

# LITERATURA, ARTES E MÍDIAS: A REESCRITA COMO MATRIZ DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Solange Ribeiro de OLIVEIRA

Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

## **Resumo**

Partindo de exemplos de transposição intra- e intersemiótica nas Artes Visuais e na Música, o ensaio termina por discutir a função dos vários tipos de reescrita na arte de todos os tempos, sobretudo na pós-modernidade.

## **Palavras-chave:**

Reescrita, Paródia e pastiche; Literatura e as outras artes; Crítica cultural

**A** releitura, ou reescrita – conforme se considere a perspectiva do leitor ou do autor – constitui um processo básico da produção artística. Em suas várias formas, da tradicional tradução à paródia e ao pastiche ou à simples citação, a reescrita reafirma sua importância na criação pós-moderna, que vem sistematicamente recorrendo à arte do passado como um repositório apropriável, incessantemente retomado, a ponto de provocar uma antológica observação de Umberto Eco (1983). Para o filósofo, o artista contemporâneo não tem como fugir à recriação do passado. Através de procedimentos combinatórios, apropria-se de signos de obras consagradas, neles introduzindo a diferença, marca da originalidade ainda possível<sup>1</sup>. Os méritos desse processo têm sido questionados por teóricos da pós-modernidade. Entretanto, não faltam vantagens às várias formas de reescrita, releitura ou recriação: prolongam a vida da pintura, outrora rainha das artes visuais, hoje ameaçada pela explosão de novas mídias. Permitem, por outro lado, comparações entre a produção artística e diferentes contextos históricos, com observações implícitas sobre questões políticas e culturais, inclusive mudanças relativas aos problemas das minorias.

Inegavelmente, a reescrita perpassa todas as artes. A propósito, cito a intrincada rede de diferenças e correspondências no trajeto entre o poema de Mallarmé *Prelúdio para a tarde de um fauno* (1876), inspirado em telas de François Boucher (1703-1777), depois recriado no poema sinfônico de Claude Debussy (1894) e no balé homônimo da coreografia de Vaslav Nijinsky (1912), desaguando, entre tantas outras, na tradução para o português, de Décio Pignatari, em 1991. Nesse percurso, multiplicam-se as metamorfoses estilísticas e semânticas: do rococó sentimental do pintor às recriações, revolucionárias, em seu tempo, do poeta, do compositor e do coreógrafo, até a versão para o português, que, voltando à forma literária, desenha o ciclo deslançando pelo poeta francês.

Motor secreto da criação artística, a reescrita, como se vê nesses exemplos, pode envolver igualmente textos verbais, visuais e musicais. Desconhecendo limites temporais, chega, no ecletismo radical da pós-modernidade, a multiplicar combinações e intersecções das artes tradicionais com as mídias mais recentes.

*Lato sensu*, o processo pode ser associado à tipologia da tradução (uma forma de reescrita) formulada por Roman Jakobson (1971, p. 697-708). Essa proposta seminal define três tipos de tradução: a intralinguística (realizada no âmbito de uma mesma língua, como nos dicionários monolíngues) a interlinguística (entre idiomas diferentes) e a intersemiótica (entre códigos semióticos diferentes, como a transposição de um romance para um filme). Adaptando essa tipologia, podem-se considerar dois tipos de reescrita artística, a intra- e a intersemiótica. A reescrita intrasemiótica

---

<sup>1</sup> A propósito, ver FABRINI, Ricardo Nascimento. O signo paródico. IN: *A Arte depois das Vanguardas*. Editora da Unicamp, 2002, p. 119-134.

contempla a transposição de textos dentro de um mesmo sistema sógnico. Nas artes plásticas, pode ser ilustrada por telas de Gustavo Doré e Jean Dominique Ingres, do século 19, ambas representando o amor adúltero de Francesca da Rimini e Paola Malatesta. Outro exemplo é o retrato seiscentista do papa Inocêncio III por Velásquez, recriado no século 20 por Francis Bacon. Na música erudita, a reescrita chega a constituir um gênero, “tema e variações”, representado pelas incontáveis obras que constituem exatamente isso, variações sobre um tema explorado por artista anterior. A música popular também recorre à transposição intrasemiótica, ilustrada na *Ópera do Malandro* de Chico Buarque de Hollanda por *Teresinha*, recriação da canção *Teresinha de Jesus*, do folclore brasileiro.

Como exemplo de escrita intersemiótica, que envolve diferentes sistemas sógnicos, ocorre-me, partindo da pintura para a poesia, o poema *Noite Estrelada*, de Anne Sexton, inspirado no quadro homônimo de Van Gogh. Em sentido contrário, na transposição da arte verbal para as visuais, o episódio da *Divina Commedia* (1307-1321) de Dante sobre a trágica história de Francesca da Rimini desdobra-se em múltiplas recriações, entre as quais, no século 19, as telas já citadas de Doré e Ingres e a escultura *O Beijo* de Auguste Rodin. No século 21, a obra inspira releituras irônicas, como *O Beijo* da feminista britânica Sarah Lucas.

Também na Música e nas artes cênicas o fenômeno da transposição intersemiótica está longe de ser novo. Através dos tempos, poemas e narrativas têm fornecido material para a criação musical e teatral. Ainda no âmbito das criações inspiradas pelo episódio da *Divina Commedia*, peças teatrais e composições musicais, todas intituladas *Francesca da Rimini*, testemunham o papel crucial da reescrita em diferentes períodos. Lembro aqui, no teatro, as peças de Silvio Pellico (1818), George Henry Boker (1853) e Gabriele d’Annunzio, (1901). Na música, são citações obrigatórias o poema sinfônico de Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1876) e as óperas de Sergei Rachmaninoff (1906) e Riccardo Zandonai (1914). No século 20, destaca-se a suite do modernista Igor Stravinsky *Pulcinella* (1920), apropriação de peças atribuídas a Giovanni Battista Pergolesi, do século 18. Analogamente, a musicalização do poema *Azulão* de nosso modernista Manuel Bandeira pelos compositores Jaime Ovalle, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali resultou em três canções diferentes, louvadas pelo próprio poeta como igualmente adequadas para seu texto. (Cf. BANDEIRA, 1986, p.71)

A abundância dessas reescritas, releituras, recriações, transposições – ou que outro nome se queira adotar – basta para evidenciar a importância do processo na criação artística. Entretanto, para ampliar a reflexão, julgo oportuno discutir alguns casos específicos, inicialmente na literatura e nas artes visuais, e, a seguir, na música, sobretudo na canção, com sua peculiar integração de texto verbal e musical. Em todos esses casos, a reescrita quase sempre implica a transposição para outro contexto cultural e histórico – e/ou para a perspectiva de uma subjetividade artística diferente – e com frequentes implicações de cunho ideológico.

A respeito da relevância do processo para a criação literária, basta lembrar a palavra de Octavio Paz. Para o escritor mexicano toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções (1984, p.92), ou, na formulação de Julia Kristeva, num “mosaico de citações”. Com efeito, em sua inevitável apropriação do acervo cultural acumulado por gerações, cada obra pode ser vista, simultaneamente, como realidade única e como reescrita, releitura ou tradução de textos passados. Na literatura brasileira, *Canção do Exílio*, que abre os *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias<sup>2</sup>, constitui um exemplo inquestionável. Composto em Coimbra, em lembrança e louvor da pátria distante- tema caro ao ideário da primeira fase do romantismo brasileiro – e fonte de inúmeras recriações, o próprio poema já nasce de uma recriação: parece ter sido inspirado por uma leitura de *Mignon*, como sugere a transcrição, na epígrafe, de alguns versos da balada de Goethe<sup>3</sup>.

Qual de nós, brasileiros, não tem de cor pelo menos três estrofes de Gonçalves Dias?

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

(...)

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

<sup>2</sup> Curiosamente, o poeta também reflete intuitivamente sobre as relações entre as artes, como se lê no poema de 1852, disponível no endereço <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/goncalves-dias/as-artes-sao-irmas.php>, acesso em 29/03/2011. As artes são irmãs, e os seus cultores / Do fogo criador nas mesmas chamas, / Perante o mesmo altar, coroaam-se, ardendo. / A mesma inspiração, que acende o estro, / Guia a mão do pintor quando debuxa / Do rosto nas feições o brilho interno, / Dá linguagem sublime à estátua muda, / Ou lânguida na lira se transforma / Em sons cadentes, que derramam n'alma / Ideias do prazer — do mal no olvido! / O mesmo entusiasmo as vivifica, / São iguais, são irmãs no amor do belo! Quatro de junho de 1852.

<sup>3</sup> Para a relação entre o poema de Gonçalves Dias e a epígrafe, que remete a Goethe, ver MARQUES, Wilton José. O poema e a metáfora. <http://www.ufscar.br/~neo/Estudos/arquivos/opoemaemetafora.pdf>

O poema tem sido vastamente parodiado. Além das releituras dos modernistas, da citação de dois versos no Hino Nacional Brasileiro (“Nossos bosques têm mais vida,/Nossa vida, mais amores”), *Canção do Exílio* revive nas reescritas e citações de outros poetas brasileiros e, como transposição intersemiótica, na canção *Sabiá*, de Chico Buarque de Hollanda e Antonio Carlos Jobim. A canção oferece um exemplo do que chamo de transposição subversiva. Em vez de, como ocorre nas transposições conservadoras, limitar-se a transpor para um momento histórico diferente o sentido construído na criação fonte, a reescrita subversiva, tanto intra- quanto intersemiótica, introduz novos matizes semânticos, que contradizem ou ironizam o texto anterior. Assim, a voz implícita na letra de *Sabiá* nega a existência dos deleites louvados pelo poema de Gonçalves Dias. A volta à pátria desmente os devaneios do exílio. No contexto da ditadura militar, exacerbada precisamente em 1968, ano da promulgação do AI5 e também da composição de *Sabiá*, a voz poética intui que, regressando à pátria, nela só vai encontrar, em vez dos encantos de sabiás e palmeiras, uma inescapável desilusão:

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira  
Que já não há  
Colher a flor  
Que já não dá  
(...)  
Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Não vai ser em vão  
Que fiz tantos planos  
De me enganar<sup>4</sup>.

Entre as releituras (a maioria intrasemióticas) da *Canção* de Gonçalves Dias, encontram-se, sem esgotar a lista, os poemas *Canção do Exílio* de Casimiro de Abreu, *Canto de Regresso à Pátria* de Oswald de Andrade, *Europa, França e Bahia* e *Nova Canção do Exílio* de Carlos Drummond de Andrade, *Canção do Exílio* de Murilo Mendes, *Canção do Expedicionário* de Guilherme de Almeida, *Uma Canção*, de Mário Quintana, *Jogos Florais I e II*, de Antônio Carlos de Brito (Cacaso), *Canção de Exílio Facilitada* e *Lisboa: Aventuras*, de José Paulo Paes, *Terra das Palmeiras* de Taiguara, *Pátria Minha*, de Vinícius de Moraes.

Também aqui, em vez da simples transposição para outro momento histórico, a recriação pode ser irreverente ou irônica, como em *Canto de Regresso à*

<sup>4</sup> A propósito de *Sabiá* ver <http://letrasdespidas.wordpress.com/2010/09/26/chico-buarque-sabia/>, onde se lê uma referência ao estudo de Lorenzo Mammi sobre essa e duas outras canções de compostas em parceria por Tom Jobim e Chico Buarque, *Pois é e Retrato em Branco e Preto*.

*Pátria*, de Oswald de Andrade. O belo verso inicial, “Minha terra tem palmares”, remete ao sonho libertário de Zumbi. Mas segue-se logo uma nota irônica: as referências aos encantos bucólicos da terra natal são substituídas pela evocação da prosaica Rua 15, centro comercial paulista, típico do questionável progresso anunciado pela sociedade industrial:

Não permita Deus que eu morra  
Sem que eu volte para São Paulo  
Sem que eu veja a rua 15  
E o progresso de São Paulo

Como vimos, o processo de reescrita, tão importante para a literatura atual, sob a forma de tradução intra- ou interlinguística, mostra-se moeda corrente em todas as artes. Na pintura impressionista, Manet usou-a sem reservas, com citações de Rafael, Ticiano, Goya. Após a arte conceitual e o *pop*, o processo de apropriação tornou-se virtualmente uma obsessão do pós-moderno nas artes visuais. É a isso que certamente se refere *Sem título (segundo Leonardo da Vinci, 2003)* de Luiz Flávio Silva<sup>5</sup>. O trabalho, impressão digital sobre papel e adesivo recortado sob vidro, consiste em uma reprodução da Mona Lisa. As gigantescas aspas negras nas duas extremidades superiores do trabalho sintetizam a referência às incessantes releituras da obra de Da Vinci, incluindo, entre as mais conhecidas, as feitas por Marcel Duchamp, Andy Warhol e Nelson Limer. Também quando realizada em código diferente daquele em que a obra parodiada foi inicialmente concebida, a reescrita tem marcado obsessivamente certos textos, como os inúmeros poemas criados a partir da tela *Noite Estrelada*, de Van Gogh, ou de *Paisagem com A Queda de Ícaro*, de Bruegel, ou ainda *Execução de Maximiliano* (1867) de Edouard Manet, ou *Execução*, do artista chinês Yue Minjun, em memória dos massacres na praça Tiananmen em 1989. As últimas duas telas constituem exemplos de reescritas conservadoras. Referem-se ao famoso quadro *Três de Maio de 1808* da série *Desastres da Guerra*, de Francisco de Goya. O quadro representa um grupo de civis espanhóis prestes a ser fuzilados, parte da brutal represália francesa contra a resistência à ocupação napoleônica na Espanha. No centro, entre figuras perdidas num fundo escuro, destaca-se o corpo iluminado de um dos rebeldes, braços estendidos e rosto contorcido pelo horror. Do lado oposto, o pelotão de fuzilamento aponta as armas, ombros e braços posicionados em meticulosa atenção à lúgubre tarefa. Ao fundo, os contornos de uma igreja, torre apontada para o céu estrelado sublinha a incongruência entre a crueza do espetáculo e o suposto cristianismo professado pelos algozes. As telas de Manet e de Minjun evidenciam a dívida para com o artista espanhol, sobretudo pela distribuição dos dois grupos de homens no espaço e pelo posicionamento de braços e armas apontados para as vítimas. No título do quadro francês, a mudança de

<sup>5</sup> A propósito ver BARBOSA, Nair. *Brazilianart IV, Livro de Arte Brasileira*. São Paulo: Jardim Contemporânea Editora, 2003, p. 286-287.

contexto histórico é claramente indicada pelo nome de Maximiliano, o duque de Habsburgo imposto por Napoleão ao México, repudiado e executado por republicanos. Na tela chinesa, os traços fisionômicos e os trajes de vítimas e executores igualmente situam o cenário histórico diverso, apontando para os massacres na praça de Tiananmen em Beijing em 1989, quando se executaram rebelados contra o regime comunista. Apesar dessas alterações e de detalhes pictóricos reveladores das diferentes práticas estilísticas dos três artistas, as releituras francesa e chinesa da tela de Goya são conservadoras, já que preservam a mensagem inicial, de repúdio à violência como instrumento de opressão política.

Outras ocorrências de reescrita pictórica atuam em direção inversa, alterando ou mesmo invertendo o sentido do texto fonte. Situa-se nesse caso a série de telas de Francis Bacon (1909-1992) variações do retrato de Inocêncio X pintado por Velásquez em torno de 1650. A tela seiscentista representa um homem de aparência saudável, rosto sanguíneo, de expressão arguta, enérgica, embora serena e meditativa. Mãos tranquilamente apoiadas no trono papal, a túnica rubra lembrando a proclamada disposição cardinesca de derramar seu sangue por Cristo, o retrato sugere a dignidade e autoridade associadas à figura do papa pela ideologia da época. Decorridos mais de três séculos, o quadro de Francis Bacon (1956) oferece um contraste gritante com essa representação. A túnica purpúrea é substituída por uma veste roxa, de sugestão mortuária. O trono dourado parece tremer sob o impacto de uma corrente elétrica. A face do retratado, de uma palidez cadavérica, deformada por um esgar de tortura ou pavor, inspira o horror de uma aparição diabólica. Essa leitura subversiva da figura do papa, em diálogo contestador com a tela de Velásquez, não mais sugere o Pedro forte, vigário de Cristo, mas um representante maligno, torturado, apavorado e apavorante.

Mais exemplos interessantes de tradução intersemiótica, tanto conservadoras quanto subversivas, encontram-se em releituras do trecho do *Inferno* (1304-1308) na *Divina Comédia*, no qual o Dante empresta a voz a Francesca da Rimini, jovem assassinada, juntamente com Paolo, seu cunhado e amante, pelo marido traído. Trata-se do relato do episódio no qual, excitados pela leitura de outra história de amor ilícito, o par amoroso, abandonando o livro, troca o primeiro beijo, iniciando a trágica aventura responsável por sua morte e condenação ao inferno. Nas palavras de Francesca:

*Divina Comédia (Inferno, V, 124-140)*

Mas porque de saber és desejoso,  
Como nasceu à flor do nosso afeto,  
126 Direi chorando o lance lastimoso.

Por passatempo eu lia e o meu dileto  
De Lanceloto extremos namorados;  
129 Éramos sós, de coração quieto.

Nossos olhos, por vezes encontrados,  
Cessam de ler; ao gesto a cor mudara.  
132 Um ponto só deu causa aos nossos fados.

Ao lermos que nos lábios osculara  
O desejado riso, o heroico amante,  
135 Este, que mais de mim se não separa,

A boca me beijou todo trememente,  
De Galeto fez o autor e o escrito.  
138 Em ler não fomos nesse dia avante”<sup>6</sup>

A cena assim descrita tem sido objeto de incontáveis recriações intersemióticas, entre as quais destaco as pinturas de Jean Dominique Ingres (1819) e Gustavo Doré (1857). Releituras intersemióticas conservadoras, ambas as telas buscam representar um cenário medieval – sugerido pelas vestes e pela decoração – bem como a postura amorosa dos amantes, no momento em que, trocando a leitura por um beijo, deixam cair o livro. Disfarçada entre os reposteiros, vislumbra-se a figura do marido erguendo o punhal assassino. Outra tela de Doré representa os amantes já no inferno, condenados ao suplício de eternamente girar próximos um do outro, sem jamais poder se tocar. Congruentes com o poema do século 14, que as inspirou, essas telas, decorridos cinco séculos, ainda evocam a mesma atmosfera de culpa, crime e castigo.

Entretanto, no mesmo século 19, surge outra releitura intersemiótica – esta subversiva – do texto de Dante, *O Beijo* (1889) de Auguste Rodin. A escultura, talhada em mármore, material sugestivo de nobreza e perenidade, refuga totalmente a atmosfera de culpa, terror e expiação, evocada por Doré e Ingres. As figuras de Paolo e Francesca, nus, sem evidência de qualquer sentimento de culpa ou pudor, são identificadas apenas pelo livro que pende dos dedos de Paolo. Enlaçados os corpos, lábios quase se tocando no beijo apenas insinuado nas obras anteriores, os amantes entregam-se a seu êxtase, numa das mais líricas representações de amor carnal da arte ocidental.

Neste século, outra obra subversiva, mas muito mais radical, contesta não só todas as leituras anteriores, mas também a concepção de arte embutida nelas: a instalação também intitulada *O Beijo* (2001), de autoria de Sarah Lucas. Conhecida nos anos de 1990 como membro do YBA <sup>7</sup>, a artista feminista ganhou fama internacional em razão de suas criações provocantes, às vezes marcadas pelo humorismo e por trocadilhos visuais obscenos. Em sua integração forma/conteúdo, *O Beijo* de Lucas constitui um múltiplo desafio aos textos anteriores. Embora cancelada como arte por sua exibição na *Tate Modern*,

<sup>6</sup> Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/inferno.html>, acesso em 03/04/2011.

<sup>7</sup> Sigla de *Young British Artists*, também *Brit artists* and *Britart*. Trata-se de um grupo de artistas conceituais – pintores, escultores e criadores de instalações, com sede no Reino Unido, incluindo, entre outros, Damien Hirst, Sarah Lucas, Tracey Emin e Cornelia Parker.

prestigiosa galeria londrina, a instalação provavelmente inspira em alguns espectadores a pergunta tantas vezes ouvida em exposições contemporâneas: “Mas isso é arte?” A pergunta tem suas razões. Ao invés de mármore e de tela, materiais nobres, tradicionalmente associados à ideia de perenidade e talento artísticos, Sarah Lucas utiliza banais objetos e materiais contemporâneos, descartáveis, não criados por sua mão, fabricados em série, como os chapéus das figuras que representam os amantes, os novelos enrolados em arame que simulam seus corpos, e a tira de couro que os prende um ao outro, insinuando penetração sexual. A aparência, entretanto, é de uma união mecânica, fria, impessoal, como sugerem as cabeças sem rosto, anônimas, de costas para o espectador. Em contraste com a obra homônima de Rodin e as telas de Doré e Ingres, a instalação insinua um comentário ácido: o amor não é o êxtase do corpo e do espírito evocado pelas obras anteriores. Em nossos dias, cabe-nos essa penetração mecânica, anódina, impessoal. Resta ainda o jugo sugerido pelo couro que, na instalação, amarra uma à outra as figuras do homem e da mulher, e, na visão feminina, eterniza a opressão patriarcal. Dificilmente se encontraria leitura mais subversiva, o que explica a necessidade de formas novas – no caso, a instalação, criação contemporânea – necessárias para a contestação de concepções veiculadas pelas criações do passado.

No âmbito da Música, não faltam releituras igualmente subversivas. Para ilustrá-las, sem prolongar demais este texto, limito-me a reflexões sobre a canção, o que exige algumas considerações teóricas. Nesse gênero, urge considerar especialmente a relação entre estrato verbal e estrato musical, crucial para o gênero, e também para a análise da função da reescrita nos exemplos que passo a discutir, em primeiro lugar, *Teresinha de Jesus*, de nosso folclore, reescrita por Chico Buarque em *Teresinha*, da Ópera do Malandro<sup>8</sup> e, a seguir, o hino nacional da África do Sul, recriação parcial de hino protestante ainda nos dias do apartheid.

A propósito, evoco inicialmente uma questão teórica, crucial para toda música vocal: a exigência de integração entre letra e estrutura musical, sem a qual a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação. A respeito dela, quando texto verbal e criação musical se unem, alguns pesquisadores, entre os quais a filósofa Susanne K. Langer e o nosso Mário de Andrade, afirmam o predomínio do musical sobre o verbal. Outros, como Anthony Storr, o jovem Robert Schumann, Robert Spæthling, e, no Brasil, Santuza Cambraia Naves, atribuem igual peso aos dois elementos. Sustentando essa tese, José Miguel Wisnik destaca, na canção bem realizada, a sincronização de acento musical e métrico, bem como a perfeita adequação à temática das comple-

---

<sup>8</sup> A reescrita feita por Chico da canção de roda escapou a Maurício Kubrusly. Em “A Ópera de Chico”, publicado na *Folha de São Paulo*, de 06/08/78. Kubrusly observa equivocadamente, que Teresinha é uma adaptação da Polly Peachum de *A Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht, sem perceber a referência à cantiga de roda brasileira. Uma curiosidade: *Teresinha* foi a única canção não inédita, que Chico já cedera para Maria Bethânia cantar antes da estreia da ópera.

xas transições harmônicas e da linha melódica. Na mesma linha, em *O Cancionista*, Luiz Tatit comenta que a especificidade da canção reside precisamente na interação de duas forças contraditórias – sequências melódicas e unidades linguísticas – cuja justaposição e tensão transformam a fala em canto. Compor uma canção significa, pois, eliminar a fronteira entre fala e canto. Combina-se, assim, a continuidade linear da melodia, cujo fluxo se adapta naturalmente às vogais da linguagem verbal, com fricção e descontinuidade oferecidas pelas consoantes, que segmentam o discurso verbal em fonemas, palavras, locuções, etc. O compositor tem de amalgamar, num todo único, articulação linguística e continuidade melódica. Assim, nas melhores canções, a linha melódica parece brotar espontaneamente do texto verbal.<sup>9</sup>

Alinhando-me com esse grupo de pesquisadores, que veem na integração entre o estrato verbal e o musical o traço essencial da canção, convido à análise da canção de roda *Teresinha de Jesus*, para, num segundo momento, esboçar um estudo semelhante de sua releitura na *Teresinha* de Chico Buarque. Transcrevo a letra da canção folclórica:

Teresinha de Jesus  
De uma queda foi ao chão.  
“Acudiu” três cavaleiros  
Todos três chapéu na mão.

O primeiro foi seu pai,  
O segundo, seu irmão.  
O terceiro foi aquele  
Que a Teresa deu a mão.

Da laranja, quero um gomo  
Do limão, quero um pedaço  
De teu rosto quero um beijo,  
De teu corpo, um abraço.

O texto evoca a vivência da mulher na sociedade patriarcal, cercada pelas três figuras masculinas que marcam sua vida, da infância ao amadurecimento para o amor: o pai, o irmão, o noivo. Pouco preparada, por uma educação deficiente, a mulher assim representada mostra-se frágil, necessita da proteção do trio masculino, sem cuja ajuda sequer poderia levantar-se de uma queda banal. É o que diz a letra, constituída por uma narrativa em terceira pessoa, na voz de um narrador anônimo, representante do grupo social, no qual a opressão da mulher é adoçada pelo cavalheirismo. Daí o gesto dos três cavaleiros, que, tirando o chapéu, estendem a mão à jovem. Nos últimos versos a narrativa, iniciada na terceira pessoa, passa para a primeira, assumindo a voz do noivo. Seu erotismo insinua-se na tradicional metáfora do ato de comer

---

9 A respeito dessa discussão, ver OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Canção: Letra X Estrutura Musical. *Aletria*. Intermedialidade. n.14, jul.dez 2006, p. 323-333.

como representação do ato sexual: o consumo da laranja e do limão antecipa o encontro dos corpos, no beijo e no abraço. Na canção, o ato de dar voz a um personagem simula uma situação real de comunicação, coincidente com o instante do canto e sua audição, buscando a cumplicidade emocional do ouvinte: ele tem a ilusão de participar do mundo representado, como testemunha da corte feita a Teresinha pelo noivo escolhido pela família. Entretanto, a própria jovem não tem voz. Dela não se ouve uma única palavra, de assentimento ou de repulsa. Ouve-se, sim, a voz do terceiro cavalheiro, o pretendente. Este, após a metafórica referência ao consumo das frutas, explicita o que realmente deseja: o corpo da jovem, na união iniciada pelo beijo e o abraço.

Esse conteúdo, veiculado pela letra, integra-se perfeitamente com a composição musical, cujos tempos fortes, coincidindo com os acentos tônicos do estrato verbal, enfatizam as palavras referentes aos protagonistas da narrativa: a própria Teresinha, JeSUS (referência à sanção religiosa conferida à ordem patriarcal) e, especialmente, os que regem o destino da mulher: o priMEIro, PAI, o seGUNdo, irMÃO, o terCEIro. As três estrofes seguem a mesma linha melódica (cíclica, repetitiva, como a existência reservada para a mulher) concluindo com a nota tônica. Não se pode esquecer que, ao contrário da música atonal (na qual todas as notas da escala desempenham papéis semelhantes), é a tônica que domina a composição. Ela encerra o discurso musical, equivalente, na linguagem verbal, a um “Tenho dito”: sem abertura para o diálogo, fecha o discurso. Revela-se, assim, a congruência de elementos verbais e musicais na tradicional canção popular, típica da ordem patriarcal na qual se inscreve.

Na *Teresinha* de Chico Buarque encontra-se igual congruência entre linguagem verbal e musical, embora, como é próprio das reescritas subversivas, seu sentido, construído em outro contexto histórico social, inverta o da canção parodiada. A personagem de *Ópera do Malandro* é o oposto da ingênuu mocinha representada na canção de roda. Essa nova Teresinha revela-se uma versão feminina da malandragem. É ela que, substituindo o marido, assume o comando da organização a que pertencem.<sup>10</sup> Sua canção, formal e tematicamente, parodia a canção de roda. Mantém os versos em heptassílabos da letra original, com rimas alternadas. Conserva a narrativa de encontros com personagens masculinos. Entretanto, esses encontros excluem o pai e o irmão, substituindo-os por pretendentes, que agora são três, deixando a escolha a Teresinha. A narrativa começa com o aparecimento de um namorado romântico, logo rejeitado, e culmina com o triunfo de um conquistador audacioso. Eis a descrição do encontro com os pretendentes, agora, na voz da própria jovem.

O primeiro me chegou  
Como quem vem do florista  
Trouxe um bicho de pelúcia

<sup>10</sup> A respeito, ver OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De Mendigos e Malandros- Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Curitiba, Editora CRV, 2011, especialmente o capítulo Malandra, “Malandrinha: a representação da mulher”.

Trouxe um broche de ametista  
Me contou suas viagens  
E as vantagens que ele tinha  
Me mostrou o seu relógio  
Me chamava de rainha  
(...)  
O segundo me chegou  
Como quem chega do bar  
Trouxe um litro de aguardente  
Tão amarga de tragar  
Indagou o meu passado  
E cheirou minha comida  
Vasculhou minha gaveta  
Me chamava de perdida  
(...)  
O terceiro me chegou  
Como quem chega do nada  
Ele não me trouxe nada  
Também nada perguntou  
Mal sei como ele se chama  
Mas entendo o que ele quer  
Se deitou na minha cama  
E me chama de mulher  
Foi chegando sorrateiro  
E antes que eu dissesse não  
Se instalou feito um posseiro  
Dentro do meu coração.

Mudanças na letra e na melodia, visíveis na canção de Chico, apontam para os contrastes com a cantiga tradicional, enfatizando a diferença de posturas ideológicas sobre o lugar da mulher na cultura patriarcal e sua nova posição na sociedade contemporânea. A Teresinha integrante de *Ópera do Malandro* é que assume a voz narrativa, projetando sua condição de mulher, agente da própria história. Em seu canto desaparecem dois dos personagens da canção de roda, o pai e o irmão, restando o pretendente, agora multiplicado por três, cuja voz, entretanto, não se ouve, já que a narrativa é confiada apenas à jovem cortejada. Através de sua voz, e só dela, o ouvinte toma conhecimento da negativa dada aos dois primeiros pretendentes. Um deles é o bom moço, o tradicional “bom partido” da família patriarcal: exhibe um relógio, indicativo da pontualidade exigida no trabalho e na convivência social; traz presentes – o bicho de pelúcia, o broche de ametista – que infantilizam Teresinha ou aflagam sua vaidade. Recusado esse “bom partido”, Teresinha nega-se também ao segundo pretendente. Apesar de suas credenciais duvidosas, escolhe o terceiro – aquele que sabe se fazer aceitar, apelando para o íntimo de sua sensibilidade feminina (“me chamava de mulher”). Pode-se questionar a escolha desse pretendente, que nada oferece e sobre o qual nada se sabe. Mas um fato salta à vista: a escolha, acertada ou não, é agora da mulher.

Da perspectiva musical, a composição de Chico adéqua-se perfeitamente ao sentido construído pela letra. Coincidem novamente o acento tônico da linguagem verbal e os tempos fortes da composição musical, enfatizando as palavras-chave, especialmente o decisivo “não”, impossível no contexto anterior, mas agora decisivamente proferido por Teresinha. Significativamente, esse “não” rima com outra palavra, “coração”, na qual recaem também tempo forte e sílaba tônica, indicando a coincidência da negativa com os sentimentos da jovem. A melodia, apesar das citações óbvias, opõe-se à sequência quase retilínea de sons encontrada na canção tradicional: a linha melódica é ondulante, pontuada por altos e baixos, que refletem as oscilações e hesitações da personagem durante a escolha entre os três pretendentes. Por outro lado, elimina-se, ao fim de cada estrofe, a curva melódica descendente, de caráter dominador e conclusivo – que lembra a assertividade autoridade patriarcal – confirmando as diferenças indicadas na letra.

Contrastes semelhantes, envolvendo a estrutura verbal e a musical, pontuam *Nkosi Sikelel' iAfrika*, hino nacional da África do Sul desde 1997. O hino resulta da reescrita integrada de textos verbais e musicais, tanto europeus quanto africanos. Exibe um duplo hibridismo, na estrutura musical, onde se entrelaçam elementos europeus e nativos, e trechos de dois hinos antigos, um também intitulado *Nkosi Sikelel' iAfrika*, e outro *Die Stem van Suid-Afrika (The Call of South Africa)*. A letra, como se viu, funde versos compostos em cinco línguas africanas (as mais usadas entre os onze idiomas mais falados no país) com versos novos em inglês. Embora originários de comunidades e línguas diferentes, os versos foram alinhados de tal modo que formam um texto coerente e contínuo. Em número muito maior do que as línguas em inglês, os versos em línguas nativas sugerem, além do multiculturalismo que caracteriza a nação, a supremacia do elemento local sobre o europeu, e, ao mesmo tempo, um apelo à liberdade e à união: não a falsa união da paz imposta, mas a que brota da própria terra nativa. É o que se vê nas traduções abaixo, das línguas africanas para o inglês e o português:

God [Lord] bless Africa	Ó Deus, abençoa a África
Raise high Her glory	Eleva-a em sua glória,
Hear our Prayers	Ouve nossas preces
God bless us, we her children	Abençoa a nós, seus filhos,
God we ask You to protect our nation	Protege nossa nação,
Intervene and end all conflicts	Encerra nossos conflitos
Protect us, protect our nation,	Protege nossa África do Sul,
our nation, South Africa	
From the blueness of our skies	Do azul de nossos céus,
From the depths of our seas,	Das profundeza dos mares,
Over our everlasting mountains,	Sobre as montanhas eternas,
Where the echoing crags resound,	Onde soa o eco das rochas,
Sounds the call to come together,	Vem o apelo à união,
And united we shall stand,	Permaneçamos unidos,
Let us live and strive for freedom,	Lutando pela liberdade,
In South Africa our land.	Na pátria, África do Sul.

Na estrutura musical o hino atual destaca-se por ser o único hino nacional do mundo com uma composição neomodal, sendo o único que não termina na tônica. Composto em 1897 pelo metodista Enoch Sontonga, *Nkosi Sikelel' iAfrika*, com o tempo, passou de hino sacro a símbolo de luta contra o apartheid, por ser cantado em reuniões do grupo revolucionário CNA (Congresso Nacional Africano). *Die Stem van Suid-Afrika*, com versos de C.J. Langenhoven (1918) musicados pelo Reverendo Marthinus Lourens de Villiers em 1921 foi, ao lado de *God Save the King/Queen*, o hino nacional de 1936 a 1957. Em 1997 o governo de Nelson Mandela adotou como hino nacional uma fusão do antigo *Nkosi Sikelel' iAfrika* e *Die Stem van Suid-Afrika*, amalgamados no atual *Nkosi Sikelel' iAfrika*.<sup>11</sup>

Do ponto de vista deste estudo, o processo de reescrita, tanto verbal quanto musical, que constitui esse hino destaca-se por seu poderoso simbolismo revolucionário e político. Por outro lado, ilustra uma particular integração entre linguagem verbal e musical. A celebração da identidade nacional, contida na letra, reafirma-se na original utilização da música tonal: diversamente da encontrada nos hinos adotados nos tempos do apartheid, a composição tonal é frequente em composições populares e nas chamadas sociedades primitivas. Sobretudo, na gravação (1993), adquirida por mim na África do Sul, destaca-se o coro de vozes nativas, reminescente de cantos tribais. Essas vozes precedem a parte acompanhada pelo órgão, instrumento típico de rituais religiosos associados à dominação colonial. Projeta-se, assim, emblematicamente, através da música, a liderança nativa em relação à cultura europeia – o que se harmoniza com o sentido da letra.

Essas considerações, bem como a exposição que as precedeu, conduzem a uma reflexão indispensável à conclusão deste texto. Refiro-me à avaliação do papel representado na produção cultural pós-moderna pelo incessante emprego das várias formas de reescrita, que incluem desde a tradução entra- e interlígua até a paródia e o pastiche. Especialmente no tipo de reescrita que conhecemos como pastiche, o tema tem sido discutido por teóricos da pós-modernidade, recebendo avaliações diversas, positivas e negativas, expostas na lúcida análise de Margaret A. Rose, que passo a resumir.<sup>12</sup> Entre os julgamentos negativos, Rose destaca os de Frédéric Jameson e Jean Baudrillard, que consideram a reescrita – particularmente o pastiche – como forma “cega” ou “vazia”. Jameson a reduz a uma manifestação “esquizofrênica”, uma “reabilitação nostálgica do passado”, concluindo que, sendo nosso mundo “incapaz de renovação estilística, só resta a imitação de estilos mortos, a fala através das máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário”. Em outra observação que, no meu en-

<sup>11</sup> Texto da canção e dados sobre sua construção acessíveis em [http://en.wikipedia.org/wiki/Modal\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Modal_music), acesso em 24/03/2011.

<sup>12</sup> Ver ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993, especialmente p. 220-221, 222-223, 225, 227. Nessa e outras citações originalmente escritas em inglês, a tradução é de minha responsabilidade.

tender, vale para boa parte da produção artística atual, Jameson atribui à frequência do pastiche em artes como a literatura, o cinema e a arquitetura contemporâneas à falta de historicismo e “presentificação” da arte.<sup>13</sup> Na mesma linha de argumentação, Hal Foster vê no ecletismo do que ele chama o “estilo oficial do pós-moderno”, “uma ameaça ao próprio conceito de estilo, pelo menos enquanto expressão singular de uma época (...) um sinal de desintegração estilística e do colapso da história” — um sintoma, enfim, voltando a Jameson, de incapacidade para inovações formais, como as que, segundo esse crítico, marcaram o Modernismo.

No polo oposto, no qual tendo a situar-me, outros teóricos avaliam a reescrita – o pastiche – de modo construtivo. Para Ihab Hasan, essa reescrita indica “uma concepção diferente de tradição, na qual se misturam continuidade e descontinuidade”. Cultiva-se o pastiche não para imitar, mas para expandir o passado, trazendo-o até o presente. Nesse presente plural, todos os estilos encontram-se dialeticamente disponíveis, no lúdico intercâmbio entre o Agora e o Não Agora, o Mesmo e o Outro. Assim, o conceito heideggeriano de “equitemporalidade” torna-se realmente uma dialética da equitemporalidade, uma intertemporalidade, uma nova relação entre elementos históricos, que não suprime o passado em benefício do presente.

Outro teórico, Dick Hebdige também defende o pastiche e a colagem, integrando-os no “ecletismo radical” do pós-moderno: pastiche e colagem permitem ao consumidor do texto tornar-se, pelo menos potencialmente, coprodutor e processador do significado. Longe de sinalizar mera imitação, destituída de função e de criatividade, a evocação de obras anteriores, fundidas numa nova construção, contribui para a criação do novo. Assim, segundo Hebdige, ao recuperar o passado, ratificando ou contestando visões de mundo implícitas em obras de arte, a reescrita propicia a formação de novos contextos artísticos. Em suma, cria arte a partir da própria arte, num incontestável exercício de renovação.

Concordando com essa avaliação, creio que merece destaque outra função – a meu ver das mais importantes – exercida pelas diferentes formas de reescrita: seu papel de comentário cultural e político, visível em várias obras discutidas neste texto. Com efeito, ao recuperar obras do passado, o artista convida o espectador a compará-las com a criação atual, notando as inevitáveis diferenças e as mudanças de sentido assim construídas. Muitas vezes, as diferenças correspondem a mudanças culturais e ideológicas, relativas a processos políticos, ou a questões de gênero, raça e etnia. Nas releituras da tela de Goya é impossível não detectar a indignação contra a violência como inaceitável substituto do diálogo civilizado, como, nas releituras de Inocência III por Francis Bacon, uma crítica à instituição papal. Nas releituras literárias e musicais de *Canção do Exílio*, lê-

---

<sup>13</sup> HASAN, Ihab. *The question of Postmodernism*. Apud ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. p. 213.

-se a repulsa à sociedade do consumo (comparada com a paz bucólica sonhada pelos românticos no poema de Mário de Andrade) ou à ditadura militar, iniciada em 64 (na canção *Sabiá* de Tom Jobim e Chico). A Música tão pouco se mostra avessa à crítica política e social. A reescrita de *Teresinha* por Chico Buarque, co-tejada com a canção popular, leva inapelavelmente à comparação entre o lugar da mulher no mundo ocidental contemporâneo e o que lhe atribuem as sociedades patriarcais. Algo semelhante emerge do hino nacional da África do Sul: uma comparação entre a África do Sul nos dias atuais e o país sob o regime do apartheid, com todas suas implicações políticas e raciais. No meu entender, bastaria essa função contestadora da reescrita para absolvê-la de todas as faltas que lhe atribuem os críticos adversos. ☒

## OLIVEIRA, S. R. de. LITERATURE, ARTS AND THE MEDIA: RE-WRITING AS A MATRIX OF ARTISTIC CREATION

### Abstract

*Starting from instances of intra- and intersemiotic transpositions in Music and in the Visual Arts, the essay ends up by discussing the role played by different kinds of rewriting in the art of all times, particularly in the postmodern age.*

### Keywords

*rewriting, parody, pastiche; Literature and the other arts; Cultural criticism*

## Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Inferno. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/inferno.html>, acesso em 03/04/2011.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasargada. IN: BANDEIRA, *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 33-102.

BARBOSA, Nair. *Brazilianart IV, Livro de Arte Brasileira*. São Paulo: Jardim Contemporânea Editora, 2003.

ECO, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *A Arte depois das Vanguardas*. Editora da Unicamp, 2002.

JAKOBSON, Roman. Language in relation to other communication systems. IN: *Selected Writings 2, Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971. p. 697-708.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, 196 p.

MARQUES, Wilton José. O poema e a metáfora. <http://www.ufscar.br/~neo/Estudos/arquivos/opoemaeametafora.pdf>, acesso em 03/04/2011.

*Nkosi Sikelel' iAfrika*., hino nacional da África do Sul, disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Modal\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Modal_music), acesso em 24/03/2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De Mendigos e Malandros- Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Curitiba: Editora CRV, 2011, 210 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro, Canção: Letra X Estrutura Musical. *Aletria*. n. 14, jul.dez 2006, p. 323-333.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974, 217 p.

POUND, Ezra. Guido's Relations. *Theories of Translation*. SHCULTE, R. and BIGUENET, John. (eds.) The University of Chicago Press, 1992, p. 83-92.

ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.

### **Discografia**

Nkosi Sikelel' iAfrika IN *South African Souvenirs*. Teal Records, 1993.