

## Breve levantamento de conceitos e teorias acerca do problema da reescrita

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Gustavo Rodrigues Penha*  
*Unicamp – gustavopenha@terra.com.br*

**Resumo:** O presente artigo se propõe a realizar um breve levantamento bibliográfico acerca de conceitos e teorias que tratam do conceito de reescrita em arte. Para uma melhor compreensão desse conceito de reescrita são utilizadas referências bibliográficas provindas principalmente da crítica literária francesa, a qual elaborou significativas contribuições acerca do problema. O artigo busca então diferenciar os conceitos e retrabalhar alguns desses levando-os para o campo da música, onde sofrem algumas modificações devido às implicações próprias desse campo de conhecimento.

**Palavras-chave:** reescrita, intertextualidade, hipertextualidade, recriação, paródia

### **A brief survey of concepts and theories about the problem of the rewriting**

**Abstract:** This article proposes to do a brief bibliographical survey on the concepts and theories about the concept of rewriting in art. For a better understanding of this concept of rewriting are used some bibliographical references mainly originated from the French literary criticism, which elaborated significant contributions concerning the problem. The article then seeks to differentiate the concepts and to rework some of these leading them to the field of music, where they suffer some modifications due to the proper implications of this field of knowledge.

**Keywords:** rewriting, intertextuality, hypertextuality, recreation, parody.

### **Introdução**

O conceito de reescrita tem sido frequentemente trabalhado em teorias criadas pelas críticas literária e artística desde a segunda metade do século XX principalmente. Reapropriação de materiais de outras culturas e épocas, revivificação de formas antigas, paródia, intertextualidade, hipertextualidade, transcrição, comentário, diversos são os modos de aproximação que tratam do problema da recriação no campo das artes. Vale ressaltar que os termos não se equivalem, muito pelo contrário, cada conceito possui seus próprios limites e carrega consigo um modo de funcionamento singular; ele está diretamente conectado a uma epistemologia a partir da qual foi criado e com a qual opera. Dessa maneira, o que esse artigo propõe é a realização de um levantamento bibliográfico a partir do qual seja possível diferenciar alguns estudos e teorias críticos que tratam acerca da ideia de reescrita no campo das artes. Além disso serão apontadas quais linhas e ideias presentes nessas teorias contribuirão na definição do conceito de reescrita que a presente pesquisa pretende efetuar.

Iniciemos tomando a noção de reescrita enquanto “ato ou ação de reescrever”. Mas antes de nos adentrarmos na problemática da reescrita propriamente dita, faz-se necessária

uma breve explanação a respeito da ideia de *texto* e das relações possíveis entre os textos, já que escrever implica em se relacionar, de diferentes modos, com os textos já existentes.

### **O que é um texto?**

Para a definição do conceito de texto vale a atenção para o sentido etimológico da palavra, que provém do latim *textu*<sup>1</sup>, compreendido enquanto tecido. Escrever estaria então relacionado à ideia de tecer<sup>2</sup> (*texere*), de fazer, construir (teia ou tecido) com fios; urdir, tramar. “O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento infinito” (BARTHES, 1987) com outros textos. O texto, visto como tecido, não está exclusivamente ligado à noção de uma ocorrência linguística oral ou escrita, mas também nos é apresentado por imagens e sons, e é nesse sentido que podemos observar um quadro, ver um filme ou ouvir uma música abordando-os como texto.

No campo da música, muitas são as imagens que podemos tratar enquanto texto. Quando falamos de partitura, quer seja ela convencional, neumática, gráfica ou de outra natureza, estamos a falar de texto. Da mesma maneira, quando ouvimos uma enunciação sonora qualquer, estamos a ouvir um texto, algo tramado, construído. Dessa maneira, não se trata de privilegiar a música mediada pelo suporte da partitura como representativa de uma pseudo autenticidade da escrita musical. Uma música improvisada não deixa de possuir um texto. Assim como uma música criada diretamente num computador é do mesmo modo produtora de textos, não somente do sonoro, mas também daqueles próprios das interfaces dos softwares utilizados. Além disso, o autor de um texto pode ser alguém que atue criativamente numa escuta de uma determinada imagem sonora, da qual capta signos e agencia-os em bloco, determinando-lhe as molduras, se necessário.

### **Sobre o conceito de intertextualidade**

Essa imagem do entrelaçamento infinito entre os textos, provindo da ideia de texto como tecido, nos aproxima da noção de *intertextualidade*, definida, principalmente, por Michel de Riffaterre e Julia Kristeva, para quem

a intertextualidade não é da ordem da imitação ou da filiação, mas da ordem da combinatória ou do movimento browniano, ou seja, um texto se constrói com a ajuda de todos os textos existentes, que são de alguma maneira seu vocabulário. A intertextualidade é um fenômeno que em parte escapa ao autor: este, por um lado, inscreve indiretamente, às vezes sem querer, e mesmo sem saber, os textos que carrega em si, e, por outro lado, oferece ao seu leitor as leituras dos textos que este última carrega em si. A intertextualidade é um processo de escrita e de leitura simultaneamente (...). (Kristeva in Goullet, 2005, Tradução do Autor)

Podemos observar que na concepção de intertextualidade de Kristeva, não somente o autor é agente no fenômeno das relações dinâmicas entre os textos, mas também o leitor (ou ouvinte, se observado do ponto de vista musical) que atua diretamente na obra ao relacioná-la com seu próprio repertório pessoal de textos vivenciados. Dessa maneira, para Kristeva, não é a intenção do autor que prevalece na criação de sentidos para as obras, mas também o próprio leitor/ouvinte que não pode por isso ser apresentado somente como um receptor no processo, mas também como um legítimo produtor.

### **Terminologias de Gerard Genette e Anne-Claire Gignoux com exemplos musicais**

Um outro exemplo de estudo sobre a intertextualidade que pode ser citado, dessa vez provindo da crítica literária francesa, é a teoria criada por Gerard Genette em *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982). Genette dividiu em cinco os tipos possíveis de relações entre os textos, as quais serão aqui apresentadas com a utilização de uma alteração terminológica sugerida por Monique Gouillet. Para Genette, as cinco relações possíveis entre os textos são:

- A *paratextualidade*, relação que um texto tem com seu título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, notas de rodapé, advertências, indicações em bulas de partitura (no caso da música) e outros tantos sinais que são considerados como partes relativamente autônoma ao texto propriamente dito.
- A *metatextualidade*, relação que possui um texto com qualquer forma de discurso sobre ele próprio, como o comentário ou a crítica.
- A *arquitextualidade*, relação que um texto tem com as taxinomias, as catalogações e as ordenações, como tipos de discurso (separados, principalmente, por vocal, instrumental e acusmático no caso da música), além das noções de gênero e modo, entendendo o gênero do discurso enquanto categoria literária (ou musical, como no caso das diferentes danças e formas pré-estabelecidas) e o modo de enunciação como categoria linguística, apontando assim respectivamente para os conceitos de modelo e de gramática.
- A *relação de copresença*, relação horizontal entre dois ou mais textos, caracterizada pela presença efetiva de um texto noutro, como na alusão, no reemprego, na citação e na colagem.
- A *hipertextualidade*, relação que, como num palimpsesto, une um texto B (*hipertexto*) construído sobre, a partir de, um texto A (*hipotexto*) que lhe é anterior.

O hipotexto não é necessariamente anulado pelo hipertexto e a relação entre ambos difere daquela do comentário.

Para Genette, essas relações podem ser encontradas em todo e qualquer texto, por isso são chamadas de relações transtextuais. É importante ressaltar que essas categorias criadas por Genette não devem ser compreendidas como classes estanques, pelo contrário, há uma constante dinamicidade entre elas de modo que suas relações e conexões são constantes e frequentemente decisivas.

*a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, por via da imitação, portanto da hipertextualidade; a propriedade arquitextual de uma obra é frequentemente declarada por via de índices paratextuais; esses próprios índices são os inícios do metatexto (esse livro é um romance), e o paratexto, prefácio ou outro, contém também outras formas de comentário... o metatexto crítico se concebe, mas não se pratica minimamente sem uma parte – frequentemente considerável – do intertexto citado como apoio... a hipertextualidade, como classe de obras, é ela mesma um arquitexto genérico, ou melhor transgenérico: eu entendo por uma classe de textos que engloba certos gêneros canônicos, como o pastiche, a paródia, a fantasia... (Genette, 1982, Tradução do Autor).*

A categoria de hipertextualidade da teoria de Genette parece estar mais estritamente relacionada com a ideia de reescrita, enquanto ação de reescrever. Mas, tendo em vista o funcionamento dinâmico das categorias genettianas de relações entre textos, não devemos deixar de olhar para as outras categorias nas quais podemos também encontrar elementos que atuem no processo de reescrita. Assim, se considerarmos a categoria do meta-comentário no caso da música, podemos dizer que a crítica e a análise por vezes assumem esse papel, visto tratar a respeito de uma obra mas não reconstruindo-a necessariamente. Entretanto, se pensarmos na noção de comentário musical, como definida teoricamente por David Osmond-Smith e trabalhada composicionalmente por Luciano Berio em *Sinfonia* e no ciclo de peças *Chemins*, por exemplo, a categoria de metatextualidade perde sua especificidade e passa a se fundir com a categoria de hipertextualidade. É porque um comentário de uma música realizado pela escrita de uma nova música, faz com que a relação de comentário se amalgame com a de hipertextualidade.

Para Genette, a hipertextualidade se divide em duas distintas maneiras de tratar o texto-fonte: *a relação indireta*, que ocorre quando um novo texto construído a partir de elementos constituintes de um vocabulário e uma gramática provinda de um *corpus* de textos que forma um gênero ou um estilo; e *a relação direta*, que se dá na reescrita de um texto a partir de um outro texto determinado, não mais com um conjunto de textos. A relação indireta busca dizer outra coisa da mesma maneira (*à maneira de*), enquanto que a relação direta

busca dizer o mesmo de outra maneira; uma se relaciona com uma pluralidade de obras que compõe um gênero ou um estilo, enquanto a outra se volta a uma (ou mais) determinada obra singular; dessa maneira, as relações hipertextuais direta e indireta são simétricas e inversas entre si.

Vejam os alguns exemplos de reescrita direta. O trabalho de orquestração de Anton Webern sobre o *Ricercare a 6* da *Oferenda Musical* de J. S. Bach, em que as noções de espaço e de cor são inseridas numa obra construída prioritariamente sobre o plano das alturas, das notas musicais, é um exemplo dessa prática. Também funcionam como relações diretas as composições dos *Chemins* de Luciano Berio, nas quais, sobre uma obra anterior de sua autoria (uma *Sequenza* ou mesmo outro *Chemins*) que é utilizada como base e que não sofre em si modificações intrínsecas, o compositor acrescenta camadas de ressonâncias e faz proliferar os materiais no conjunto instrumental, entendido como um novo campo espacial a se trabalhar. Stravinsky é outro compositor que adota esta prática em algumas de suas obras, como *Pulcinella* (1920), escrita inicialmente sobre cópias de manuscritos de Pergolesi, e *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), na qual o compositor reescreve para um grupo instrumental três madrigais do compositor renascentista italiano, possibilitando assim uma nova concepção espacial e sonora destas peças escritas originalmente para formação coral.

Para citar a reescrita em outros campos artísticos vale apontar para a série de nove pinturas de Pablo Picasso sobre *As Meninas* de Diego Velázquez e em *Ulisses* de James Joyce reescrito sobre a *Odisseia* de Homero. Jorge Luis Borges também trata desta ideia ao expor, no conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, a árdua tarefa a que Pierre Menard se propôs de, três séculos depois de Miguel de Cervantes, reescrever o *Dom Quixote*. Não se trata, para Menard, de copiar o Quixote ou de buscar ser Miguel de Cervantes e escrever o Quixote, mas sim de ser Pierre Menard, autor do século XX, e reescrever o Quixote.

Já do ponto de vista da reescrita indireta, observemos dois exemplos de peças musicais do século XVIII, de compositores contemporâneos entre si, mas que viveram em regiões diferentes da Europa, são eles Haendel e Vivaldi. A reescrita indireta pode ser encontrada na utilização que ambos os compositores fizeram de uma mesma figura rítmico-melódica (ritmicamente pontuada e com movimento ondulatório de segundas) com a qual buscam trazer à música uma ideia de murmúrio. Para Vivaldi, se trata de um murmúrio das folhas e plantas (Ex. 1), enquanto que para Haendel é o murmúrio da fonte em que se transformou Acis após a sua morte (Ex. 2). Não podemos afirmar que Vivaldi em *As quatro estações* (1723) reescreveu *Acis e Galatea* (1718) de Haendel, mas sim que ambos se utilizam de um mesmo vocabulário e uma mesma gramática, operando, assim, elementos comuns a uma época. A

relação entre ambas as peças se dá de maneira indireta, portanto, não tendo sido uma criada a partir da outra, mas sim a partir dos mesmos princípios composicionais.

Exemplo 1: Início do segundo movimento da *Primavera* de *As quatro estações* de Vivaldi

Exemplo 2: Trecho da ária *Heart, the Seat of soft delight* de *Acis e Galatea* de Haendel

Outra terminologia existente que contribui nessa pesquisa sobre o conceito de reescrita é aquela definida por Anne-Claire Gignoux, que em *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman* (2003) distingue três grandes tipos de reescrita baseados sobre as noções práticas de autor e livro: *reescrita intratextual*, como autocitação num mesmo livro; *reescrita macrotectual*, enquanto autocitação num macrotexto, compreendido como o conjunto da obra; e, por fim, *reescrita intertextual*, na qual um autor cita um livro de outro.

Anne-Claire Gignoux (2003) mantém como unidade de base o livro, pois trata de crítica literária, mas aqui podemos assumir a noção de peça musical. Algo que deve ser observado é que a reescrita intratextual, que na literatura é analisada quando da relação entre capítulos distintos, se determinará no caso de uma peça musical quando de sua evidência em diferentes movimentos (no sentido de partes de uma música).

A reescrita intratextual, enquanto autocitação numa mesma peça, pode ser observada, por exemplo, em duas obras tardias de Beethoven, a *Grande Fuga*, Op. 133, e na *Nona Sinfonia*, Op. 125, nas quais no último movimento se abre janelas para a inserção de

fragmentos dos movimentos anteriores, implicando assim num jogo com a memória do ouvinte e com o próprio tempo da escuta. Também no quinto e último movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio pode ser encontrados exemplos da reescrita intratextual, na medida em que o compositor se utiliza de materiais presentes nos quatro movimentos anteriores, retrabalha sobre esses materiais como que digerindo tudo aquilo que foi anteriormente exposto em busca de um equilíbrio ao final da peça.

Já a reescrita macrotextual é a mais rara entre as três, e pode ser observada, por exemplo, nos *Chemins* de Luciano Berio, nos quais o compositor reescreve *sobre* uma outra peça de sua autoria, acrescentando um conjunto instrumental a uma *Sequenza* ou mesmo outro *Chemins* anterior, para citar, comentar, deformar e fazer proliferar o material da peça anteriormente composta.

Enfim, a reescrita intertextual, na qual um autor cita uma peça de outro autor, é a mais comum dentre as práticas de reescrita, podendo ser encontrados abundantes exemplos na literatura musical.

### **Considerações finais**

Embora as teorias tratadas no presente artigo não tratem necessariamente do termo específico de reescrita, é evidente a ligação direta que possuem com esse conceito. A conclusão parcial que pode ser efetuada a partir da análise da bibliografia tratada anteriormente aponta para a ideia de a reescrita ser um fenômeno comum a todos os textos, não sendo necessariamente uma categoria de obras musicais determinadas. É assim que o conceito de intertextualidade é tratado por Kristeva, por exemplo, como um fenômeno comum, em que não só o autor é um agente de produção, mas também o leitor/ouvinte que contribui com seu próprio repertório individual. Genette também aponta que em todos os textos há uma relação do tipo hipertextual, ou seja, uma relação em que um texto é utilizado como base para a criação de um outro novo texto. A concepção de Barthes de texto também é fundamental nessa nossa concepção de reescrita, visto que a ideia de entrelaçamento contínuo dos textos. Dessa maneira, apenas a definição de Gignoux resta realmente menos abrangente, ao limitar a reescrita aos procedimentos intencionados pelo autor.

Assim, vale apontar para as futuras etapas que a presente pesquisa pretende realizar. Ao compreender a reescrita como um fenômeno comum a toda escrita, temos então uma proximidade com a ideia de que a reescrita é um princípio composicional que estaria presente em toda em qualquer obra. Toda escrita é uma reescrita. Não há nada de inédito sendo dito aqui. Mas para compreender essa ideia, que por vezes chega a se estabelecer como um clichê

na crítica pós-moderna, talvez seja necessária uma concepção singular do conceito de *composição*, concepção que tem alguma ressonância com o conceito químico de composição; toda composição se dá por recomposição e decomposição de corpos; todo novo corpo é criado a partir de corpos que se decompõem e se recompõem para formá-lo. É assim que buscaremos abordar o conceito de reescrita nas próximas etapas da pesquisa, e para garantir uma maior consistência a essa concepção do conceito de reescrita faz-se necessário o cruzamento com ideias provindas de teorias e críticas que refletiram sobre o problema.

### Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (Realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

FERRAZ, S. “A fórmula da reescritura”, *Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia*. São Paulo: USP, 2008, pp. 41-52.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIGNOUX, Anne-Claire. *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GOULLET, Monique. “Reutilización, actualización: quelques réflexions préliminaires”, *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*. Lyon: ENS éditions, 2005.

KRISTEVA, J. *Séméiotikè*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

OSMOND-SMITH, David. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Royal Musical Association Monographs Series, vol. 1. London: Royal Musical Association, 1985.

RIFATERRE, Michael. “La trace d'intertexte”, *La Pensée*, n°. 215, p. 4-18, outubro de 1980

<sup>1</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

<sup>2</sup> Idem.