

# *Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido*

---

**Solange Ribeiro de Oliveira**

Universidade de Londres, Londres - Inglaterra

*Por entre as linbas incautas da leitura  
idéia insidiosa se insinua,  
como se sugerisse um outro texto  
mais vivo, extremo, e verdadeiro.*

(Paulo Henriques Britto, *O Encantador de Serpentes*)

## **Resumo**

O ensaio discute o processo de tradução (incluindo inúmeros tipos de relações intertextuais e de re-escritas criativas) como o motor oculto, impulsionador da literatura, das artes e das mídias. Nesse contexto, analisam-se várias obras resultantes de transposições intra e intersemióticas, da poesia pós-moderna a criações contemporâneas na música e nas artes visuais. Finalmente, discute-se o papel da paródia e do pastiche como típicos processos de tradução nas artes e nas mídias de nossos dias.

**Palavras-chave:** tradução intra e intersemiótica - arte pós-moderna - paródia e pastiche

## **Abstract**

The essay discusses the process of translation, involving numberless sorts of intertextual relationships and creative re-writing, as the hidden motor behind literature, the arts and the media. A number of works resulting from intra- and intersemiotic transpositions are examined, from post-modern poetry to contemporary creations in music and the visual arts. The text ends up by briefly analyzing different views on the role of parody and pastiche as typical translation processes in the contemporary arts and media.

**Key words:** intra and intersemiotic translation - postmodern art - parody and pastiche

A tradução vem sendo uma das molas mestras da criação pós-moderna, tanto no sentido tradicional de tentativa de elaborar um substituto para um texto construído em língua estrangeira quanto na concepção mais ampla de tradução como transcrição, ou re-escrita criativa.

A dupla concepção, tão antiga quanto as reflexões sobre o tema, encontra-se já em Cícero. O romano distinguia entre a laboriosa reconstrução, tão fiel quanto possível, de uma mensagem criada em outro código lingüístico (tarefa do *interpretes*) e a livre recriação de texto anterior, própria do *orator*. O século XX debateu intensamente a distinção, expandindo-a consideravelmente. A questão é retomada por Ezra Pound, entre outros. O autor de *Cantos* contrasta os conceitos de tradução interpretativa e de transcrição. Nesta, o texto-fonte reduz-se a simples material para outra criação, ao mesmo tempo diversa da anterior e ligada a ela por diferentes laços intertextuais. No Brasil, Haroldo de Campos, poeta vanguardista, reabre a discussão, e traz a tradução literária para o centro de sua produção poética. Grande admirador de Pound, Campos parcialmente subverte a teoria exposta por Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor*. No ensaio célebre, Benjamin postula a inter-relação e dependência mútua entre tradução e o chamado original, já que este depende daquela para sua sobrevivência. Benjamin também atribui à tradução a tarefa de resgatar no original uma língua ideal ali aprisionada, possibilitando a convergência de idiomas numa região predestinada, onde todos se realizam e reconciliam. A essa missão “angélica”, Haroldo contrapõe um empreendimento “satânico”. Semelhante ao tentador bíblico, o tradutor literário recusa a postura servil de fidelidade ao chamado original. Com essa teoria, o poeta

brasileiro caminha ao encontro de correntes dominantes da crítica contemporânea: em graus e formas diferentes, ela proclama a intertextualidade, potencializada na tradução *lato sensu*, como processo criativo fundamental. A postura não apresenta muita novidade. Já nos anos 50 do século passado Northrop Frye lembrava que qualquer texto pode ser lido como uma imitação ou re-elaboração — tradução — de outros: um poema só pode ser criado a partir de outro poema, um romance como re-escrita de outros. Na formulação mais recente de Julia Kristeva, a literatura nasce de um mosaico de textos, de referências a criações anteriores, numa relação intertextual similar à do processo tradutório. Otávio Paz avança na mesma direção. Para o escritor cubano, toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções: cada obra é, simultaneamente, uma realidade única e uma tradução de outras. Reafirma-se assim a concepção de criação artística como um processo de perene apropriação. Na busca de um caminho pessoal o escritor escolhe seus predecessores, contra os quais termina por cometer um parricídio simbólico, indispensável à proclamação da independência artística. Sem deixar de reportar-se a produções alheias — ainda que apenas para contestá-las — o artista faz delas um trampolim para seu salto criativo.

O reconhecimento desse fato tem impulsionado afirmativas extremadas. Susan Bassnett chega a afirmar que não é a tradução que é parte da Literatura Comparada: esta é que se subordina àquela, não só em razão da intertextualidade que a criação artística partilha com o processo tradutório, mas também devido à contribuição da tradução para a formação de literaturas jovens. No século XIX, as literaturas checa e alemã, e, até certo ponto, a brasileira, testemunharam esse processo. Destaca-se aqui o papel de Machado de Assis, cujas traduções — nas *Ocidentais*, por exemplo, — sugerem a intenção de recriar, nacionalizando-os, modelos consagrados da literatura européia. Veja-se sua versão de *O Corvo* de Poe: sob o aspecto prosódico e também semântico, a tradução machadiana é sistematicamente “distorcida”. Coerente com o projeto de criação de uma literatura nacional, seu “corvo tropical” rebela-se contra a tirania do texto europeu<sup>1</sup>. Entre as recentes literaturas de expressão inglesa, associadas a ex-colônias britânicas, cito *Omeros*, recriação da *Iliada* e da *Odisséia* por Derek Walcott. Transcrição radical do texto clássico, transpõe o mar Egeu para o mar das Antilhas e transforma pescadores negros em heróis da *Iliada*. Com essa recriação, carregada das implicações políticas das literaturas pós-coloniais, Walcott, nascido na ilha

caribenha de Santa Lucia e detentor do prêmio Nobel de Literatura em 1992, oferece mais uma ilustração da tradução literária *lato sensu*: o texto dito original pouco mais é que ponto de partida para uma construção inédita.

Em todos esses exemplos, tratamos de recriações pertencentes à categoria rotulada por Jakobson de tradução inter-lingüística, aquela que envolve relações apenas entre diferentes códigos verbais. O processo de contínua re-escrita, de apropriação e re-apropriação, não é, entretanto, privilégio desses códigos. Jakobson contempla também a tradução inter-semiótica, que engloba códigos diferentes, circulando, por exemplo, entre a literatura e outros sistemas, das artes visuais à música, ao cinema e até à arte seqüencial das histórias em quadrinhos. Transcrição literária e tradução inter-semiótica podem entrelaçar-se num mesmo texto. Encontro um exemplo interessante em uma série de versões de um ideograma chinês, que funde escrita e arte gráfica. O ideograma, uma inscrição encontrada na banheira do Imperador T'ang, é citado no *Great Digest* de Confúcius. Este foi traduzido para o inglês por Ezra Pound, a partir de notas do sinólogo Ernest Fenollosa. A versão de Pound incluiu seu famoso verso, “*Make it new*”. No poema concreto intitulado “Transformar”, Augusto de Campos recriou em português o conjunto textual, integrando linguagem verbal e arte visual, como na inscrição inicial. Na tradução de Augusto, além de letras desenhadas de forma a sugerir o disco solar, a palavra *sol* é situada em diferentes posições dentro dos versos, simulando os movimentos do astro em diferentes períodos do dia.

Em nossa literatura, destaco outro exemplo de entrelaçamento entre poesia e artes plásticas. Ele resulta do encontro de dois poetas anglo-irlandeses — Oscar Wilde e William Butler Yeats — com um de seus tradutores brasileiros, Abgar Renault. O encontro é intermediado por desenhos de Aubrey V. Beardsley, prototípico artista do Decadentismo inglês, e de Pedro Nava, nosso grande memorialista, cujos muitos talentos incluíam o de desenhista e pintor. Nava ilustrou *Poemas do Silencioso Romance*, livro inédito de Abgar Renault, marcado pelo simbolismo também cultivado por Yeats. Datado de 1925, compõe-se de poemas dedicados a Ignez Brant, então noiva do poeta. Nos três desenhos com que ilustrou o livrinho, Nava trava um diálogo com ilustrações de Audrey Beardsley para a peça *Salomé* de Wilde (1893) e para a longa narrativa poética *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory. Uma ziguezagueante rede inter-semiótica entrelaça assim os textos dos poetas Wilde, Yeats, e Abgar, bem como a arte gráfica de seus

ilustradores, Nava e Beardsley. As confluências rastreadas descortinam afinidades curiosas, ilustrando a forma pela qual, ao raiar do século XX, Abgar e Nava lêem o *fin-de-siècle* anglo-irlandês.

Nesse percurso, interessa-me especialmente o fato de que, ao fazê-lo, os dois brasileiros manifestam a escolha de uma *persona* ajustável a seus perfis estilísticos: traduzem aquilo que se assemelha a sua própria produção. De fato, se Abgar traduz Wilde e Yeats e se as ilustrações de Nava esbarram nas de Aubrey Beardsley, a escolha de interlocutores para essas transcrições não trai apenas uma identificação estética. Os encontros dos brasileiros com os artistas britânicos registram igualmente momentos significativos dos respectivos processos criativos, escolhas de precursores, sintomáticas da busca de caminhos próprios, revelados no conjunto da obra dos brasileiros.

Para refazer esse trajeto, comecemos pelos três desenhos de Nava para o livro de Abgar. As ilustrações incorporam certos traços das famosas criações de Beardsley para a versão inglesa da peça *Salome*, de Wilde, bem como de desenhos de Beardsley para uma edição vitoriana de *Le Mort d'Arthur*. Com o ilustrador de Wilde, Nava demonstra afinidades equivalentes ao parentesco literário entre os poetas Yeats e Abgar, seu tradutor. O caminho do Nava desenhista transita pelo decadentismo pictórico recriado nas ilustrações para os textos de Abgar, antes de chegar ao naturalismo cru de desenhos posteriores do memorialista, hoje guardados na Biblioteca Nacional. O percurso do ilustrador/memorialista assemelha-se à cambiante poética plástica de Beardsley, que visita as fontes mais diversas, dos pintores pré-rafaelistas até o pornográfico gênero *Shunga*.

No campo literário, o parentesco dos poemas/traduições de Abgar é com Yeats. A proximidade evidencia-se nas semelhanças sistemáticas entre os dois poetas, em suas diversas fases criativas. Após um longo flerte com o simbolismo, a arte de ambos, na maturidade, deságua num verso despojado e ascético, correspondente ao modernismo das respectivas literaturas. Assim, embora Abgar não tenha traduzido muitos textos do poeta anglo-irlandês, suas traduções, descontado o mérito intrínseco, mostram-se significativas, por ilustrarem um subproduto importante do labor tradutório: ao empenhar-se nele, o poeta/tradutor, na busca de um roteiro próprio, trabalha e recria afinidades: Abgar traduz textos da fase simbolista de Yeats quando, descontados rasgos estilísticos individuais, está criando poemas semelhantes em português, o mesmo ocorrendo com seus

textos modernistas. Ao navegar nas águas de Yeats, o poeta brasileiro está, pois, buscando o porto particular de uma poética pessoal. Como as de Machado, suas traduções ilustram um processo de apropriação e re-invenção através do qual a recriação de textos estrangeiros serve a objetivos nacionais, contribuindo, no caso de Abgar, para a atmosfera pré-modernista que silenciosamente se formava em Minas Gerais. Uma peculiar intertextualidade — toda feita de relações inter-semióticas articuladas a transtextualizações de sentido — aproxima assim poetas e ilustradores, na longa tradição de diálogos entre a Literatura e as Artes Visuais<sup>2</sup>.

O papel da tradução, paralelo ao da produção poética, ilustrado por *Poesia — Tradução e Versão* e pela *Obra Poética* de Abgar Renault, é uma constante na história das literaturas. Na seção “Roma em Ruínas”, de sua coletânea intitulada *Poesia Alheia*, Nelson Ascher, outro poeta/tradutor, transcreve e em seguida traduz para o português seis poemas, em outros tantos idiomas diferentes, todos eles versões (traduções, recriações, transcrições?) de um original perdido. Os “originais” traduzidos por Ascher atravessam séculos. O mais antigo é um poema latino seicentista de Janus Vitalis; o mais recente, uma versão alemã assinada por Goethe três séculos mais tarde. Os seis textos e suas recriações em português partilham um inegável núcleo semântico comum, mas diferenciam-se por variações estilísticas e artesanato verbal próprio dos tradutores e das respectivas línguas: a tradução, como a criação artística em geral, carrega a marca do tradutor e da língua de chegada. Paulo Henriques Britto, notável poeta/tradutor contemporâneo, observa numa entrevista que suas idiosincrasias estilísticas interferiram em sua tradução de Faulkner, a qual, na primeira versão, acabou pouco representativa do estilo do romancista. A razão é que, pessoalmente, à frouxa construção do *fluir* da consciência, cultivado por Faulkner, Britto prefere uma linguagem mais direta e enxuta. Daí sua “traição”, a divergência estilística entre o romance em inglês e sua recriação em português. Um fenômeno semelhante vem à luz ao compararmos traduções de um mesmo poema por poetas diferentes. Tomo como exemplo as versões de Britto e de Ascher para o poema de Elizabeth Bishop, *The Art of Losing*. Saltam aos olhos diferenças entre os dois textos, um mais afastado da prosódia e do vocabulário do texto fonte, com versos mais longos, menos preso a rimas e cesuras, outro sem essas feições, mas sintaticamente mais trabalhado, mais livre e conciso.

Será difícil ver nas diferenças entre os dois textos marcas estilísticas do

autor, que ele transporta de suas traduções para a de sua própria poesia? Essa questão, pertinente para muitos textos recriados por poetas/tradutores, mereceria um estudo à parte. De qualquer forma, a tradução, no sentido amplo de releitura, re-escrita, transcrição ou que outro nome possa merecer, emerge como a grande catalisadora da criação poética. Na literatura de expressão inglesa, Jerome Rothenberg ilustra exemplarmente essa afirmação. Poeta, tradutor, antologista, um dos bons escritores norte-americanos da atualidade, Rothenberg é um dos grandes experimentadores da poesia contemporânea. Integrada com seu trabalho de tradutor, sua criação poética lança mão de discursos muito diversos, importados de textos traduzidos, incluindo o dos dadaístas, de índios da América do Norte e de García Lorca.

O recurso à tradição como fonte para novas criações vem sendo incansavelmente frisado pela crítica e pela criação pós-moderna. Frederico Barbosa, um dos editores da antologia *Na Virada do Século*, insiste no “diálogo vivo com o cânone, não para tomar os metros clássicos e o soneto reciclado, mas recuperar o que houve de instigante, inquieto e desafiador em nossas vozes mais densas”. Nessa “conversa entre poéticas de diferentes tempos históricos, sem vocação conformista”, Barbosa destaca numerosos exemplos: Anelito de Oliveira dialoga com o quase expressionismo de Cruz e Souza em *Faróis*, Ângela de Campos retoma o humor e os paradoxos de Murilo Mendes. Arnaldo Antunes e João Bandeira revisitam a poesia visual com olhar crítico. Autores mais recentes, como Fabrício Marques, Reynaldo Damazio, Matias Mariani e Eduardo Sterzi revêem processos do Modernismo e da vanguarda.

Não apenas os críticos, mas também vários poetas/tradutores, ao falar da própria arte, confirmam o que José Paulo Paes chama de “transusão entre o ato de traduzir e o ato de criar” (PAES, 1991, p. 192). No mesmo sentido, Rodrigo Garcia Lopes acredita numa “poesia capaz de dialogar com o mundo, com outros idiomas, outros climas” e menciona as leituras-traduções ou “interpenetrações” de poetas-tradutores. Nessa ordem de idéias, Lopes cita o *boom* tradutório dos anos 80 no Brasil, e lembra a observação de Pound: toda era de produção poética é precedida por uma era de traduções (LOPES, 1991, p. 272-74).

Para ilustrar esses comentários, lembro duas re-escritas de Drummond. “Fractal”, de Carlito Azevedo, parece feito para lembrar uma observação de Umberto Eco, para quem o poeta de hoje, não podendo seguir adiante, deve

revisitar o passado, mas com ironia. É o que faz Azevedo, com sua paráfrase humorística de “No meio do caminho” de Drummond, que parafraseia palavras do poema original:

No meio da faixa de terreno destinada ao trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido (AZEVEDO, 2001, p.60).

O poema de Azevedo insinua também um comentário metalingüístico: a poesia reside na misteriosa alquimia de significantes, mais que na de significados. Substituídas as palavras originais por seus sinônimos, o verso famoso deixa de ser poesia. “Licença Poética”, de Adélia Prado, destaca-se por outra razão. Nessa transcrição do “Poema de sete faces” de Drummond, a voz poética contrapõe à persona masculina, implícita no texto anterior, a fala simultaneamente lírica e irônica da nova mulher:

Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou. (PRADO, 2001, p. 247).

O processo de re-escrita, tão importante para a literatura atual, sob a forma de tradução intra-ou interlingüística, é moeda corrente, e bastante antiga, em todas as artes. Na pintura impressionista, Manet, como tantos outros, usou-a sem reservas, com suas 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 (Cf. OSÓRIO, 2003, p. 57). O trabalho, impressão digital sobre papel e adesivo recortado sob vidro, consiste em uma reprodução da Mona Lisa com gigantescas aspas negras nas duas extremidades superiores. Dessa forma, o jovem artista mineiro sintetiza sua referência às incessantes releituras da obra de Da Vinci, como já haviam feito Marcel Duchamp, Andy Warhol e Nelson Limer, entre as mais conhecidas.

Volto agora a outra constante da arte de todos os tempos, acentuada na atualidade; a tradução, ou transposição, inter-semiótica. Essa re-escrita de um texto em código diferente daquele em que foi inicialmente construído, tem marcado obsessivamente certas obras, como os inúmeros poemas criados a partir da tela “Noite Estrelada”, de Van Gogh, ou de “Paisagem com a queda de Ícaro”,

de Bruegel. A crítica contemporânea tem-se ocupado bastante da tradução inter-semiótica, privilegiando a relação entre a literatura e as artes e mídias — pintura, música, cinema<sup>3</sup>. Volta-se também para o crescente número de transposições de textos literários para o formato de história em quadrinhos. Já nos anos de 1950 as coleções *Edição Maravilhosa*, da Ebal (Editora Brasil e América Latina) e *Romance em Quadrinhos* da Rio Gráfica Editora começaram a publicar adaptações de clássicos da literatura nacional, sendo o texto central ocupado por desenhos, e o verbal reduzido a anotações. Existe também uma série intitulada *Literatura Brasileira em quadrinhos*. Apresenta sínteses de contos, já tendo publicado, entre outros, *O Alienista*, baseado em Machado. As imagens dos quadrinhos substituem o texto descritivo. Para exemplificar o estilo do autor, alguns trechos do conto são preservados com um mínimo de cortes, conservando-se passagens que exigem análise cuidadosa e consulta ao dicionário. A arte seqüencial tem sido usada para reescrever outras obras primorosas. Como Machado, Proust não escapou à quadrinização: em 1998, Stéphane Heuet adaptou *Em Busca do Tempo Perdido*. O resultado, duvidoso do ponto de vista literário, destinado a um público diferenciado, deve ser recebido como um novo tipo de criação, para o qual já não cabem os velhos critérios avaliativos.

Ainda mais fecunda que a tradução inter-semiótica, há que lembrar a recriação intra-semiótica, realizada dentro de um mesmo código não-verbal, correspondente à tradução intralingüística na linguagem verbal. Nas artes visuais, parte expressiva da produção contemporânea, sob a forma de pastiches ou paródias, consiste em recriações de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, inclusive as vanguardas históricas. Superada a “tradição de ruptura”, o passado tornou-se um repertório apropriável, numa “verdadeira explosão do discurso da memória”, na expressão de Andréas Huyssen. Através de procedimentos combinatórios, o artista contemporâneo, sem hierarquizá-los, apropria-se de signos de obras consagradas, e neles introduz a diferença<sup>4</sup>. Assim fecundada, a pintura, por exemplo, vê prolongada sua vida, ameaçada pela explosão de novas mídias.

O processo de re-escrita pode acumular camadas sucessivas de citações, superpondo leituras de releituras de releituras. Certas criações chegam a exigir uma verdadeira pesquisa arqueológica. Esse é o tema da obra de Robert Rauschenberg, anunciado no próprio título, “Retroativa” (1964). Entre as várias

imagens, Rauschenberg insere a ampliação em silkscreen de uma foto de Gjon Mill, publicada na revista *Life*. Por sua vez, a foto de Mill era uma montagem paródica do famoso quadro “Nu descendo uma escada” (1912). Esse óleo de Marcel Duchamp foi elaborado a partir da foto de um corpo em movimento, de Etienne-Jules Marey (1830-1904), um dos pioneiros da cinematografia. De alusão em alusão, a imagem de Rauschenberg, uma paródia de quarto grau, percorre assim várias décadas — ou séculos, se considerarmos que a citação das figuras de Duchamp remete ainda às silhuetas de Adão e Eva no fresco “Expulsão do Paraíso” (c.1427), pintado por Masaccio para a capela Brancacci em Santa Maria del Carmine, Florença.

O processo paródico tem, evidentemente, uma função retórica. Ela salta aos olhos na série de telas de Francis Bacon (1909-1992), “Três Estudos” e “Cabeças”, variações sobre o retrato de Inocêncio X pintado por Velásquez por volta de 1650. São óbvias as diferenças entre essa pintura e a série contemporânea. No quadro do pintor espanhol, o Papa, trajado de púrpura, inclinado em seu trono dourado, lança ao espectador um olhar arguto. Emanando do conjunto a impressão de um misto de poder e espiritualidade, compatível com a visão seicentista do sucessor de Pedro. Na versão de Bacon, a semelhança com o quadro anterior é demasiadamente marcante para passar despercebida. Mas são igualmente fortes as diferenças: as vestes papais adquirem uma sinistra tonalidade roxa, o trono dourado parece emitir faíscas elétricas, sugerindo uma eletrocussão; o rosto contorce-se num esgar ao mesmo tempo torturado e ameaçador. Uma expressão demoníaca substitui a serena majestade da imagem de Velásquez. Entre as várias leituras possíveis, pode-se enxergar na série de Bacon um questionamento irônico dos ícones e certezas do passado.

A função retórica de uma re-escrita pode variar tanto quanto a variegada natureza das recriações inter- ou intra- semióticas. Outro exemplo interessante é a recriação da famosa escultura de Auguste Rodin, *O beijo* (1913), por Sarah Lucas. Notabilizada nos anos de 1990 como membro do YBA<sup>5</sup>, a artista feminista tornou-se internacionalmente conhecida por criações provocantes, não raro marcadas pelo humorismo e por trocadilhos visuais obscenos. As diferenças entre sua obra e a do artista francês não são menos expressivas que as evidentes entre as de Velásquez e Bacon. A escultura de Rodin, símbolo tradicional de beleza e erotismo, inspirada na história de amor proibido entre Francesca da Rimini e Paolo

Malatesta no *Inferno* de Dante, parece vencer a rigidez do mármore, contornando caprichosamente o enlace amoroso. Na transcrição de Lucas, o par de amantes é representado por dois chapéus vazios, sobrepostos a uma forma enovelada, simulando duas cabeças presas a um corpo único. As figuras, assentadas em cadeiras de estilo contemporâneo, estão amarradas uma a outra por uma tira de couro. Sem descartar o conteúdo sexual, o conjunto sugere uma união impessoal e anódina, regida pela opressão da mulher numa sociedade falocêntrica.

Indiscutivelmente, essa leitura, endossada pelos pronunciamentos e pelo caráter geral da obra de Sarah Lucas, não exclui outras. É também possível ver em sua releitura de Rodin um comentário sobre o contraste entre velhas e recentes visões da arte. Na instalação de Lucas, o mármore usado por Rodin, pedra nobre, sobrevivente a séculos na estatuária universal, é substituído por frágeis novelos de linha, cordas, tiras de couro, madeira de móveis de carregaço — em suma, objetos e materiais utilitários, perecíveis, descartáveis, fabricados em série. Além de questionar a visão de amor subjacente à estátua de Rodin, a instalação dá o que pensar sobre o abandono dos ideais de contemplação, beleza, perenidade e subjetividade, hoje não mais julgados essenciais ao objeto artístico.

As relações intra e inter-semióticas, ilustradas até agora pelas artes visuais, atuam, naturalmente, no terreno das outras artes, como a música. Também aqui o fenômeno está longe de ser novo. Através dos tempos, poemas e narrativas têm fornecido material para a criação musical, quer do tipo vocal quer na música programática. No período modernista, a composição de Igor Stravinsky (1882-1971), “Pulcinella” (1920), resulta de uma apropriação da música de Giovanni Battista Pergolesi, do século XVIII. Já as vanguardas históricas utilizavam a linguagem verbal como simples material sonoro, prenunciando criações atuais, onde às vezes, para classificar um texto, hesita-se entre poesia sonora e música concreta (a respeito, cf. OLIVEIRA, 2007). Nas artes e mídias da atualidade multiplicam-se as composições inspiradas no texto verbal, ora reforçando, ora metamorfoseando o sentido do texto de partida. Encontros e desencontros nessas transposições não passam despercebidos à crítica. Jerônimo Teixeira comenta que, ao cantar um soneto de Camões em “Monte Castelo” da Legião Urbana, o vocalista Renato Russo obscurece os malabarismos verbais do poeta e cria um hino pop/messiânico sobre o amor, Em outro exemplo, o dolorido texto de Emily Dickinson, *If You were coming in the fall* (“Se viesses no outono”), musicado

por Carla Bruni no disco *No Promises*, quase se transforma num rock alegre (Cf. TEIXEIRA, 2007, p. 98-99).

As re-escritas de composições musicais podem desempenhar funções retóricas comparáveis às encontradas nas outras artes e nas mídias, às vezes com implicações políticas. Segundo alguns biógrafos, certas composições de Dmitri Dmitrievich Shostakovich (1906-1975) contêm, codificadas, mensagens contra o regime soviético. Juntamente com a acusação de formalismo, isso lhe custou, por duas vezes, em 1936 e 1948, sérios problemas com as autoridades. Um exemplo mais evidente é *Variations on América*, de Charles Ives (1874-1954). Essa obra, onde o hino nacional inglês soa como apagado pano de fundo para exuberantes variações orquestrais, foi recebida como afirmação de autonomia da identidade norte-americana, afastada de seus distantes ancestrais.

Para a avaliação da arte contemporânea, a relevância de tantas releituras, transcrições, paródias e pastiches — diferentes formas de processos tradutórios — vem sendo objeto de múltiplos debates. A este trabalho, interessa, sobretudo, o sentido da obsessão pós-moderna com a recriação do passado. Formas de construção intertextual, que criam arte a partir da própria arte, paródia e pastiche distinguem-se, segundo alguns, pelo fato de que, ao contrário da paródia, o pastiche não visa a um efeito satírico. Entre os julgamentos negativos destacam-se os de Fredric Jameson e Jean Baudrillard, que denunciam o pastiche como forma “cega” ou “vazia” de paródia. Jameson o reduz a uma manifestação “esquizofrênica”, uma “reabilitação nostálgica do passado”, concluindo que, “num 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”.... O pastiche seria assim inferior à paródia, já que lhe falta a intenção satírica, não mais possível num mundo esvaziado de padrões morais. Pelo abuso do pastiche, que ele atribui à falta de historicidade e à “presentificação” da arte, Jameson critica não apenas a literatura, mas outras formas de criação, como o cinema e a arquitetura contemporâneos. Na mesma linha, 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 caracterizaram o Modernismo<sup>6</sup>. No pólo oposto outros teóricos avaliam o pastiche de modo construtivo, ligando-o, como

faz Ihab Hasan, a “uma concepção diferente de tradição, na qual se misturam continuidade e descontinuidade”, “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 heiddegeriano de “eqüitemporalidade” torna-se realmente uma dialética da eqüitemporalidade, uma inter-temporalidade, uma nova relação entre elementos históricos, que beneficia o presente, sem suprimir o passado. Dick Hebdige oferece mais uma defesa do pastiche, integrando-o, ao lado da colagem, no “ecletismo radical” do pós-moderno: os dois procedimentos permitem ao consumidor do texto tornar-se, pelo menos potencialmente, co-produtor e processador do significado. Longe de sinalizar mera imitação, destituída de função e de criatividade, o pastiche, ao evocar estilos de outras épocas, fundidos numa mesma construção, estaria contribuindo para a criação de algo novo (HASAN, Ihab. *The question of Postmodernism*. Apud ROSE, 1993, p. 213)<sup>7</sup>.

Concordando com esse argumento, lembro a reflexão de Antoine Compagnon sobre o processo de criação e citação literária, com suas estratégias de recorte e colagem, análogas à prática infantil de recortar, colorir e colar imagens de papel. Compagnon confere à tesoura e à cola o status de objetos míticos, indispensáveis à composição poética (Cf. COMPAGNON, 1979). Essa concepção recupera e enobrece a função do pastiche. Assim como as figuras recortadas e coladas pela criança compõem seu modelo do universo, também o pastiche, que permite rastrear e conjugar textos de diferentes feições estilísticas, propicia um novo quadro criativo, rejuvenescedor da tradição. Parece-me que, ao re-encontrar, em criações atuais, referências ao repertório do passado, testemunhamos realmente essa função rejuvenescedora. Só podemos apreciar tais produções a partir de todo o panorama da história das artes e das mídias, desde a remota antiguidade até os nossos dias. Isso nos oferece uma grade associativa totalmente diversa da dos espectadores de outros tempos, o que muda tanto a leitura atual quanto o texto que a originou. Afinal, há muito reconhecemos que o presente altera o passado, tanto quanto este contribui para formar o imaginário de nossos dias.

## Notas

- 1 A respeito dessa tradução de Machado, cf. BELLEI, 1992, p. 77-90.
- 2 Para uma análise detalhada do percurso intersemiótico envolvendo os poetas e artistas plásticos brasileiros e anglo-irlandeses, cf. OLIVEIRA, 2005, p. 28-33.
- 3 Cf., por exemplo, OLIVEIRA, 1994,2002 e DINIZ, 1999, 2005.
- 4 A propósito, cf. FABRINI (2002), especialmente o capítulo “O signo paródico”, p. 119-134.
- 5 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.
- 6 A respeito, cf. ROSE, (1993), especialmente p. 220-221, 222-223, 225, 227. Nas frases citadas, a tradução é minha.
- 7 Tradução da autora.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poema de sete faces” e “No meio do caminho”. In: *Alguma Poesia*, Nova Reunião. 19 Livros de Poesia. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985. Vol. 1.
- ASCHER, Nelson. *Roma em Ruínas. Poesia Albeia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- AZEVEDO, Carlito. *Fractal. Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Comparative Literature: an introduction*. Oxford: Balckwell, 1993.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *O Corvo Tropical de Allan Poe. Nacionalidade e Literatura*. Os Caminhos da Alteridade. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. WERNER, Heidermann (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Antologia Bilingüe. Vol I. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista. *Cadernos de Tradução II*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

CAMPOS, Haroldo. De Odisseus a Ulysses: Travessia Textual. TAPIA, Marcelo e MUTRAN, Munira (orgs). *Jornadas do Senhor Dom Flor*. Edição Comemorativa do Bloomsday, 2002. São Paulo: Editora Olavobrás, 2002.

CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*. V. 10, n° 1, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

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

FRY, Northrop. Ethical Criticism: Theory of Symbols. ADAMS, Hazard (ed.). *Critical Theory since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

HUGHES, Rorbert. Culture as Nature. *The Shock of the New*. New York: Alfred A. Knopf, revised edition, 1995.

JAKOBSON, Roman. Language in relation to other communication systems. *Selected Writings 2, Word and Language*. The Hague: Mouton.

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

LOPES, Rodrigo Garcia. Poesia hoje: um check-up. In: MASSI, Augusto (org). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991.

MELENDI, Maria Angélica. “Sobre Montanha”, romance em quadrinhos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. N° 1293, agosto de 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Pedro Nava e Abgar Renault. Uma transtextualização do decadentismo Inglês. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n°1285, dez. de 2005.

\_\_\_\_\_. Literatura e/ou Música, hoje. Poesia sonora ou música concreta? CASANOVA, Vera (org). *Estudos Interartes*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras, Centro de Estudos Literários, UFMG, 2007.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Citação, repetição, reprodução: a captura da História. LIMA, Nair Barbosa (curadora) *Brazilianart IV, Livro de Arte Brasileira*. São Paulo: Contemporânea Editora, 2003.

PAES, José Paulo. Um poeta como outro qualquer. MASSI, Augusto (org). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991.

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

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

\_\_\_\_. Tradução de Confúcius, “The Great Digest”, recriado por Augusto de Campos. POUND, Ezra. *Poesia*. Editora HVCITEC/Univ de Brasília, 1983.

PRADO, Adélia. Com licença poética. MORICONI, Ítalo (org). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Tradução Inter-semiótica. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução inter-semiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.

RENAULT, Abgar. *Poesia – Tradução e Versão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

\_\_\_\_. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

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

TEIXEIRA, Jerônimo. “Quando a voz trai a letra”. *Veja*, seção Cultura, ano 40, nº 7, 21/02/2007.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Nudity versus Royal Robe: Signs in Rotation from (In) Culture to (In)Translation in Latin America. In: MCGUIRK, B. and OLIVEIRA, S.R. (eds). *Brazil and the Discovery of America - Narrative, History, Fiction*. 1492-1992. London: Edwin Mellen Press, 1996.

WALCOTT, Derek. *Omeros*, III. New York: The Noonday Press, 1990