodia fluindo naturalmente, ele começa a buscar sequências de acordes perfeitos maiores e a melodia seguindo caminho diverso. Luiz Tatit, na apresentação do livro *Alegoria, alegria*, de Celso Favaretto (2000), escreve que a letra da canção, feita da justaposição de palavras e de frases

é conhecida por ter transformado o teor narrativo e discursivo da canção brasileira, mas o grande fator de espanto, na ocasião, foi o tratamento veloz que

6

RUBIM, COUTINHO, ALCÂNTARA, 1990, p. 34.

7

VELOSO, 2008, p. 76

Caetano emprestou às estrofes. Suas justaposições insubordinadas tanto no nível das palavras (“Dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot”) como no nível das frases (“Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola”) imprimiram uma dinâmica até então inédita nas letras de canção, fazendo que os contrastes e as contradições fossem rapidamente absorvidos pelo contexto geral da obra. (TATIT, in FAVARETTO, 2000, p. 14).

Favaretto fala que, no festival da Record em que apresentou a canção pela primeira vez, a tranquilidade com que Caetano cantava e os Beat Boys, que o acompanhavam, tocavam, junto com justaposições de elementos “sérios” e banais na letra da música, acabou resultando mais impacto nos ouvintes, por estranhamento e por gerar novos significados, do que as canções declaradamente de protesto que o público dos festivais estava acostumado a ouvir, com letra e interpretação mais agressivas e discursos lineares.⁸ Neste viés, “Alegria, Alegria” assemelha-se ao processo de montagem cinematográfica de Eisenstein⁹. O diretor russo

concebe a montagem como elemento indispensável e substancial na construção de novos significados; o princípio responsável por adquirir “[...] o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação [...]” (COSTA, 2009, p. 348-349).

Augusto de Campos, em 1967, afirma em reportagem para o jornal “O Estado de São Paulo” que tanto a letra de “Alegria, Alegria” como a de “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, têm características cinematográficas. Mas concorda com a observação que lhe faz Décio Pignatari sobre a letra de Gil lembrar “as montagens eisensteinianas com seus closes e suas “fusões” (O sorvete é morango – é vermelho/ oi girando a rosa – é vermelha...)”, enquanto a de Caetano ser “uma “letra-câmera-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes””.¹⁰

8

FAVARETTO, 1996, p.21

9

Sergei Eisenstein (1898-1948), nasceu na União Soviética e foi diretor e teórico do cinema, pioneiro na teoria e prática da montagem cinematográfica.

10

CAMPOS, Augusto de. *A Explosão de “Alegria Alegria”*. O Estado de São Paulo, 25 de Novembro de 1967. Matéria encontrada no site: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_explosao.php Acessado em (03 de junho de 2014).

Entre recursos de montagem eisensteinianos e inspiração aberta e informal godardiana, o notável aqui é a recorrência da linguagem do cinema na interpretação dos diferentes autores sobre “Alegria, Alegria”.

Sempre com inspiração cinematográfica, Caetano deu a um de seus discos o nome *Cinema Transcendental* (1979), criou canções como “Giulietta Masina”(Caetano, 1987), “Cinema Novo” (*Tropicália 2*, 1993), “Cinema Olympia” (gravado por Gal Costa no disco *Gal*, 1969 e por Elis Regina em *Ela*, 1971) e “Michelangelo Antonioni” (*Noites do Norte*, 2000).

Em 1998 foi convidado pela irmã de Federico Fellini a fazer um show em homenagem ao diretor e à sua esposa, a atriz Giulietta Masina em Rimini, na Itália. Magdalena Fellini conhecia a canção que Caetano escrevera para Masina (e sabia que ela havia gostado), além de ter lido inúmeros depoimentos do cantor sobre sua admiração por ambos.

Em texto do livro *O mundo não é chato*, Caetano conta como escolheu o repertório do show-homenagem, que resultou na gravação *ao vivo* do cd *Omaggio a Federico e Giulietta*, 1999. Suas escolhas basearam-se na relação que tem com o cinema desde a infância na Bahia. “Trilhos Urbanos” refere-se diretamente à Santo Amaro e suas matinês de filmes europeus; “Luna Rossa” era a canção tradicional napolitana preferida pelo cantor na adolescência: segundo ele, a trilha do filme *Noites de Cabíria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), composta por Nino Rota, é a mais napolitana das trilhas de filmes de Fellini. Obviamente iria cantar “Giulietta Masina” e como “Lua, lua, lua, lua” e “Cajuína” são citadas dentro desta canção, foram naturalmente inseridas no repertório do show. Assim como “Gelsomina”, música tema da personagem de Masina em *La Strada*, composta por Nino Rota e M. Galdieri.¹¹

Na canção “Genipapo Absoluto”(Estrangeiro, 1989), os versos: “Cantar é mais do que lembrar/ É mais do que ter tido aquilo então/ Mais do que viver, do que sonhar/ É ter o coração daquilo”, nos falam da capacidade cinematográfica que tem a canção de evocar lembranças e trazê-las para o presente como se estivessem sendo vividas novamente. Como no cinema, durante o tempo da projeção “entramos na tela” e experimentamos as mais diversas sensações, a escuta de uma canção nos coloca imediatamente em um estado emocional presente.

11

VELOSO, 2005, p. 166-171

Como diretor de cinema, Caetano Veloso escreveu, dirigiu e atuou no filme *Cinema Falado* (1986). Relata que, por sempre ter querido ser cineasta e este ter sido o único filme que dirigiu até o momento, *Cinema Falado* tem grande importância para ele: “Importância não apenas afetiva: as questões que ele suscita dentro e fora de seu âmbito são pertinentes ao diálogo que mantenho com quem quer que acompanhe o andamento do todo do meu trabalho”. (VELOSO, 2005, p. 205)

Além de em seu próprio *Cinema Falado*, atuou em dois filmes de Júlio Bressane: *Tabu* (1982), interpretando Lamartine Babo e *Os sermões – a história de Antonio Vieira* (1989), como o poeta Gregório de Matos.

Compositor, cantor, diretor e ator, também escreveu vários textos sobre cinema. No livro *O mundo não é chato* (coletânea de textos do artista) há alguns exemplos da escrita de Caetano dedicada ao tema. Trata-se, em sua maioria, de matérias publicadas em jornais e revistas.

É no contexto pós tropicalista, inauguradas novas formas de compor com narrativas não lineares e, muitas vezes, ligadas aos processos do cinema, que Caetano compõe “Giulietta Masina”, no disco *Caetano* de 1987. Composta no ano seguinte à estreia de Caetano como diretor de cinema, a canção é uma homenagem à atriz e ao diretor italiano que o compositor tanto admirava, inspirada em *Noites de Cabíria*. Caetano, em entrevista de 1994 à revista Banco Nacional de Cinema, fala que, apesar de ter sido um marco importante em sua vida assistir a *La Strada*, considera *Noites de Cabíria* o melhor, mais completo e perfeito filme de Fellini, “e Giulietta está divina nele”, afirma¹².

O filme

Conhecer *Noites de Cabíria* é fundamental para a compreensão e análise da canção “Giulietta Masina”. Para isso, segue um breve resumo do filme com suas partes mais dramáticas e significativas neste enfoque.

A personagem interpretada por Giulietta Masina em *Noites de Cabíria* é uma prostituta que vive em bairro pobre de Roma. Cabíria tem um barraco, que, em vários

12

<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/search/label/Giulietta%20Masina>,
Acessado em (13 de maio de 2014)

momentos do filme faz questão de afirmar ter comprado com seu próprio esforço. Busca o amor, mas é sempre enganada pelos homens: eles só querem seu pouco dinheiro.

Um dia ela entra em um teatro decadente para assistir a uma peça de variedades, ilusionismo e mágica. A plateia é composta por homens de todo tipo. Acaba sendo chamada ao palco para uma cena de hipnotismo. O homem que conduz o espetáculo, o mágico, tem olhos delineados, chifres de borracha e faz gestos de pantomima. Ele narra uma cena em que Cabíria encontra, supostamente, o homem de sua vida, Oscar. Ela, em “transe”, começa a falar de sua solidão e busca pelo amor.

Completamente exposta, torna-se atração principal do show. No momento em que ela fala “então você me ama de verdade, não quer apenas me enganar”, desnuda seu desejo mais profundo e a realidade (dura e desconcertante) parece não mais servir ao espetáculo, o prestidigitador interrompe a história tirando-a do transe. Cai a cortina, os homens na plateia aplaudem e riem, deixando-a com muita raiva e vergonha.

Na saída do teatro – ela espera todos irem embora antes de sair - , um homem se aproxima dela e se diz tocado por seu “sonho” de vida e amor. Ele se apresenta, fala que seu nome é, coincidentemente, Oscar. Insiste em acompanhá-la, propõe um novo encontro na estação de trem. Ela hesita, mas vai. Começam a se encontrar regularmente e ele sempre lhe dá presentes. Ela não acredita na própria sorte, o que ele pode querer com ela, pobre e prostituta? Então ele a pede em casamento.

Ela vende a casa e retira do banco todas as suas economias para viver com ele. Vai encontrá-lo levando todo o dinheiro na bolsa. Cabíria está tão feliz que quer entregar o bolo de notas para ele enquanto tomam um café. Mas ele manda ela guardar o dinheiro na bolsa.

O final do filme mostra o casal andando por entre as árvores de um bosque, Cabíria falando sem parar, alegre e crente, ele calado, à frente no caminho. Ela pede um beijo, ele dá o beijo apressado e um tanto fingido. Chegam enfim a um lugar aberto, um desfiladeiro com o mar lá embaixo. É neste momento que Cabíria, recém saída dos arbustos do bosque, olha a paisagem e diz: “Che luce strana” (Que luz estranha). Há uma névoa no ar, como brumas. A luz estranha é um brilho intenso refletindo no mar, luminosidade sem sol aparente. O homem está na beira do abismo, olhando o horizonte em silêncio. Ela se aproxima dele, coloca-se ao seu lado, comenta sobre a beleza do lugar. Então fala para ele que há justiça no mundo, que uma pessoa sofre, passa por muitas coisas, mas finalmente a felicidade chega para todos. Pega na mão dele, o chama de anjo, comenta que suas mãos estão geladas “está com frio?” e, com

ar de brincadeira: “Você mudou de ideia?”. Vira de costas para ele, olha o mar e comenta como é fundo.

Ele faz um gesto pequeno, mas claro, na intenção de jogá-la do precipício, mas se retrai, se afasta dela. Ela continua falando: “Gostaria de alugar um barco, será que tem barcos lá?” Nervoso, como quem busca uma ideia, pergunta se ela sabe nadar. Ainda de costas para ele, diz que não, imagine, conta divertida que quase se afogou uma vez e se não a tivessem socorrido... (refere-se à primeira cena do filme, na qual ela é enganada por um homem que a empurra no rio).

Vira-se de frente para ele: “fui empurrada, imagina?”. Neste momento vemos o rosto de Cabíria mudar e descobrimos o que ela está prestes a descobrir. Ela olha para ele entre séria e confusa. Esboça um pequeno sorriso como quem não acredita no que começa a parecer ser a verdade. A câmera dá um close nos olhos dele, bem abertos, e no suor que escorre ao redor. Cabíria quase perde o equilíbrio, quase escorrega: “O que foi?”. Se dá conta de que realmente foi enganada: “Você não quer me matar, quer? Responda! Responda!” Ele não responde, não fala, sua, está extremamente nervoso. Ela grita, suplica que a mate, “é o dinheiro, não é? Me mate, me mate!”. O homem não suporta ouvi-la gritar e parece perder a coragem de matá-la... Agarra a bolsa dela com todo o dinheiro e sai correndo. Ela fica no chão, entregue. Mas depois se levanta e vai embora pelo bosque.

Finalmente na estrada, encontra rapazes e moças cantando, tocando e dançando. Eles a cumprimentam e festejam ao redor dela, para ela, com ela. Cabíria se emociona, “lágrima negra tinta” escorrendo pelo rosto. Ela se anima, vai sorrindo devagar até sorrir de verdade. Caminha feliz novamente, com os jovens.

Toda esta cena do desfiladeiro nos convoca a sentir exatamente o que Cabíria sente. Sua ilusão é também a nossa. Chegamos a acreditar que sua vida mudaria, desconfiamos disso como ela em vários momentos. Sentimos a “luz estranha” como presságio, como “tem algo errado aqui”. Mas nos emocionamos com sua esperança, com a beleza e a liberdade que ela viu na amplidão do mar. Ao percebermos, antes dela, que seu fim seria trágico – porque realmente achamos que ele a empurraria – sofremos. Quando ela descobre que foi enganada, entramos no infortúnio dela e nos desesperamos junto. Chegamos a pensar: “Se isso acontecesse comigo, se eu ficasse sem nada e tivesse essa desilusão... seria o fim”. A última cena do filme é fantástica, recebemos um “soco” de esperança: é enorme o impacto que nos causa sua capacidade de ser feliz de novo.

A canção

Seguiremos agora para a análise da canção, letra e música.

Caetano Veloso cria imagens na canção como cenas de cinema. Recria cenas de cinema em imagens na canção. A canção “Giulietta Masina” é construída com imagens e citações de outras músicas do próprio artista. Como em uma montagem cinematográfica, é possível sentir o movimento da “câmera-na-mão”.

GIULIETTA MASINA (1987)

Che luce strana (fala)

Pálpebras de neblina
Pele d’alma
Lágrima negra tinta
Lua, lua, lua, lua
Giulietta Masina.

Ah, puta de uma outra esquina
Ah, minha vida sozinha
Ah, tela de luz puríssima
Existirmos a que será que se destina?

Ah, Giulietta Masina,
Ah, vídeo de uma outra luz

Pálpebras de neblina
Pele d’alma
Giulietta Masina
Aquela cara é o coração de Jesus

No disco *Caetano*, de 1987, o cantor fala “Che luce strana” (Que luz estranha) ao abrir a canção “Giulietta Masina”, remetendo-se diretamente ao filme *Noites de Cabíria*, de Federico Fellini.

Segue à frase o início da música, uma flauta tocando o perfil melódico que, saberemos mais tarde, é também o de “Lua, lua, lua, lua”¹³, outra composição do artista. Só que, diferente da harmonia original de “Lua, lua, lua, lua”, aqui ela aparece modal. Esta melodia inicial já é uma citação e quando aparece cantada no final da primeira estrofe, em modo dórico ao invés de ser tonal como a original, a colagem se confirma. Tem ainda o mesmo perfil melódico da última frase da canção: “aquela cara é o coração de jesus”, evidenciando que o começo da música será lembrado no fim. Trata-se de uma edição no arranjo que afirma a forma cíclica da canção.

Podemos ver, a partir dos trechos citados transcritos abaixo, que todos têm o mesmo perfil melódico:

1 – Início instrumental em “Giulietta Masina”:



2 – Início da canção original, tonal “Lua, lua, lua, lua”:

F maj7 F°

Musical notation for the beginning of the original "Lua, lua, lua, lua". It is written on a single staff in 4/4 time, with a key signature of two flats. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E-flat5, F5, G5, followed by a whole note G5. The piece ends with a double bar line. The lyrics "lu- a lu- a lu- a lu- a" are written below the notes.

lu- a lu- a lu- a lu- a

3- Citação de “Lua, lua, lua, lua” em “Giulietta Masina”:

Cm7 F7

Musical notation for the citation of "Lua, lua, lua, lua" in "Giulietta Masina". It is written on a single staff in 4/4 time, with a key signature of two flats. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E-flat5, F5, G5, followed by a whole note G5. The piece ends with a double bar line. The lyrics "lu- a lu- a lu- a lu- a" are written below the notes.

lu- a lu- a lu- a lu- a

Caetano, muito consciente da tradição da canção popular, utiliza bastante o recurso de colar elementos de suas próprias canções em outras. Na canção “Lindeza”, do disco *Circuladô*, 1991, Caetano cita novamente sua “Lua, lua, lua, lua” além de falar de tela: Coisa linda/ Lua, lua, lua, lua/ Sol palavra dança nua/ Pluma, tela, pétala.

4- Frase final de “Giulietta Masina”:

The image shows a musical score for the final phrase of the song "Giulietta Masina". It is written in 4/4 time and Dorian mode (C major with a Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: "A- que- la ca- ra é o co- ra- ção de je- sus". Above the staff, the chords Cm7, F7, and C/B are indicated. A triplet of eighth notes (G4, F4, E4) is marked above the notes "de je- sus".

“Giulietta Masina” está em modo dórico (C dórico), muito comum na música nordestina e amplamente usado por Caetano em diversas composições, tais como “Tropicália” (*Tropicália ou Panis et Circenses*, 1968), “O Ciúme” (Caetano, 1987), “Alguém cantando” (*Bicho*, 1977), em trecho de “You don’t know me” (*Transa*, 1972), entre outras.

Ritmicamente também se conecta ao nordeste: é um xote que, embora estilizado - a célula rítmica apenas remete àquela do xote e o arranjo não traz a formação instrumental característica do ritmo como ficou consagrado: zabumba, triângulo e sanfona - evoca espaço e clima nordestinos para a canção. Imprime na música sua Santo Amaro natal, na qual conheceu e se apaixonou pelo cinema, por Fellini e por Giulietta. No encarte do cd de 1999, *Omaggio a Federico e Giulietta*, sobre a escolha das músicas para seu show-homenagem organizado pela irmã do cineasta italiano, escreve:

Estava certo de cantar “Trilhos urbanos” também, pois era preciso pôr tudo na perspectiva da minha meninice em Santo Amaro, onde eu vi os filmes de Fellini pela primeira vez e de onde me vem esse sentimento de recuperação metafísica do tempo perdido que é semelhante ao sentimento que percebo nestes filmes. (VELOSO, 2005, p.167)

Utilizando na composição da canção os mesmos recursos da montagem cinematográfica, justapondo características de Cabíria, a própria tela do cinema, célula rítmica e escala nordestinas, o artista ambienta Giulietta Masina neste cenário baiano. Não em uma Itália que poderia estar presente em um tratamento musical distinto, característico do país ou dos próprios filmes italianos.

Desta forma, a letra da canção é encontro entre diversas vivências, memórias afetivas e referências do autor. Por meio da justaposição de imagens ele gera um sentido próprio e único em sua obra, conta uma história que só ele poderia contar.

Além de ajudar na exposição coerente e orgânica do tema, a montagem, por possibilitar uma alteração abrupta de direções de olhares e ritmos, justapõe valores plásticos, sonoros, temporais, etc. Valores que, ao serem colocados lado a lado, geram,

como consequência, a compreensão de um produto que privilegia o modo como é narrado o conteúdo da obra. Produto esse que se torna um resultado qualitativo da junção de elementos isolados. O processo de montagem funciona, portanto, através da justaposição. (COSTA, 2009, p.348)

A letra começa dando um close nas pálpebras de neblina, pele d'alma, lágrima negra tinta de Cabíria, personagem do filme de Fellini. Caetano nos apresenta o rosto branco e puro e a lágrima perfeita sobre ele. É uma cara de pantomima da atriz que é também palhaça e que é uma mulher: Caetano, colando “Lua, lua, lua, lua” à “Giulietta Masina”, evoca o luar do sertão para nos apresentar a “sua” Giulietta.

Corte

A harmonia continua girando nos mesmos dois primeiros acordes desde o início. Acordes que não repousam, mas sugerem um caminho circular e sempre aberto. A câmera se afasta e nos apresenta a puta de uma outra esquina: uma esquina diferente, incomum, porque Cabíria está longe de ser uma prostituta estereotipada. Ela não veste roupas curtas ou decotadas, mas uma blusa fechada de listras, uma saia que parece um balão - se fecha abaixo do joelho com um babado - e um bolerinho de penas de galinha (figura 1). Ou um blusão largo, parecendo avental. Não usa salto alto, mas botas ou sandalinha aberta com meias brancas.



Figura 1 - Desenho de Cabíria com indicações de figurino, por Fellini.

Como Gelsomina, que veste com orgulho suas roupas de *clown*, Cabiria gosta de travestir-se e gosta de vestir-se de forma pitoresca, que nada tem a ver com o modo de vestir-se tradicional das mulheres “da calçada”. (FELLINI, 1981, p.142-143)

Anda desengonçada, meio dançando, fazendo caretas, virando os olhos, olhando bem as pessoas. Cabíria é um *clown*. No livro *Fazer um filme*, Fellini conta: “o tipo de ator que sempre me encantou e fascinou, e pelo qual tenho, a cada vez, um sentimento de obscura e excitante predileção, é o ator- palhaço”. (FELLINI, 2011, p.175).

Sobre o *clown* ser muito mais comumente uma figura masculina, através da história do circo, do teatro e também do cinema e Gelsomina e Cabíria serem palhaços, Fellini cita uma pergunta que lhe fizeram:

“A propósito”, disseram-me, “em geral os palhaços são homens. Ao contrário, as maiores figuras de palhaço de seus filmes precedentes são Gelsomina e Cabíria, duas mulheres. Por quê?” (FELLINI, 2011, p.174)

Ao que responde:

Na realidade o único grande palhaço mulher de que me lembro é *miss Lulí*. Gelsomina e Cabíria, em meus filmes, são dois augustos¹⁴ Não são mulheres, são assexuados, (...). Os palhaços não têm sexo. (FELLINI, 2011, p.174)

Definitivamente, não é a sensualidade e o erotismo de uma prostituta que está em evidência em Cabíria. Fellini sabia explorar com maestria a figura da mulher sensual e voluptuosa (figura 2). Um grande exemplo de beleza felliniana é Sylvia Rank, personagem interpretada por Anita Ekberg em *La dolce vita* (1960). Quando cria Cabíria para Masina, quando concebe a personagem na figura de um *clown*, foca sua narrativa de maneira que o fantástico, o poético e o ridículo possam revelar a realidade. A escolha de fazer um filme com e para Giulietta, para sua esposa na vida real, não deixa de ser também uma maneira de “defender” seu amor. Isto está impresso em Cabíria e na frase “difendo el mio amore”, para a primeira caricatura que faz da personagem (figura 3).

Figura 2 - desenho de Fellini

14

O branco e o augusto representam a dupla clássica de palhaços. Complementares e antagônicos, um representa a ordem, enquanto o outro o caos. Segundo Gomes, o augusto representa o lado mais “profano” na relação entre a dupla de palhaços. Ele é o homem do povo, o oprimido que tenta subtrair o poder do patrão, representado pelo palhaço branco (GOMES, 2012, p. 31 in JUNQUEIRA, 2012, p.22 nota de rodapé). A caracterização mais conhecida do palhaço hoje: nariz vermelho, roupas largas, sapato desproporcional etc, surgem do augusto.



Figura 3 - primeiro desenho de Fellini da personagem Cabíria.

“Difendo el mio amore”(Defendo o meu amor)

Clown

Giulietta teve treinamento na técnica do *clown*. Em *La Strada* ela foi preparada por Nani Colombaioni, famoso *clown* italiano que pertencia a uma das mais antigas famílias circenses da Europa. Formava *clowns* segundo a tradição da *Commedia dell'arte* e do circo. Preparou atores e atuou em vários filmes de Fellini.

Caetano diz que foi Masina quem imprimiu originalidade ao estereótipo do palhaço triste, já tão conhecido e desgastado quando Fellini rodou *La Strada*. Justamente por ser mulher e grande atriz. O próprio Fellini reconhece a força da atriz Giulietta em seu “dom singular para exprimir de imediato os estupores, os medos, as frenéticas alegrias e as cômicas tristezas de um palhaço” (FELLINI, 2011, p. 94). Ele a define como uma atriz-palhaço.

O crítico francês Andre Bazin escreve no “Cahiers du Cinema”, em 1957, uma comparação maravilhosa entre Chaplin e Cabíria, a partir de seu olhar sobre a última cena do filme *Noites de Cabíria* (fotograma 1). Me permitirei citá-lo na íntegra:

O nome de Chaplin é muitas vezes mencionado em conexão com *La Strada*, mas eu nunca achei a comparação entre Gelsomina e Carlitos (a qual eu acho difícil de sustentar) muito convincente. A primeira cena que não apenas chega ao nível de Chaplin, mas se iguala a suas melhores invenções, é a cena final de *Noites de Cabíria*, quando Giulietta Masina se vira para a câmera e seu olhar encontra o nosso. Até onde eu sei, Chaplin é o único homem na história do cinema, que teve sucesso no uso sistemático deste gesto, o qual os livros sobre cinema são unânimes em condenar. Não seria digno de comparação se, ao olhar nos nossos olhos, Cabíria parecesse carregar uma verdade suprema. Mas o toque final desta direção genial, é que o olhar de Cabíria passa diversas vezes pela câmera sem nunca repousar nela. O foco está nesta perfeita ambiguidade. Cabíria ainda é, sem dúvida, a heroína das aventuras que viveu antes de nós, em algum lugar atrás daquela tela, mas aqui está ela agora, nos convidando também, com seu olhar, para segui-la pela estrada para a qual está prestes a voltar. O convite é casto, discreto e indefinido o suficiente para que finjamos pensar que ela está olhando para outra pessoa. Ao

mesmo tempo que é concreto e direto o suficiente para nos tirar, finalmente, do nosso papel de espectadores. (BAZIN in FAVA e VIGANO, 1985, p.95-96, tradução nossa).¹⁵



Fotograma 1 - Giulietta na cena final do filme *Noites de Cabiria*

Cabíria e Gelsomina

A frase da canção, “Ah, minha vida sozinha”, lamento em primeira pessoa, remete a uma Cabíria que, de certa maneira, reconhece sua própria vida e realidade. Tem casa própria, é autosuficiente, trabalha e não depende de ninguém. Mas deseja mudar de vida e ter um amor.

No filme ela fala para a amiga Wanda, logo no início quando um “pretenso” namorado a joga no rio e leva seu dinheiro, que não entende esses homens que a enganam; que ela daria todo seu dinheiro por amor, eles não precisavam pegar à força. Traço comum entre ela e Gelsomina, personagem de Masina em *La Strada* é que ambas desejam encontrar um homem e ter seu amor. Gelsomina e Zampano (interpretado por Anthony Quinn) formam um casal de artistas de rua, que viajam de vilarejo em vilarejo numa carroça puxada por uma moto. Ele é grosso, autoritário e beberrão e não conversa. Ela parece gostar dele mesmo assim e se esforça para aprender o ofício de

15

Chaplin's name is often mentioned in connection with *La Strada*, but I have never thought the comparison between Gelsomina and Charlie (which I find hard to take in itself) very convincing. The first shot which is not only up to Chaplin's level, but the true equal of his best inventions, is the final shot of *Nights of Cabiria*, when Giulietta Masina turns towards the camera and her glance meets ours. As far as I know, Chaplin is the only man in the history of cinema who made successful systematic use of this gesture, which the books about filmmaking are unanimous in condemning. Nor would it be in place if, when she looked us in the eye, Cabiria seemed to be bearing some ultimate truth. But the finishing touch to this directorial stroke of genius is this, that Cabiria's glance falls several times on the camera without ever quite coming to rest on it. The lights go upon this Marvel of ambiguity. Cabiria is, doubtless still the heroin of the adventures which she has been living out before us, somewhere behind that screen, but here she is now inviting us too, with her glance, to follow her on the road to which she is about to return. The invitation is chaste, discreet and indefinite enough that we can pretend to think she means to be looking at somebody else. At the same time, though, it is definite and direct enough, too, to remove us quite finally from our role of spectator.

artista de rua. Como Cabíria – quando sai no carro de um homem importante, astro de cinema e grita para as prostitutas de luxo: “olhem aqui com quem estou! Vejam o que eu consegui!”, Gelsomina tem orgulho de seu trabalho.

Maltratada e solitária, ela tem a possibilidade de ir embora com uma família do circo, quando Zampano é preso por uma briga com um equilibrista. Mas é convencida por este, homem brincalhão e palhaço, a ficar ao lado de Zampano. O próprio equilibrista conversa com ela sobre a vida, diz que talvez Zampano goste dela. Fala: “Ele é como um cão. Fica olhando pra você tentando falar, mas só consegue latir”. Finalmente Zampano mata o equilibrista, sem ter tido a intenção de ir tão longe. Gelsomina enlouquece, ele a abandona com o trompete. Zampano sai trabalhando em um circo, à sua maneira de sempre.

Mas ao descobrir que ela morreu, finalmente é tocado à fundo. Caetano, em *O mundo não chato*, diz que Zampano passa o filme inteiro sem olhar para cima e que só no final olha para o céu¹⁶. E esta cena acontece na praia, de frente para o mar. Como em Cabíria, que quando fala “Che luce strana”, descobre que foi enganada e sua vida chega à beira do precipício. Tudo acontece com o mar enorme ao fundo. Cabíria se esvazia perante o mar, não tem mais nada: dinheiro, amor ou esperança. É profundamente humana e nós nos identificamos com ela. Zampano, ao olhar para o céu, entra em contato com a dor pela primeira vez aos nossos olhos e finalmente somos tocados por ele, sentimos com ele.

Cabíria, diferente de Gelsomina, sobrevive, mas não consegue realizar seu sonho de mudar de vida, de ter um amor que não a engane. Há uma cena do filme¹⁷ em que ela está em casa, preguiçosa e pensativa (a cena vem logo após um encontro entre ela e Oscar no dia anterior, quando ele conta à ela sobre sua vida triste de órfão). Ela cuida de seus passarinhos, coloca o robe e sai. Acena para as crianças que brincam em uma grande estrutura de paus, fuma um cigarrinho e caminha à toa. É surpreendida por um padre franciscano que pergunta o que ela está fazendo e pede uma esmola para Santo Antônio. Ela se desculpa, não tem nada no momento. Ele sai andando pela estrada e diz que não se preocupe, outro dia ela dá. O importante é estar na graça de Deus. “Você está na graça de Deus, não está?”. Ela responde que não. O padre se vira para ela e vai em sua

16

VELOSO, 2005, p. 217

17

Noites de Cabíria, 1957, 1 32’ – 1 34’44’

direção: “Por que não?”, ela responde com uma expressão facial, gesto de clown, sem palavras. Há um conflito interno em Cabíria que, ao mesmo tempo que busca o amor e a mudança de vida, se julga não merecedora de uma vida boa, por ser prostituta.

Fellini evidencia nas duas obras, o contraste entre figuras sensíveis e “forças” que tentam “enquadrá-las” ou anulá-las. Estas forças são materializadas na dureza de Zampano, na falta de caráter dos homens que enganam Cabíria e, de maneira mais sutil, nas afirmações que saem da boca do padre e colocam Cabíria à margem do “caminho da graça de Deus” e, portanto, da felicidade: “Quem está na graça de Deus está feliz. Eu estou na graça de Deus e sou feliz. Você devia se casar, o casamento é uma coisa santa. Todas as moças devem se casar e ter muitos filhos”. Cabíria também acredita que sua felicidade está no amor, mas não consegue alcançá-lo.

Cabíria e Garota de Ipanema

Ainda na mesma frase, “Ah, minha vida sozinha”, é interessante notar a grande semelhança com a segunda parte de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes:

Em “Giulietta Masina”:

Musical notation for the phrase "Ah, minha vida sozinha" from "Giulietta Masina". The melody is in 4/4 time, starting on a whole note G4 (Ah), followed by a half note F4 (mi), a quarter note G4 (nha), a quarter note A4 (vi), a quarter note B4 (da), a quarter note C5 (so), a quarter note B4 (zi), and a quarter note A4 (nha). Chords are Cm7, F7, and Cm7.

Em “Garota de Ipanema”:

Musical notation for the phrase "Ah Por- que estou tão sozinho" from "Garota de Ipanema". The melody is in 4/4 time, starting on a whole note G4 (Ah), followed by a half note A4 (Por-), a quarter note B4 (que), a quarter note C5 (estou), a quarter note B4 (tão), a quarter note A4 (so-), a quarter note G4 (zi-), and a quarter note F4 (nho). Chords are F#maj7 and B7(9). There are triplets over the notes B4, C5, and B4.

As colagens e citações de Caetano vão muito além de suas próprias composições. Em música e letra Giulietta e a Garota se encontram: a solidão de uma é a solidão do homem que vê a outra. Em “Giulietta Masina”, a frase “Ah, puta de uma outra esquina” é musicalmente idêntica à “Ah, minha vida sozinha”. Traçando mais um paralelo entre as duas canções, podemos ver semelhança entre o homem que deseja a garota que passa – cuja beleza não é só dele – e o que compra os serviços de uma mulher que vende o corpo. Dentro desta comparação, a “outra esquina” de Caetano também pode ser a Ipanema de Tom e Vinicius.

Seguindo na canção “Giulietta Masina”, no verso “Ah, tela de luz puríssima”, o campo de visão é ampliado ao falar do próprio cinema em metalinguagem. Ao mesmo tempo que foca a personagem-atriz que transborda luz pura: aqui vemos Giulietta-clown em seu ofício de atriz, com gesto teatral e amplo, expressividade nada realista, movimento vivo no corpo e caretas. Ela imprime em Cabíria elementos de uma figura tragicômica, com inocência beirando o infantil e entrega total às emoções.

Cajuína

O próximo verso abre ainda mais o plano e cria um espaço quase metafísico, além da tela: “Existirmos, a que será que se destina?”, trecho da música “Cajuína” (*Cinema Transcendental*, 1979), de Caetano Veloso. Nova colagem, é a pergunta que carrega os únicos dois verbos da canção inteira. A letra de “Giulietta Masina” não tem verbos exceto os dois que aparecem nesta frase. José Miguel Wisnik analisa “Cajuína” em seu belíssimo artigo “Cajuína Transcendental”. Ele destaca que “o ponto de partida é a pergunta pelo sentido da existência” que “no entanto não está aí para ser propriamente respondida, mas para retornar no movimento circular da canção”¹⁸. Na canção “Giulietta Masina” o circular é Cabíria continuar vivendo sempre da mesma maneira, sendo pobre e sendo enganada, mas com verbos no futuro, com esperança de mudar.

Neste trecho de “Cajuína” surge, em “Giulietta Masina”, um triângulo. Elemento percussivo característico do xote¹⁹, afirma o ritmo e a origem da canção. A textura sonora nova que se cria, nos remete com toda a clareza ao lugar do sertão nordestino.

“Cajuína” é, originalmente, tonal. Está em Cm. Segue o trecho da canção original:

E- xis- tir- mos a que se-rá que se des-ti- na

Eis a colagem do início de “Cajuína” em “Giulietta Masina”, em modo dórico:

18

WISNIK, in BOSI, s/d, p. 196

19

A formação instrumental do xote como um trio de zabumba, sanfona e triângulo, assim como o forró e o baião, foi “instaurada” como tradicional a partir de Luiz Gonzaga.

Guitar

E-xis- tir-mos a que se-rá que se des-ti- na?

A melodia do trecho em “Giulietta” é praticamente idêntica à da canção original.

Quanto à harmonia, vê-se claramente em “Cajuína” a tônica (Cm) indo para o II grau meio diminuto (Dm7(b5)). Na partitura completa, segue-se ao II o G7, ou seja, o V7 confirmando a tonalidade da música. Já em “Giulietta Masina”, o trecho tem os mesmos dois acordes do início da canção até aqui, (Cm7 e F7) e o que se segue não é um repouso em Bb, ou seja, no I grau caso fosse tonal, e sim uma modulação para A dórico, um novo acontecimento na música.

Retomando a ideia de que os dois únicos verbos da canção estão na citação de Cajuína, nota-se que a ação destes resulta, no compasso seguinte, em um novo acontecimento criado através da modulação.

Corte

A harmonia modula, caminha abruptamente em sentido descendente para uma 3ª abaixo, de Cm7 para Am7 (figura 4), ainda em modo dórico, mantendo o contorno melódico das frases anteriores à citação de “Cajuína”.

E-xis- tirmos a que será que se des-ti- na Ah

5 Giu- li- e- ta Ma- si- na

figura 4 – modulação de C dórico para A dórico

Che luce strana

Giulietta está no “vídeo de uma outra luz”- a luz estranha (Che luce strana) do início da canção, que é frase de Cabíria já quase no final do filme, o precipício e o mar lá embaixo e a luz intensa premeditando tragédia e solidão. O momento da revelação de seu destino trágico – mais uma vez - com este “noivo” Oscar tem “uma luz estranha”. É a cena mais dramática do filme. A relação entre as personagens é de tensão, situada neste espaço trágico e belo ao mesmo tempo, torna-se quase insuportável: o abismo, o mar aberto, a tomada de consciência que a personagem tem

da própria tragédia, sua súplica, o suor - mistura de culpa, fraqueza e maldade – em *close* no rosto do homem que a engana, o céu e a luz. A escolha de Fellini por um plano geral na cena amplia nossa visão do cenário e torna os atores pequenos dentro dele, evidencia a impotência de Cabíria (e do ser humano) diante da força da natureza. Desta maneira, como pode ser visto no fotograma abaixo, soma-se à tensão entre as personagens a enorme dramaticidade de ser pequeno e insignificante na imensidão (fotograma 2).



Fotograma 2 - cena de Noites de Cabíria

A luz estranha que Cabíria percebe e nomeia em voz alta e que Caetano cita ao iniciar a canção, engendra os sentidos da vida e da morte, do “Existirmos, a que será que se destina?”. Porque apesar de ter sido enganada novamente, apesar de não possuir mais nada, nem casa, nem dinheiro algum, o que poderia ser visto como a morte, o beco sem saída, Cabíria não morre. Ela se ergue e busca o caminho da estrada. Se ela é pequena e insignificante diante daquele mar e daquela luz, sua situação também é. O ladrão também é. Cabíria precisava ir até a beira do abismo para começar de novo, a vida.

“Vídeo”, mais uma vez metalinguagem com o cinema, fala de “uma outra luz”, sugerindo a sobreposição de várias imagens: a Giulietta atriz e suas personagens Cabíria e Gelsomina, de *La Strada*, tão significativas para Caetano Veloso, vide seus escritos e depoimentos. Como em “uma outra esquina”, aqui o compositor aproxima e sobrepõe diferentes realidades segundo suas experiências e percepções individuais. Como se dissesse que aquilo que o filme mostra transborda, ultrapassa o sentido do que aparenta ser.

Corte

Volta aos acordes do início em outro movimento abrupto, sem nenhuma ponte ou preparação.

Close nas pálpebras e na pele, sem a lágrima negra tinta. É Giulietta, não só Cabíria, que termina o filme se alegrando novamente com os jovens cantando, tocando e dançando na estrada e a envolvendo. A câmera vai se aproximando até se fechar no rosto dela. Aqui ela volta a ter importância, a vida volta a ter sentido e esperança. Ela é pura, também criança e clown: “Aquele cara é o coração de Jesus” (último verso da canção). É neste estado que chora a lágrima negra tinta, misturada com rímel. Quanto da lágrima nordestina de “Cajuína”: a vida dura e simples, o ciclo, a continuidade da vida apesar da seca.

Cabíria é trágica porque sua busca é malograda, ela daria todo o seu dinheiro por amor, mas os homens com os quais se envolve não pedem, eles roubam! E ao tornar a se sentir “feliz”, nesta cena final da estrada, ela é lírica, de uma beleza profunda. A transformação do sofrimento em esperança não é psicológico, é físico. Podemos ver claramente em Giulietta o estado do *clown*: no treinamento de um ator palhaço, ele aprende que estar em cena exige o tempo da ação. Suas ideias não interessam, a não ser que se tornem ação. Entende que o palhaço é curioso e feliz por estar em cena, mesmo diante das maiores tragédias. É um tempo parecido com o da criança que, se em um momento está chorando à plenos pulmões, no instante seguinte pode estar rindo com algo que a interessou. Não há preparação para o novo momento e ela esquece o anterior com facilidade.

Ela é modal

O último acorde da música apresenta uma surpresa. A melodia acaba com a nota si bemól e o acorde, apesar de ser uma inversão com a sétima no baixo (C/Bb), soa Bb. Embora seja o lugar para onde o Cm7 e o F7 apontavam a todo momento, o último acorde não chega a ser um repouso, porque é a fundamental (ou a tônica) no modo lídio. Não tem a força que dá a clareza do “ponto final” de uma resolução tonal: sua força está na suspensão.

Para elucidar a diferença entre estas “forças” tonal e o modal, vale citar o que José Miguel Wisnik escreve em *O som e o sentido*: “a circularidade do complexo escala/pulso na música modal, é fundada assim sobre um ponto de apoio estável que é a *tônica*.”²⁰ Ele diz que esta *tônica* está sempre presente, explícita ou não e que

unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo. É a tonalidade que moverá esse eixo, tirando-o do

20

WISNIK, 2011,p. 80.

lugar e fazendo do movimento progressivo, da sucessão encadeada de tensões e repousos, o seu movimento.(WISNIK, 2011, p.80)

No contexto modal, a tônica não tem o sentido teleológico de “conclusão”, não está direcionada para um propósito conclusivo. Ela guarda em si um *ethos* circular.

A canção “Giulietta Masina” é modal, sua natureza é cíclica, sem começo nem fim como a trajetória de Cabíria. Sua *tônica* é o desejo da personagem de encontrar o amor. Um desejo infinito, circular, nunca satisfeito: diferente da música tonal, que satisfaz-se na resolução final.

Cabíria vai tentar de novo, não parece que vai desistir. Há a repetição da forma inteira e no final da segunda vez, sobre este acorde de resolução soando por alguns compassos, Caetano faz outra colagem: “Leãozinho” aparece instrumental, com o timbre oriental de uma cítara. Se pensarmos que coincidem final da música e final do filme, a citação de “Leãozinho” pode ser uma brincadeira de criança, de corta e cola (sugere possibilidade infinita de novas colagens e lembranças), de *clown*, de Caetano. Leve e despretensiosa como a canção que é, feita para um moço bonito do signo de leão. É como o sorriso esboçado de Cabíria, que vai crescendo até tomá-la por inteiro, enquanto ela caminha pela estrada com a cantoria ao redor. E como seu olhar, que dança para a câmera e para nós sem nunca se fixar.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ignez Teixeira Gurgel do. As várias faces de Cabíria (Ensaio). *Rehutec – Revista de humanidades, tecnologia e cultura*, Bauru, volume 03, número 01, páginas 416 à 454, dezembro/2013.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COSTA, Patrícia Anzini da. Eisenstein, Tropicalismo e Cacaso: alguma coisa em comum? *Baleia na Rede – Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura*. São Paulo, vol. 1, no 6, Ano VI, Dez/2009, p. 348 à 359.

EISENSTEIN, S. Palavra e imagem. In: _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a, p. 13-50.

FAVA, Claudio G. e VIGANO, Aldo. *The films of Federico Fellini*. Secaucus, New Jersey: Citadel Press, 1985.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011.

_____ *O Sheik Branco*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970.

_____ Eu sou um grande mentiroso: entrevista a Damien Pettigrew. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____ *Le notti di Cabiria – Testimonianze - Io e Cabiria di Giulietta Masina*. Bologna: Garzanti, 1981, p. 142-143). Faculdade de Tecnologia de Bauru volume 03 – número 01 – dezembro/2013 Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura ISSN 2238-3948

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. *Sala Preta*, São Paulo, p. 17 à 24,

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

MARTINS, Luiz Renato. Cinema e Pop Art. In XAVIER, Ismail (org). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

RIBEIRO, Neto. Caetano Veloso: Breve introdução a um modo de compor. *Graphos*. João Pessoa, v. 8, n. 1, Jan./Jul./2006.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. COUTINHO, Simone. ALCÂNTARA, Paulo Henrique. Salvador nos anos 50 e 60: Encontros e desencontros com a cultura. *RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura*. Salvador, vol 3, número 1, p. 34, 1990.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ed. Ática, s/d.

_____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Polygram, 1979. 1 CD (40:04 min): digital, estéreo.

_____. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1987. 1 CD (44 min) digital, estéreo.

_____. *Omaggio a Federico e Giulietta*. Rio de Janeiro: Universal Music (Brasil), 1999. 1 CD (70:05 min) digital, estéreo.

FILMES

A Estrada da Vida (La Strada, Federico Fellini, 1954)

Noites de Cabíria (Le Notti di Cabiria, Federico Fellini, 1957)

O Cinema Falado (Caetano Veloso, 1986)

VÍDEOS DA INTERNET

Caetano Veloso especial 50 anos, por Walter Salles. Acessado em 04 de maio de 2014:

<http://www.youtube.com/watch?v=hQ5D9O64D5M>

Caetano Veloso fala sobre “O Cinema Falado”(Parte 1/3). Acessado em 20 de maio de 2014:
<http://www.youtube.com/watch?v=EarQsOUVe1Q>