

É POSSÍVEL CRUZAR O ATLÂNTICO? UMA LEITURA DE PINO DANIELE NO BRASIL

Maria Fernanda Gárbero*

RESUMO: O presente artigo é um estudo das recriações de Nelson Motta de duas canções do cantor napolitano Pino Daniele (“Quanno chiove”, 1980; “E po’ che fà”, 1982). Ao reconhecer que ambas se tornaram sucessos indiscutíveis da música popular brasileira, pretende-se analisar algumas diferenças temáticas na passagem de um continente a outro, tendo como interesse as perspectivas amorosas, a partir da modificação do texto e da manutenção da melodia.

Palavras-chave: Recriação literária. Tradução cultural. Música popular brasileira. Cantigas. Pino Daniele.

É bem possível que, numa pesquisa rápida entre pessoas que não conheçam o panorama contemporâneo da música italiana, a maioria responda não saber quem é Pino Daniele. Nos últimos trinta anos, nomes como o de Eros Ramazzotti, Laura Pausini, Andrea Bocelli e Tiziano Ferro ganharam destaque no Brasil e no mundo, não apenas pelo desempenho desses artistas, mas como uma amostra do poder de suas gravadoras. Muitas de suas canções obtiveram grande reconhecimento, integrando trilhas sonoras de novelas brasileiras e permanecendo até hoje na memória de muita gente; fenômeno que pode ser comparado ao êxito de cantores que despontaram nos anos de 1960, dentro e fora da indústria fonográfica italiana, e confirma que há, no Brasil, um público capaz de acolher essas músicas.

Com efeito, alguém com mais de quarenta anos é capaz de se lembrar (e por que não com certa saudade) do álbum *Equilíbrio Distante* (1995), lançado por Renato Russo, integralmente em italiano. À época, era comum ver algumas entrevistas em que o músico comentava ter feito uma viagem à Itália e lá estabelecera contato com os intérpretes e compositores das treze faixas de seu disco. Já afastado dos palcos como vocalista do “Legião Urbana”, Renato Russo parece antecipar sua despedida com uma série de canções em que amor e ruptura se imbricam continuamente.

Dentre as treze faixas, vemos nomes como o de Laura Pausini se repetir como primeira intérprete em quatro delas, o que significa bastante dentro do repertório total do álbum. Assim, “Strani amori”¹ e “La solitudine”, ambas interpretadas por Pausini anos antes no maior evento da canção italiana, o Festival de Sanremo, encontram no músico brasileiro uma contundente força para a chegada da cantora italiana a muitos que, talvez, nem se interessariam pelo gênero em outras circunstâncias de recepção. As demais faixas não fogem tanto do ambiente pop da época, com nomes representativos da década de 1990 (por exemplo: Fiorella Mannoia, Renato Zero, Claudio Baglioni etc.).

Essa onda não vinha sozinha. Entre 1996 e 2010, a Rede Globo de Televisão apresentou quatro novelas acerca da imigração italiana no Brasil. Produções como *O rei do gado* (1996); *Terra Nostra* (1999), ambas de Benedito Ruy Barbosa, bem como *Esperança* (2002), de Luiz Fernando Carvalho (XAVIER, 2007), e *Passione* (2010), de Silvio de Abreu, levaram ao horário nobre o imaginário do italiano que cruzava o Atlântico em busca do “Novo Mundo”, deparando-se com dificuldades, até encontrar a possibilidade de “refazer-se” em solo brasileiro, por meio do trabalho com a terra e da paixão. O clichê do amor romântico – inviabilizado inicialmente pelas circunstâncias da imigração e das desavenças familiares –, ancorado na presença de artistas como Reynaldo Gianecchini, Tony Ramos, Antônio Fagundes, Maria Fernanda

* Professora de Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Há mais de duas décadas, dedica-se às pesquisas sobre maternidade, silenciamento da mulher e estratégias de resistência pelas artes. É autora do livro *Madres: à memória do sangue, o legado ao revés*, da peça de teatro *Antígona Bel* e de diversos artigos sobre tradução teatral e recepção de personagens trágicas na literatura, no cinema e no teatro. Traduziu para o português a *Trilogia trágica*, de Mariana Percovich, e *A fronteira*, de David Cureses, entre outros textos do espanhol, italiano, catalão e galego. E-mail: nandagarbero@gmail.com

Cândido, Ana Paula Arósio, Priscila Fantin, Leticia Spiller, recriava o mito do enamorado italiano com os homens, e fixava a onipresença de Sophia Loren, por meio da escolha de atrizes esteticamente “italianizadas”. Como moldura a tais enredos, inúmeras músicas italianas entravam de segunda a sábado nas casas brasileiras, numa espécie de som ambiente, contudo, potente o bastante para reforçar certa ideia de amor passional e, feliz ou infelizmente, *kitsch*.

Morto em 1996, Renato Russo não chegou a ver o “boom Laura Pausini” que, provavelmente, muito se deve a ele no Brasil. Desde que *Equilibrio Distante* fora lançado, a cantora é presença constante em programas de auditório e conta com um enorme fã clube de brasileiros que entoam suas letras em italiano, diferentemente do público em geral de países hispano falantes, onde ela e alguns de seus colegas (seguindo a antiga tradição de Raffaella Carrà, Mina, Franco Battiato, Rita Pavone, entre tantos) lançam seus álbuns também na língua espanhola. Seja pela novela ou por tradições familiares (também recriadas) de descendentes de italianos, seja indiretamente via “Legião Urbana”, ou pela simples curiosidade de ouvir alguma canção em outra língua além do inglês, parece óbvio que a música popular italiana tem um espaço de acolhimento no Brasil há mais de seis décadas.

Se as novelas colaboraram para a imaginação da paixão italiana, como temos argumentado, isso também parece responder às próprias propagandas que vemos a respeito da Itália mundo a fora e sua correlação com idealizações romantizadas, que vão desde produções como *Vacanze Romane (A princesa e o plebeu)*, William Wyler, 1953), a vários outros filmes norte-americanos, em que a redescoberta do amor, pelas vias do *innamoramento*, tanto faz que aconteça em algum lugar da Toscana ou num set cenográfico de Hollywood. Mais do que um sentimento, esse amor *all’italiana* constituirá um compilado de ideias e, nesse sentido, a música parece funcionar como um signo teatral (KOWZAN, 1968) importante à composição cênica daqueles que, ao elaborarem as personagens de si mesmas, vão em busca dessa rede de imaginações.

Por outro lado, bem distante dos finais felizes desses filmes ou dessas novelas, quando pensamos nos que fazem e vivem de música, investir numa carreira que fuja a determinadas expectativas da indústria fonográfica não é fácil. Em certa medida, isso define um fator de relevância para que as fronteiras sejam ou não cruzadas. Para nós que vivemos no Brasil, esse panorama é facilmente acessado quando pensamos na quantidade de músicos que lutam para o reconhecimento de suas autorias fora do *mainstream*. Ou, mesmo que tenham conseguido certo reconhecimento por aqui, alcancem projeção em outros países sem cantar os ritmos já tão associados e esperados de “um brasileiro”; imagem amorfa, redutora e plena de lugares comuns. É, portanto, por esse caminho que nos encontramos com o músico Pino Daniele, cuja voz nunca foi ouvida em uma telenovela, mas que talvez seja o mais cantado, ou melhor, cantarolado dentre os demais cantores aqui mencionados. Embora os verbos cantar e cantarolar sirvam de sinônimos, consideraremos para o sentido de cantarolar apenas a reprodução melódica que somos capazes de fazer quando, por exemplo, desconsideramos ou desconhecemos a letra (ou parte dela). Obviamente, trata-se neste momento de um sentido recolhido da fala comum, isto é, daquele que os falantes atribuem a determinadas palavras ao empregá-las.

Giuseppe “Pino” Daniele

A vida breve do cantor e compositor Pino Daniele se contrasta a sua longa trajetória no cenário musical. Vítima de um infarto, em janeiro de 2015, o músico nascido na cidade de Nápoles em 1955 faleceu em Roma meses antes de completar 60 anos. Com mais de vinte álbuns de sucesso, Pino traduziu em suas canções o que muitos chamam de “identidade napolitana”, sendo o grande expoente na fusão sonora de ritmos como o blues, o jazz e o rock com a tradição musical do Sul da Itália. Grande parte de suas letras são em língua napolitana ou numa mistura entre essa e o italiano, numa forma de *code switching* (SOARES; COSTA;

DORNA; SALGADO, 2012), como vemos em álbuns como *Terra Mia* (1977), *Nero a metà* (1980) e *Bella 'mbriana* (1982), para citar apenas três, dentre os mais reconhecidos.

Com relação à abordagem da perspectiva de identidade, compreendemos que, como nos propõe Stuart Hall, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (HALL, 2006, p. 13). Portanto, quando pensamos nas questões imbricadas na complexa formação do Estado italiano e nas consequências produzidas por esse projeto, entendemos que a manutenção de determinadas tradições e a defesa de uma identidade local viabilizam o pertencimento pela diferença. Essa forma de pertencer pela conservação de tradições possíveis à resistência e à partilha identitária, contudo, também precisa ser compreendida pelas noções de uma identidade que, ao se imaginar fixa (mesmo reconhecendo-se multicultural, como a napolitana), se inscreve na fantasia de que nos fala Hall. Língua e cultura entram em cena para a idealização dessa e de outras comunidades prévias aos efeitos do *Risorgimento*, sendo, hoje, mantidas pela recriação e pelo desejo de transmissão.

Ao cantar na língua de sua região (ou em *dialetto*, conforme grande parte dos italianos se refere a tais línguas, na maioria das vezes aprendidas em contextos familiares, antes mesmo do ensino formal do italiano, correspondendo, assim, à noção de materna), algumas de suas canções como “Napule È” (1977) e “Appocundria” (1980) hoje representam para seu público a síntese da saudade dos que, por múltiplos motivos, precisam partir de sua terra natal. Diante disso, julgamos interessante pensar nas questões que se formam com a tradução desse sentimento de pertencimento que tanto encontramos nos cantos / relatos de saudade por parte das pessoas que vão embora.

Capaz de sintetizar etimologicamente esse canto, a palavra “nostalgia” antecipa a saudade, ao mesmo tempo que a sucede, pois nela se justapõem as palavras gregas *nóstos* (*νόστος*) e *álgos* (*ἄλγος*), respectivamente, “o regresso ao lar” e “a dor”. De acordo com o dicionário de língua grega (Liddell & Scott, 1991), a palavra *nóstos* aparece pela primeira vez em Homero (séc. VIII A.E.C), na *Odisseia*, em referência ao retorno dos gregos a sua terra, com o fim da guerra de Troia e, sobretudo, com relação ao sentimento de Odisseu e sua volta tardia a Ítaca. Posteriormente, ela designará as noções de viagens e jornadas. Com sua primeira menção também em Homero, na indicação de “dores da mente, sofrimento e pesar”, a palavra *álgos* reaparece no séc. V A.E.C, com Sófocles, como “dores no corpo”. Vale lembrar que esta é a definição até hoje indicada pelo sufixo *-algia*, presente na formação tanto de “nostalgia”, quanto no próprio termo científico para dor: “algia”.

Nesses cantos e relatos, a terra do Outro sempre estará aquém de compreender e abrigar o que seria a “alma napolitana”, ora lida como a metáfora de uma essência que convive com o que há de mais lindo e mais doloroso; afinal, “*Napule è mille culture / Napule è mille paure*”, como nos canta na belíssima “Napule È”. É como se, fora de Nápoles, ou melhor, de uma Nápoles imaginada nessa partilha que, historicamente, se constrói como resistência à outra comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), o Estado nacional italiano, houvesse uma inadaptabilidade constante e intraduzível que se funde na palavra napolitana *appocundria*, cujo significado remete à sensação atroz de melancolia. Assim, projeta-se também a condição de “napoletanità”, por meio da curiosa etimologia proveniente da raiz de “hipocondria”, unindo nessa imagem identitária o sofrimento relacionado ao corpo. A nostalgia, mais uma vez, se inscreve nesse emaranhado de sentidos, pois retoma certa ideia de casa perdida associada à dor.

Cantar a terra e suas ausências será também cantar o objeto amoroso. Na metáfora da partida, emerge o tema da separação. Outros sentimentos, tais como a saudade e a paixão, ganharão novas imagens capazes de recriar a condição do eu-lírico. Obviamente, isso não se trata de algo específico de Pino Daniele, afinal, estamos falando da potência polissêmica da poesia. No entanto, quando pensamos na tradição das músicas do Sul da Itália, observamos que a nostalgia será representada muitas vezes (na língua da região ou em *code switching* com o italiano) pela saudade do ser amoroso, como vemos com os napolitanos Roberto Murolo,

Massimo Ranieri, Enzo Avitabile, para citar apenas três, e também em outras regiões, como na Sicília, por exemplo, com a consagrada Rosa Balistreri e, atualmente, com a cantora catanesa Carmen Consoli.

Diante das questões apresentadas até o momento, tanto no que se refere às representações da nostalgia, quanto à importância da língua para esse processo, selecionamos duas canções de Pino Daniele que foram recriadas no Brasil por Nelson Motta, e aqui obtiveram um enorme sucesso de público, em 1989, na voz de Marisa Monte, e em 1994, na de Patrícia Marx. É neste ponto que retomamos a ideia do cantarolar como verbo capaz de indicar, para o que pretendemos abordar, a presença do cantor napolitano em nosso país há tantos anos².

Talvez, uma das melodias mais conhecidas da Música Popular Brasileira seja a de “E po’ che fà”, canção do álbum *Bella 'mbriana*, de 1982. No entanto, por esse nome, é bem provável que pouquíssimas pessoas alheias ao panorama da canção italiana a conheçam em nosso país. É a partir da autoria do compositor, jornalista e produtor musical Nelson Motta que cantamos, desde o álbum de estreia da cantora Marisa Monte, em 1989, “Bem que se quis”. Quanto à letra, ele não propõe a tradução da música de Pino Daniele; ao criar um texto novo, Motta rompe com a ideia de tradução de uma língua de partida – neste caso, italiano e napolitano – para uma língua de chegada (o português brasileiro). Embora não se trate de uma tradução, entre ambas permanece até certo ponto a sugestão temática do afastamento; é como se os eu-líricos em suas respectivas línguas conversassem entre si, como podemos ver nos excertos a seguir, que antecedem os versos em que reconhecemos a virada no tom da lamentação para a marcação do desejo:

Se resto a dire quel che non vorrei
Se presti tutto non respiri più
Ma po' faje pace e nun ce puo' passà
Pecchè 'int'a vita nun se po' maje sapè
E po' che fà
A parte tutto ricomincerei
è forse bello avere un anno in più
Partire in fretta e non trovarsi mai
Le cose che servivano di più *ma allora...* (DANIELE, 1982)

Bem que se quis
Depois de tudo
Ainda ser feliz
Mas já não há
Caminhos pra voltar
E o que que a vida fez
Da nossa vida?
O que é que a gente
Não faz por amor?
*Mas tanto faz*³ (MOTTA, 1989)

Se na letra de Pino Daniele prevalece a ambiguidade entre distanciamento e aproximação, não definindo, inclusive, que se trate especificamente de uma relação amorosa entre duas pessoas, já que poderia ser uma alegoria do sentimento de nostalgia, na de Motta isso não acontece. A palavra “amor”, que não aparece em momento algum na canção de 1982, marca o tema da letra brasileira. A partir do verso “mas tanto faz”, teremos a predominância do desejo físico até o final da letra (“Agora vem pra perto, vem / Vem depressa, vem sem fim / Dentro de mim / Que eu quero sentir / O teu corpo pesando / Sobre o meu”), criando uma atmosfera de erotismo que, com Pino, se há, é pela composição melódica. Partindo de uma proposta de tradução entre línguas, escolhemos o fragmento de “E po’ che fà”, anteriormente apresentado, a fim de manter o sentimento de nostalgia na passagem das línguas de partida (o

italiano e o napolitano) para a de chegada⁴, utilizando o mesmo recurso do verso em itálico para a marcação da virada:

Se fico pra dizer o que não queria
Se cede tudo, não respira mais
Depois fica bem, mas não supera
É que na vida não dá pra saber

Mas e daí
Mesmo assim, faria tudo de novo
Vai que é lindo ter mais um ano
Sair correndo e nunca mais se encontrar
As coisas tão importantes, *mas então...* (GÁRBERO, 2023)

Como título dessa experimentação tradutória, optamos pela expressão recolhida do português brasileiro “Mas e daí”, que indica certo desdém referente ao contexto em que é empregada (FARIA E SILVA; OLIVEIRA, 2020)⁵, e pode muitas vezes ser usada para situações em que reconhecemos nossa impossibilidade de ação diante de determinadas circunstâncias, correspondendo à noção em napolitano da locução “e po’ che fà”. Em contraposição ao sentimento de amor que aumenta verso a verso na composição de Motta, na tradução entre línguas foi necessário manter o sentimento de incerteza como parte da nostalgia que a letra completa sugere⁶.

A expressão que prepara a guinada entre o estado de desânimo e a imaginação de uma saída viável (“*ma allora*”) é preservada por Nelson Motta (“mas tanto faz”), assim como em nossa tradução (“mas então”). Logo, é dessa virada que observamos certo afastamento na perspectiva amorosa, ainda que seja possível ver ambas as letras como uma conversa entre os eu-líricos, como já dito. A seguir, apresentamos os fragmentos nas línguas de partida, na língua de chegada e nos versos correspondentes na recriação de Nelson Motta:

Ma allora si putesse fà chello ca me vene
T'appicciasse ccà
Ma po' nun vale 'a pena
Si putesse fà...'a capa nun m'aiuta
I' mo nun stevo ccà
Mannaggia a me e quando sò asciuto (DANIELE, 1982)

Mas então se eu fizesse o que dá na telha
Te meteria fogo aqui
Mas não vale a pena
Se eu pudesse... mas a cabeça não ajuda
Eu não estaria aqui
Pobre de mim que parti (GÁRBERO, 2023)

Agora vem pra perto, vem
Vem depressa, vem sem fim
Dentro de mim
Que eu quero sentir
O teu corpo pesando
Sobre o meu
Vem, meu amor, vem pra mim
Me abraça devagar
Me beija e me faz esquecer
Bem que se quis (MOTTA, 1989)

Interdição e desejo se misturam em “E po’ che fà”, assim como em nossa tradução interessada na manutenção dessa ambivalência. Já em “Bem que se quis”, a entrega ao ato

amoroso se configura como único desfecho possível, tanto para a relação amorosa em questão, quanto para a letra. A mudança temática, neste caso, ainda que não se dê completamente, se dá na relação entre o eu-lírico e o objeto cantado. Dessa maneira, tendo em mente as distâncias temporais e conceituais necessárias para traçarmos uma relação entre um texto contemporâneo e as cantigas de amigo galego-portuguesas medievais, vemos na recriação de Nelson Motta procedimentos que ecoam os temas dessa lírica, uma vez que a interdição dará lugar ao desejo:

os amantes estão em pé de igualdade (...). Além disso, não encontramos também sinal do amor transcendentalizado, ou seja, a mulher só deseja a presença do amigo. Não se vê nas cantigas de amigo aquela sublimação que eleva o amador ao plano das verdades eternas, ao mundo das ideias, imaginado por Platão. E nem o amor é entendido como plataforma para superar a miséria da condição humana. Nela, se canta, de maneira declarada, mais uma alegria pagã de se viver, com a valorização dos apetites carnis e com a valorização da Natureza sempre vivamente representada com suas árvores, flores, animais silvestres (...) (GOMES; CAMPOS; TEIXEIRA; 2020, p. 31)

Quando recuperamos as cantigas de amigo nesse panorama, notamos que essa abordagem do amor como “alegria pagã” está na letra de Nelson Motta, ganhando reforço na voz de Marisa Monte que, ao cantá-la, se projeta como o eu-lírico feminino daqueles cantares medievais. De acordo com Segismundo Spina, “a esse tema se ligam os acidentes que a vida erótico-sentimental acarreta: a separação saudosa, o regresso e o encontro (comuns nos cantares d’amigo galego-portugueses)” (SPINA, 1997, p. 50). Com as diferenças necessárias, uma vez que não se trata de uma cantiga de amigo, mas sim de uma letra com características parecidas, a referência à natureza e a interlocução com a “mãe” não aparecem, entretanto, as menções ao corpo – como metonímia do ser amado – colocam em primeiro plano o desejo. Essa mudança torna-se considerável em relação à letra de Pino Daniele, alterando o contexto da canção que se revela mais no sentimento nostálgico e na impossibilidade do que na ruptura com os receios, embora não deixe de indiciar a vontade de aproximação física.

Quando chove: a travessia da nostalgia para a “sofrência”

Como parte desse projeto de recriação de Nelson Motta das canções de Pino Daniele, temos “Quando chove”, em 1994, a partir de “Quanno chiove”, de 1980. A letra de Motta se fará conhecida na voz da cantora Patrícia Marx, cuja biografia, naquele momento, prometia romper com a imagem da integrante do famoso grupo infantil dos anos de 1980, “Trem da Alegria”, para se tornar uma intérprete da angústia *teen* dos anos 90. De segunda a sábado, entre abril e outubro de 1994, período de transmissão do *remake* da novela *A Viagem* (anteriormente exibida pela TV Tupi em 1975), de Ivani Ribeiro, era comum ouvir a música tema da personagem Dinah, interpretada por Christiane Torloni, protagonista da trama, sempre que a personagem aparecia em alguma das inúmeras cenas referentes aos seus sofrimentos amorosos. Numa espécie de drama de amor sobrenatural, a novela misturava o panorama religioso do espiritismo kardecista aos conflitos de separação e redescoberta do amor que estão presentes na maioria dos folhetins televisivos.

Enquanto “Bem que se quis”, que fora tema de *O Salvador da Pátria*, de Lauro César Muniz, em 1989, aparecia na faixa das vinte e uma horas, “Quando chove” era apresentada no horário das dezenove, destinando-se, conseqüentemente, a um público mais extenso. Além disso, a trama de Ivani Ribeiro, ao contrário da de Muniz que nunca fora reprisada no canal aberto, foi reexibida pela Rede Globo em 1997 e 2006 na sessão “Vale a pena ver de novo”, de segunda à sexta-feira, às quatorze horas. Para o público mais jovem, habituado aos *streamings* e às redes sociais, a influência das novelas para a divulgação de uma música pode parecer algo muito distante de seu panorama. Hoje, redes como o “Tik Tok” fazem isso com muito mais

rapidez e efemeridade. No entanto, no caso específico de “Quando chove” e sua presença em *A viagem*, vemos uma relação bem maior no que diz respeito ao alcance de público quanto à “Bem que se quis”. A despeito das performances de Marisa Monte e Patrícia Marx (visto que são incomparáveis diante do reconhecimento de uma em relação a outra⁷), em 1994, seguramente todos os que ouviam rádio e viam televisão conheceram a música na voz da ex-integrante do “Trem da Alegria”.

Antes de falarmos das mudanças entre as letras de Pino Daniele e Nelson Motta, convém levantarmos algumas questões importantes para as comparações que pretendemos fazer. “Quanno chiove” integra o álbum *Nero a metà*, de 1980, no qual encontramos a maioria das letras em napolitano, junto a outras em *code-switching* com o italiano. Assim como a já mencionada “Appocundria”, “Quanno chiove” é um desses exemplos integralmente escritos em napolitano, dado relevante no contexto multicultural italiano e na trajetória do compositor tão identificado na partilha simbólica do sentimento de “napoletanità”. Porém, elas se diferenciam no trato da nostalgia. Se, na primeira, temos a saudade da terra como um sentimento doloroso, na segunda, já vemos com mais clareza a presença de alguém a quem o eu-lírico destina seu canto de admiração e receio, aspectos sentimentais que nos permitem recuperar uma temática bastante recorrente nas cantigas de amor provençais, como nos lembra Segismundo Spina a respeito do amor na lírica medieval:

O Amor, na lírica trovadoresca, apresenta-se como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o *amante-mártir* e a *dame sans merci* (a mulher sem compaixão). Daí dizemos que a poesia cortês constitui, em síntese, uma exaltação do amor infeliz. (SPINA, 1997, p. 49)

Para propor uma compreensão mais detida dessa aproximação com a “coita d’amor” trovadoresca, transcreveremos a letra de “Quanno chiove”, na língua de partida, seguida de uma tradução realizada por nós para o português brasileiro, em que procuramos manter as ressonâncias do eu-lírico⁸:

E te sento quanno scinne 'e scale
'E corza senza guarda'
E te veco tutt'e juorne
Ca ridenno vaje a fatica'
Ma poi nun ridi cchiù
E luntano se ne va
Tutt'a vita accussi
E t'astipe pe nun muri'
E aspiette che chiove
L'acqua te 'nfonne e va
Tanto l'aria s'adda cagna'
Ma po' quanno chiove
L'acqua te 'nfonne e va
Tanto l'aria s'adda cagna'
Se fa scuro e parla 'a luna
E te vieste pe' senti'
Pe' te ogni cosa po' parla
Ma te restano 'e parole
E 'o scuorno 'e te 'ncuntra'
Ma passanno quaccheduno
Votta l'uocchie e se ne va
E aspiette che chiove
L'acqua te 'nfonne e va
Tanto l'aria s'adda cagna'
No, ma po' quanno chiove
L'acqua te 'nfonne e va

Tanto l'aria s'adda cagna' (DANIELE, 1980)

Eu te ouço descer a escada
Correndo sem olhar
E te vejo todo os dias
Rindo ir trabalhar
Mas depois não ri mais
E longe se vai
Toda vida assim
Cuidando pra não morrer
E espera que chova
A água te molha e vai
De algum jeito, o ar vai mudar
Mas depois quando chove
A água te molha e vai
De algum jeito, o ar vai mudar
Se é de noite e a lua fala
E você se veste pra ouvir
Pra você qualquer coisa pode falar
Mas as palavras ficam pra você
Como a vergonha de te encontrar
Mas passa qualquer um, te olha
e sai andando
E espera que chova
A água te molha e vai
De algum jeito, o ar vai mudar (GÁRBERO; SPERA, 2023)

Embora não observemos “a dama sem compaixão”, e sim a representação de alguém que parece alheio à presença do admirador, o desejo em “Quanno chiove” se aproxima da condição do “amor platônico”, na qual a inviabilidade se torna um elemento constitutivo da relação que se dá justamente por não se concretizar.

Por outro lado, na autoria de Nelson Motta, encontraremos o que estudiosos do conjunto das Cantigas de Santa Maria consideram como *contrafacta*, recurso que consiste na criação de variados textos a partir de uma mesma base melódica (FERREIRA, 2013, p. 44). Quando ouvimos os versos da canção de 1994, reparamos que o sofrimento amoroso, anteriormente sugerido pelo receio, agora já decorre de uma ruptura, trazendo consigo elementos como o desejo carnal e a natureza, referências que encontramos na aproximação com as cantigas de amigo galego-portuguesas:

Quando olho nos seus olhos
Não vejo a luz do amor
Só as sombras do passado
Só um fogo que se apagou
A vida é assim
Nosso espelho se quebrou
É hora de se guardar
Um segredo no coração
Se chove lá fora, queimo aqui dentro
De vontade de te abraçar
Amor, quando chove
Fica mais triste a espera
Por alguém que não vai chegar
Quando ouço o teu silêncio
Escuto o meu coração
Bater apressado e urgente
Te querendo sem querer
Cansado de sofrer

Mas agora já é hora
Dessa chuva ir embora
Se chove lá fora, queimo aqui dentro
De vontade de te abraçar
Amor, quando chove
Fica mais triste a espera
Por alguém que não vai chegar (MOTTA, 1994)

Outro recurso que nos chama atenção, como parte dessas representações do desejo e da natureza, é o uso de figuras de linguagens como a antítese e a metáfora. Se ambas, assim como tantas outras figuras, garantem o caráter polissêmico dos textos literários, não podemos deixar de lado o aspecto histórico da antítese como uma das figuras de pensamento mais caras ao Trovadorismo, período ao qual se vinculam as cantigas. Por meio de contrastes como luz / sombras, olho (verbo no presente) / passado (como substantivo), chove (verbo) / queimo (verbo), Motta cria um ambiente de contrastes entre o estado afetivo do eu-lírico e o seu entorno, sugerindo a ideia de perturbação emocional que lemos tanto nas cantigas de amor, pelas vias da “coita d’amor”, quanto nas de amigo, com o sofrimento pelo “amigo-amado” ausente. Outra figura utilizada na letra em português é o paradoxo em “quando ouço teu silêncio”, reforçando a noção marcada já nas antíteses dos versos iniciais. A natureza (e sua relação com imagens que correspondam a noções carnis) está na referência que a palavra “chuva” adquire na letra de Motta, em composição com a antítese estabelecida pelos verbos “chover” e “queimar”.

Embora o intuito desse estudo não seja uma leitura pelos caminhos da antiga disciplina de estilística, acreditamos que um olhar atento a tais recursos nos possibilite compreender a passagem do estado nostálgico e contemplativo em “Quanno chiove”, para o que poderíamos chamar de “sofrência” – tendo em vista o panorama da música sertaneja da última década (2010 – 2020). O termo, ainda não dicionarizado, se popularizou nos meios de comunicação através das cantoras sertanejas (sobretudo com Marília Mendonça), representando as mulheres que cantavam seus dissabores amorosos, sem se envergonharem de atitudes até então, no universo extremamente masculinizado do sertanejo, permitidas apenas aos homens.

Mutatis mutandis, ao reconhecermos que a história se dá num continuum e não por rupturas bruscas capazes de apagar nossas referências, essas letras de “sofrência” têm em sua planta baixa todo um repertório que há mais de oito séculos formam nossa cultura ocidental. Logo, uma letra como “Quando chove”, curiosamente mais próxima do contexto temático-amoroso medieval do que das sertanejas de agora, parece inscrever-se num tempo intermediário entre a perturbação pela ausência do ser amado e a chance debochada de falar sobre essa ruptura, em versos como: “tentou agarrar o garçom / derrubou a caixa de som / pra variar, 'cê queimou a largada / tentou até ligar pro ex / pra sua sorte, eu não deixei / já 'tava tudo rodando, rodando / pediu outra rodada. /Amiga, 'cê 'tava bebaça”⁹. Assim, essa “sofrência”, mais do que propriamente transmitir um canto de sofrimento, poderia significar, dentro do gênero sertanejo, um modo irônico e, por que não, libertador dessa mulher que antes se dizia “mais triste por alguém que não vai chegar” falar de si mesma e de suas companheiras.

Retomando as perspectivas amorosas que vemos nas letras de Pino Daniele e Nelson Motta, encontramos uma mudança na representação da dor. Respectivamente, entre uma e outra, parece constituir-se a distância temática que Segismundo Spina argumenta a respeito das cantigas de amor e amigo. Com a descoberta do amor romântico (segundo ele, a fonte de toda a poesia europeia precedente) no século XII, abre-se um panorama no qual “O idealismo cavaleiresco entroniza a Mulher: a Cortesia promove a *idealização do objeto amado e espiritualização do amor*” (SPINA, 1997, p. 78), enquanto, ao se referir às cantigas de amigo, páginas antes do mesmo livro, lemos:

Na Galiza e Portugal floresce, entre fins do século XII e meados do século XIV, uma lírica de tipo provençal, ao lado de uma corrente de inspiração autóctone representada

pelas *cantigas d'amigo*, extraordinária sobrevivência de uma lírica românica primitiva e desaparecida, em que a mulher era o principal agente. (Idem, p. 28)

Ainda que Spina não mencione a qual contexto as palavras “primitiva” e “desaparecida” poderiam corresponder, quando pensamos nas permanências que sustentam a poesia lírica ocidental, não há como não relacionarmos essa presença feminina por ele destacada ao eu-lírico dos fragmentos supérstetis da poeta Safo, da ilha de Lesbos, que viveu entre os séculos VII-VI A.E.C. Se a autoria das cantigas de amigo para muitos ainda é motivo de debate, visto que sua composição é atribuída aos homens, a existência de uma mulher no período Arcaico, que cantava o desejo e o amor carnal fora dos padrões heteronormativos, é um importante material para leitores e estudiosos de poesia antiga.

Por rotas diferentes e pela recuperação de cantares que atravessam as idealizações amorosas no Ocidente, Pino Daniele desembarca em nosso país. Nessa travessia do Atlântico, que parece não se desprender da imagem corroborada pelas telenovelas, via “terra de partida” à “promessa de amor”, o trajeto da recriação de Nelson Motta sinaliza não se desviar totalmente de um lugar comum. Como um farol, o amor romântico (seja pelo reencontro de “Bem que se quis”, seja pelas dores de “Quando chove”) indicará o caminho a outro solo, com outros sujeitos, outras vozes e, principalmente, novas línguas.

Considerações finais

Iniciar este estudo falando de alguns cantores italianos reconhecidos em nosso país e das produções da Rede Globo sobre a imigração forma parte de um percurso que nos auxiliou a concluí-lo, bem como nos permitiu chegar, neste momento, à mesma pergunta que nos inquieta há anos: por que não ouvimos uma canção de Pino Daniele em sua própria voz nas novelas brasileiras? Ou ainda (e por isso): Por que, no Brasil, muitos não o conhecem?

Há alguns anos nos dedicando à tradução, acreditamos que os contextos podem ser transpostos a outras línguas. Por mais que muitos sentimentos pareçam intraduzíveis – como a “napoletanità” –, na lida dos tradutores, é possível e necessário recriar no texto imagens capazes de aproximar a língua de partida à de chegada, sem que precisemos apelar para a intraduzibilidade como um “valor”, principalmente, quando falamos de poesia (BERMAN, 2012, p. 55). Logo, não se trata disso. A culpa não é do napolitano, nem dos textos em *code switching*.

Por motivos que desconhecemos, a única canção de Pino Daniele que não foi recriada para o português e permaneceu em italiano foi “Quando”, do álbum *Sotto 'o Sole*, de 1991. Em sua letra, não é explícito se estamos diante de uma ruptura amorosa, de um cantar enamorado ou mesmo de alguém que canta a outro alguém que está distante, concomitante e metaforicamente cantando à sua terra: “*Tu dimmi quando, quando / Dove sono le tue mani ed il tuo naso / Verso un giorno disperato / Ed io ho sete / Ho sete ancora*¹⁰”. Independente de quais sejam as possibilidades temáticas da canção, uma coisa, porém, pode servir de base às interpretações: o estado nostálgico do eu-lírico.

Como parte desses elementos que se misturam em “Quando”, o binômio “nostalgia-saudade” ganha sentidos que, ao não serem recriados com procedimentos como os que vimos em “E po’ che fà” e “Quanno chiove”, mantêm as ambiguidades representativas do ser amado e da saudade da terra. A dor, seja de um amor perdido, seja de um lar ao longe, se potencializa justamente por não se reduzir às do amor romântico e suas limitações. Traduzível, e não aclimatado, o *páthos* não se dilui a ponto de se perder.

Para não fugir a uma “regra” que aparenta ser recorrente em nosso país, quando nos reportamos às canções italianas no Brasil, “Quando” fez parte da trilha sonora complementar da telenovela *Passione*, de Silvio de Abreu, em 2010, emoldurando as cenas de Agostina

(personagem de Leandra Leal) e seus tormentos amorosos. Na página de internet em que podemos consultar os dados respectivos às trilhas sonoras da novela, além do campo “intérprete”, que já sabíamos tratar-se do grupo de canto coral “Neri per caso”, e não de Pino Daniele, há ainda outro que nos chama atenção, sendo este bem mais problemático em nosso ponto de vista: o da autoria. Onde lemos “compositor”, lemos na sequência: “Paolo Daniele” (sic).¹¹

De volta ao primeiro verso da mencionada canção: “tu dimme quando, quando...”, fica-nos a pergunta: quando, quando, o público brasileiro ouvirá a voz de Pino Daniele? Como um caminho que aponta como chegada o mesmo lugar da partida, fica-nos a dúvida: entre Paolo e Pino haveria uma travessia bem mais complexa do que a de um oceano...? Isto sim, para nós, é incompreensível, intraduzível e incapaz de ser recriado.

IS IT POSSIBLE TO CROSS THE ATLANTIC? A READING OF PINO DANIELE IN BRAZIL

ABSTRACT: This article is a study of Nelson Motta’s recreations of two songs by Neapolitan singer Pino Daniele (“Quanno chiove”, 1980; “E po’ che fà”, 1982). Recognizing that both became undisputed successes of Brazilian popular music, it is intended to analyze some thematic differences in the passage from one continent to another, having as an interest the love perspectives, from the modification of the text and the maintenance of the melody.

Keywords: Literary recreation. Cultural translation. Brazilian Popular Music. Songs Medieval. Pino Danielle.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BERMAN, A. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET / UFSC, 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda; TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. Desejo e Repressão. *Revista Letras*. São Paulo, v. 60, n. 1, p.31-44, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/14692/10769>. Acesso em: 27 jun. 2023

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOWZAN, T. O signo no teatro. In: *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. INGARDEN, R. (e outros). Organização e tradução de Luiz Arthur Nunes, Regina Zilberman, Ana Maria Ribeiro Filipouski, Tania Franco Carvalhal e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 2007.

FARIA E SILVA, Adriana Pucci; OLIVEIRA, Daniele. Vozes na pandemia: leituras de análises de discurso. *Estudos Linguísticos e Literários*. Salvador, v. 1, nº 67, p. 499-517, jul. / dez 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/download/38719/24358/169589>. Acesso em: 23 jun. 2023.

FERREIRA, Manuel Pedro. Jograis, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria. Alcanate. *Revista de Estudios Alfonsíes*. Cádiz, v. 8, nº 1, p. 43-53, 2012-2013. Disponível em:

https://www.academia.edu/3646592/Jograis_contrafacta_formas_musicais_cultura_urbana_nas_Cantigas_de_Santa_Maria. Acesso em 19 de jun. 2023.

RIGHINI, R. R. *A trilha sonora da telenovela brasileira*. São Paulo: Paulinas, 2004.

SOARES, Mariana Schuchter; DORNAS, Juliana Benevides; COSTA, Alexandre Diniz da; SALGADO, Ana Claudia Peters. A alternância de códigos no contexto da educação bilíngue: code-switching, code-mixing e as transferências linguísticas. *Revista Gatilho*. Juiz de Fora, v. 15, p. 1-14, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/issue/view/1239>. Acesso em 19 de jun. 2023.

SPINA, S. *A Cultura Literária Medieval*. 2. ed. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

VAN OOSTEN, L. *Code-switching nel rap italiano contemporaneo. La creazione di uno spazio condiviso tra rapper italiani e rapper italiani di seconda generazione*. 2021. 45 p. Monografia (Lingua e Cultura Italiana), Utrecht University, Utrecht, Holanda.

XAVIER, N. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

Data de envio: 08/07/2023

Data de aceite: 18/09/2023

¹ “Strani amori” (letra: Cheope, Marco Marati e Francesco Tanini. Música de Angelo Valsiglio e Roberto Buti) e “La solitudine” (composta também por Angelo Valsiglio, Pietro Cremonesi, Federico Cavalli).

² A primeira recriação autoral de uma canção de Pino Daniele acontece em 1983, pelo cantor e compositor Toquinho. Trata-se de “Tutta 'nata storia”, cujo título em português é “Outra história”. A segunda é “Cai fora”, interpretada por Sandra de Sá e escrita por Nelson Motta, a partir da canção “Mo basta”. Com relação a tais canções, vale mencionar que ambas integram o álbum *Bella 'mbriana* (1982), assim como “E po’ che fà”, e as letras estão na língua napolitana. Embora reconheçamos que elas constituam exemplos valiosos do que pretendemos abordar sobre recriação autoral, nossa escolha por “E po’ che fà” e “Quanno chiove” correspondem a aspectos de alterações temáticas que serão explicados no decorrer deste estudo.

³ Os versos aparecem em itálico para indicar a passagem à qual nos referimos, a respeito da mudança de tom.

⁴ Sobre essa experimentação tradutória aqui apresentada, acreditamos ser importante reforçar que não se trata de uma tradução para fins comerciais.

⁵ Para abordar este assunto, recorremos aos estudos de Adriana Pucci Pentead de Faria e Silva e Daniele de Oliveira, da Universidade Federal da Bahia, a respeito do emprego de “E daí” em falas públicas durante a pandemia de covid-19. Embora nosso contexto seja diferente, observamos que a expressão indica certa noção de desdém em relação ao trato do tema em que ela é empregada e, por isso, julgamos oportuna uma tradução do título da canção de Pino Daniele para o português que fosse capaz de conservar esse sentido ao se referir às perspectivas de distanciamento e aproximação que vemos em “E po’ che fà”.

⁶ Por não se tratar de uma composição para ser cantada, afinal sua realização se deu exclusivamente para este estudo, reconhecemos que a recriação autoral de Nelson Motta é belíssima, e que não temos a pretensão de traçar quaisquer comparações que fujam do que desejamos discutir, ou seja: a transformação do sentimento amoroso na travessia do Atlântico, e levantar possíveis hipóteses para compreender essas mudanças.

⁷ Enquanto Marisa Monte conta com premiações em diversas categorias em Prêmios como *Grammy Latino* (2001, 2003, 2006, 2014 e 2022), *MTV*, *Multishow*, *Música Brasileira*, etc, Patrícia Marx teve apenas uma indicação expressiva nesse panorama, concorrendo ao *Prêmio Sharp* (antigo nome do *Prêmio da Música Brasileira*), em 1995, na categoria de “Melhor cantora Pop”.

⁸ Agradeço imensamente ao jornalista napolitano Luigi Spera, com quem pude compartilhar a experiência tradutória do texto de “Quanno chiove”.

⁹ “Bebaça” (2019). Intépretes: Marília Mendonça, Maiara e Maraísa. Compositores: Gustavo Martins Felisbino / Murilo Huff / Rafael Augusto / Ricardo Vismark / Ronael

¹⁰ Tradução: Me diga quando, quando / onde estão suas mãos e seu nariz / num dia desesperador / e eu com sede, com sede ainda.

¹¹ Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/passione/noticia/trilha-sonora.ghtml>