

## “Flores Horizontais”: uma parceira atemporal entre Oswald e Wisnik

Elilson Gomes do Nascimento  
palavrasdeelilson@hotmail.com<sup>1</sup>

**Resumo:** *As relações entre poesia e música são históricas e na cultura brasileira representam dois campos por muitas vezes limítrofes. Este artigo aborda um exemplo concreto dessa inter-relação através de um estudo acerca do processo de apropriação realizado por José Miguel Wisnik na composição de “Flores Horizontais”, criada a partir de estrofes do poema “Oração do Mangue”, de Oswald de Andrade. Para tal, será discorrida uma breve discussão sobre a literatura na música popular brasileira, além do conceito intertextual de apropriação seguido de uma análise da letra da canção, verificando os diálogos entre as duas obras, partindo das leituras de Sant’Anna (2002), Silva (1978), Koch (2005), Pound (2006) e do próprio Wisnik (2004), principais referenciais teóricos neste estudo.*

**Palavras-chave:** *MPB; apropriação; Oração do Mangue; Flores Horizontais.*

**Abstract:** *The relations between music and poetry are historical and in the Brazilian culture they represent two borderline areas. This paper approaches a concrete example of this interrelation through a study about appropriation process made by José Miguel Wisnik on the composition of “Flores Horizontais”, created from stanzas of the poem “Oração do Mangue”, by Oswald de Andrade. For this purpose a brief discussion of the literature on Brazilian Popular Music (MPB) will be carried out, as well as concept of appropriation, followed by an analysis of song lyrics, checking the relation between the two works, from the readings of Sant’Anna (2002), Silva (1978), Koch (2005), Pound (2006) and from Wisnik (2004) himself, the main theoretical frameworks in this study.*

**Keywords:** *MPB; appropriation; Oração do Mangue; Flores Horizontais.*

### 1. Aspectos introdutórios

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista PIBID Letras- CAPES-UFPE. (O presente artigo foi produzido como avaliação da disciplina “Teoria da Literatura II: Poesia”, ministrada pelo prof. César Sales Giusti).

Música e literatura sempre constituíram um par dialogal. Já no trovadorismo medievo essa relação era demarcada pelo valor duplicado das poesias: escritas para serem lidas e cantadas. Trata-se de uma união tradicional, já que “em todas as literaturas, a poesia das origens é canto, palavra que se associa à música” (LEMOS, 1984, p.39). Fato é que sempre existiu uma preocupação por parte da crítica em definir se as canções- enquanto “poesias” escritas para serem gravadas- poderiam ser consideradas literatura. Essa discussão ultrapassa a questão musical e se estende a outros campos linguísticos, semióticos; nesse contexto, surgiu o conceito de “paraliteratura”.

A origem do termo paraliteratura, nos anos 70, conforme apresenta Anazildo Vasconcelos da Silva (1978), demandou da necessidade de uma nova designação que substituísse os termos “subliteratura” e “infraliteratura”, que eram atribuídos, com escancarada inferioridade, aos setores textuais que não fossem reconhecidos pelos cânones como propriamente literários. Tratava-se de uma tentativa da crítica em contemplar como objeto de estudo toda a produção escrita colocada à margem, embora constituísse criações portadoras de forma, discurso e intencionalidade do mesmo modo que os textos assimilados como literários. Desse modo, a paraliteratura abrangeria desde panfletos publicitários a memorandos, de telenovelas à música popular, ou seja, uma plenitude de gêneros textuais, orais e escritos. No Brasil, em particular, a MPB e a literatura de cordel representavam pontos chave nas discussões.

Se por um lado o desejo de distinguir a literatura reconhecida dos demais gêneros se mostrava importante- pelos seus defensores- ao desenvolvimento de estudos que apontassem as especificidades de cada espécie textual, por outro lado como estabelecer os limites formais entre as modalidades literárias? Além do mais, a definição do que é ou não literário, do que é ou não valorizado decorre da ideologia presente em cada época. Esse “traço ideológico” abarcou a música popular brasileira, que por um longo período foi considerada uma “subcategoria” literária, ou melhor, uma “área de estudo à paraliteratura”, o setor lírico da paraliteratura (SILVA, 1978).

A necessidade de se estabelecer a paraliteratura foi impulsionada no cenário da MPB entre os anos 60 e 70, período em que vários poetas passaram a ser letristas de canções. Pode-se afirmar que o grande destaque nesse processo de “migração” poética foi Vinícius de Moraes. Reconhecido desde os anos 30 na poesia erudita da lírica moderna, Vinícius inicia declaradamente essa interface quando se transfere do livro ao

disco na passagem dos anos 50 aos anos 60. Embora *o poetinha* seja aclamado por muitos como o grande propulsor da introdução de escritores literários como compositores de canção, vale ressaltar que o médico e compositor mineiro Joubert de Carvalho, no final dos anos 20, deu início a uma parceria de mais de vinte composições com o poeta Olegário Mariano. O encontro foi iniciado em meados de 1928, quando Joubert musicou dois poemas de Olegário, sendo um deles o clássico “Cai Cai Balão”. Anos depois, em vez de ter apenas seus poemas musicados, Olegário passou a compor canções com Joubert. Portanto, Olegário Mariano, anteriormente a Vinícius de Moraes, foi um poeta que migrou da poesia literária à poesia musicada, assumindo, pois, uma atividade poética duplicada.

Essa dupla função poeta-letrista foi marcante durante todo o período entre os anos 60 e 70 e possibilitou o crescimento do caráter poético nas canções: as inter-relações entre poesia escrita e poesia para ser cantada tornaram-se mais evidentes, pois o traço semiótico firmado na música popular permitiu que a funcionalidade dos dois gêneros se complementasse na medida em que se prestou relevância à observação de música e letra como um par constitutivo. Portanto, a música popular brasileira efetivou-se como um grande palco de reformulação literária.

Nesse passo, já consolidada a dupla atividade poeta e letrista, nos anos 70 surgiram várias publicações de letras de canção, bem como os discos passaram progressivamente a vir acompanhados das letras, visto que os compositores-poetas buscavam, através deste recurso, uma atenção maior pela poesia presente na música, inclusive à forma destinada à escrita da canção, haja vista o aspecto gráfico possibilitar esse contato do ouvinte com a composição. A iniciativa de propagar não somente as gravações, mas também as letras das canções é, inegavelmente, um evento literário.

Então, a comunhão cada vez mais forte entre poesia para ser lida e poesia para ser cantada (e escutada), digamos assim, exigiu maior atenção da crítica, conforme afirma Augusto de Campos: “Se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. [...] tudo ou quase tudo existe para acabar em disco” (apud PERRONE, 1988). O período ao qual o autor se refere é justamente a fertilidade dos anos 60 e, sobretudo, 70, pelos quais se abriram as portas ao reconhecimento desse verdadeiro campo dialógico que vem caracterizando a música popular brasileira, na medida em que, como resalta o musicólogo italiano Paolo Scarnecchia, “concilia

extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando um dissídio histórico que é aquele entre música erudita, como se diz ainda no Brasil, e música popular” (1983, apud WISNIK, 2004).

As palavras de Augusto de Campos nos levam a outro fato: uma poesia que foi escrita sem pretensão de ser cantada poderia ser musicada. A utilização de poesias, originalmente escritas para o livro, como pré-texto ou intertexto de uma canção é algo comum na MPB. Poetas como Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto foram musicados por Chico Buarque, bem como Gregório de Matos, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Olavo Bilac são alguns nomes parafraseados musicalmente por Caetano Veloso, por exemplo. Da mesma maneira em que Oswald de Andrade tem seu poema “Oração do Mangue” apropriado e musicado por José Miguel Wisnik sob a forma de canção em “Flores Horizontais”. A constituição dessa verdadeira “parceria” entre Oswald e Wisnik será tratada mais adiante.

Com a finalidade de concluir o tema até aqui discorrido, torna-se válido recorrer a uma passagem do próprio Wisnik, não como compositor, mas em sua face de crítico literário, que sacramenta a discussão preexistente acerca da relação entre poesia e canção:

[...] a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer e o que ela pode. (WISNIK, 2004, p.225)

Em outras palavras, o autor pontua a ideia de que não há uma relação de subserviência entre a produção musical e a letra da música, mas há uma relação harmônica de urdimento. Desse modo, podemos considerar que no decorrer das décadas o cultivo do cancionário da Música Popular Brasileira passou efetivamente a ser um objeto de cunho literário.

## **2. Oswald e Wisnik: um encontro atemporal**

“Flores Horizontais” foi concebida por José Miguel Wisnik a partir da poesia “Oração do Manguê”, de Oswald de Andrade, representando, pois, um exemplo concreto do percurso inter-relacional entre a literatura e uma de suas interfaces, a música.

“Oração do Manguê” é o último poema contido em “O Santeiro do Manguê”. Obra inacabada, o Santeiro é uma miscelânea entre poesia, texto dramático e sátira, sendo escrito por Oswald entre os anos 30 e 50. Considerado por muitos como o texto mais polêmico da carreira oswaldiana, seu lançamento foi adiado e impedido várias vezes, sendo divulgado ao grande público apenas em 1991, depois de “sessenta anos de clandestinidade”. Oswald escolhe como cenário da obra o bairro carioca do Manguê, extinta zona de prostituição, para criticar veementemente as instituições religiosas e o moralismo da sociedade burguesa.

“Santeiro” é uma referência a um personagem que vende imagens de santos católicos às meretrizes castigadas pelas doenças venéreas, violência e suicídio, mas que ainda assim mantêm um contato com o divino, “deitam com Deus e com Deus levantam.” É nesse ponto que, principalmente, reside a polêmica maior da obra. Oswald promove a união entre o sagrado e o deslustrado, colocando inclusive Jesus (o das “Comidas”) e o “diabo” como personagens, promovendo, ainda, uma contínua alusão ao símbolo máximo da sociedade carioca, o Cristo Redentor, “que urina sobre o Manguê”. O autor ataca, assim, sem rodeios, a religiosidade através de uma escrita “pagã”, “ateia”, na qual se utiliza até mesmo da paródia de passagens bíblicas e de liturgias católicas. Tal escrita muitas vezes “incorpora” a oralidade das mulheres “incultas” do manguê, no seu modo simples e rude de se expressar.

Um trecho que reflete bem a ideologia contida no *Santeiro* é uma passagem do Estudante Marxista, personagem que não aparece nos trechos de poesia, mas nos diálogos dramáticos:

O que existe é a classe. O indivíduo não existe. [...] Mas o que importa a uma sociedade organizada é manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Manguê. (ANDRADE, 1991, p.38).

A “Oração do Mangue”, posterior à passagem do Estudante Marxista, encerra o poema-espetáculo descrevendo em cerca de 20 estrofes o lamento geral que causa o extermínio do Mangue em prol de uma sociedade “limpa” e moralizada. Durante a “oração”, Oswald descreve as mulheres do Mangue em estrofes salteadas, alternando com duras críticas aos moldes sociais e finalizando com uma saudação direta à ideologia de Carlos Prestes.

É justamente dessa descrição das mulheres do Mangue, das “flores da vida”, “horizontais”, que se apropria José Miguel Wisnik na construção de “Flores Horizontais”. Por meio da aglutinação dessas passagens é que Wisnik edifica a canção. A música foi composta originalmente para o espetáculo “Mistérios Gozosos”, uma homenagem do Teatro Oficina de São Paulo a Oswald, para ser interpretada por Elza Soares, definida por José Miguel Wisnik, dentre outras palavras, como “a poderosa encarnação do Rio de Janeiro”, “a mais forte expressão da granulação jazzística natural na voz negra do samba do morro brasileiro”, “a cantora que nunca vai cheirar a mofo”<sup>2</sup>. “Flores Horizontais” acabou sendo incluída no disco *Do Cócix até O Pescoço*, 2002, de Elza Soares, pelo selo Maianga. O disco, aliás, tem direção artística e produção do próprio Wisnik.

No álbum, fonte em que a letra é oficialmente registrada, pode-se dizer que a canção é interpretada na intencionalidade que sugere o pré-texto. Na verdade, o que Wisnik faz é musicar as palavras de Oswald, apropriando-se delas no sentido em que na passagem de poesia para canção surge um novo título e algumas palavras são modificadas por um princípio de melodia. No encarte do disco, até mesmo, a autoria da música é dividida entre Oswald e Wisnik, como numa parceria músico-literária que é atemporal.

Sendo assim, “Flores Horizontais” é uma obra que ilustra bem o velho embate das relações “paraliterárias” e literárias: um texto originalmente escrito para ser lido ou encenado, levando-se em conta a junção de gêneros em “O Santeiro do Mangue”, é transformando, a partir da resignificação de Wisnik, em um texto para ser cantado; É, ainda, um exemplo sólido de como a arte pode ser maior que o tempo: Wisnik nascia no período em que Oswald escrevia o Santeiro. E como sabiamente afirmou Augusto de Campos, que tudo (ou quase tudo) que existe acaba em disco, desse modo ocorreu com a “Oração do Mangue”. Antes de qualquer aprofundamento sobre a canção, torna-se

---

<sup>2</sup> “Definições” presentes na obra de ensaios “Sem Receita”, cuja referência aparece completa no final deste artigo.

necessário que se conheça o conceito intertextual de apropriação que configura o processo de criação de Wisnik em “Flores Horizontais”.

### **3. Intertextualidade e o conceito de Apropriação**

Para chegar ao conceito de apropriação é preciso que se estabeleça o conceito de intertextualidade; não se pode definir intertextualidade sem mencionar o dialogismo, conceito-chave na obra do russo Mikhail Bakhtin.

Bakhtin, filósofo da linguagem, é considerado o propulsor dos conceitos intertextuais, embora nunca tenha utilizado o termo intertextualidade em suas obras que tratavam das relações constitutivas entre textos. Foi Júlia Kristeva, semiótica búlgara, quem acabou atribuindo o termo a Bakhtin na tradução de sua obra para o francês, em 1967.

O dialogismo configura, conforme trata Fiorin (2006), o modo fundamental de funcionamento da linguagem, seu princípio constitutivo. Segundo Bakhtin, “não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (1993, apud FIORIN, 2006), tendo em vista que todo fato da realidade encontra-se abarcado pela linguagem. Assim, o ingresso que temos à realidade não é de modo direto, mas é mediado pela linguagem. Nessa lógica, os discursos traduzem a realidade. Sendo tal realidade sócio-histórica e cultural, o nosso discurso sempre se encontra com os demais, pois nada é “puro”, tudo provoca estados relacionais, ou seja, nossos discursos, textos, manifestações concretas de enunciado, confrontam-se, complementam-se em constante relação dialógica com os demais, sejam ou não de nossa autoria.

A intertextualidade, nesse contexto, é um processo dialógico que se estabelece a partir da relação entre dois textos distintos, isto é, um processo inerente ao campo textual, a relação ocorrente entre discursos nos textos. Em outras palavras, a intertextualidade advém da presença, em um texto, de um (inter)texto produzido anteriormente e que envolve a memória sócio-discursiva dos interlocutores (KOCH, 2004). O conceito de intertextualidade, desse modo, compreende:

As relações explícitas e implícitas que um texto ou um enunciado estabelecem com os textos que lhe são antecedentes, contemporâneos ou

futuros (em potencial). Através de tais relações, um texto evoca não só a representação da situação discursiva, mas também os recursos textuais que têm ligação com essa situação e ainda o modo como o texto em questão se posiciona diante de outros textos e os usa. (BAZERMAN, 2011, p.92)

Esquemáticamente, “a intertextualidade trata da relação em que um autor ‘A’ estabelece em seu texto com outro texto de um autor ‘B’” (NASCIMENTO; NEVES, 2011, p.52). O conceito intertextual de apropriação, por sua vez, é de abertura relativamente recente no campo literário (e linguístico), pois é um “invento” das artes plásticas. Tendo suas origens artísticas nas técnicas de colagem efetivadas ainda nos anos 10 do século XX pelo dadaísmo, onde diversos materiais externos ao campo das artes plásticas foram conjugados às obras artísticas (como nos conhecidos *ready-mades* de Marcel Duchamp), a apropriação tem sua fase áurea representada no movimento denominado *pop art* quando artistas, como o supracitado Andy Warhol, inspirados pelos dadaístas, apropriavam-se de objetos cotidianos, reunindo-os às suas pinturas, instalações e retratos.

A elaboração desse método nas artes plásticas refletia um processo de deslocamento. Segundo Sant’Anna (2002), o deslocamento apresenta uma espécie de “desvio”, em que um objeto é retirado de seu estado normal, sendo transposto a uma situação diferente do seu contexto habitual, isto é, sendo rerepresentado. Percebemos, pois, que se trata do que ocorre, por exemplo, na transposição de poesias, escritas originalmente para o livro, aos discos em forma de canções.

Apropriação é, portanto, um efeito de transposição, recorte, rerepresentação, ressignificação. Sant’Anna (2002, p. 54) apresenta dois tipos de apropriação: o primeiro é a apropriação parodística, a qual se caracteriza pela subversão do sentido original do texto; a segunda classificação é a de apropriação parafrásica, onde há o prolongamento do texto anterior no atual, ou seja, existe uma fidelidade na nova criação, que segue e alarga o sentido original do pré-texto sem “traí-lo”.

Assim, à medida que Wisnik transpõe trechos da obra de Oswald na criação de “Flores Horizontais”, sendo fiel ao contexto da obra e, sobretudo, às palavras do texto original, estabelece uma apropriação parafrásica, em que há uma condensação e não uma ruptura.



#### 4. Análise dos Dados

Os versos que compõem “Flores Horizontais”, na qual Wisnik opera em termos de apropriação parafrásica, são extraídos de estrofes distintas. O compositor faz um recorte das vozes de Oswald que, na “Oração do Mangue”, referem-se exclusivamente às mulheres da vida, às prostitutas do bairro do Mangue, às flores horizontais.

No quadro abaixo há um paralelo entre a letra da música “Flores Horizontais”, na segunda coluna, e os fragmentos de “Oração do Mangue”, apresentados na primeira coluna, responsáveis pela sua existência. A análise partirá das semelhanças e “dessemelhanças” entre os textos, seguindo à observação dos aspectos formais e contedísticos.

[...]	flores horizontais
Flores horizontais	flores da vida
Flores da vida	flores brancas de papel
Flores brancas de papel	da vida rubra de bordel
Da vida rubra	flores da vida
De Bordel	afogadas nas janelas do luar
[...]	carbonizadas de remédios
<i>Flores</i> afogadas nas janelas do luar	tapas pontapés
<i>Flores</i> carbonizadas de remédio	escuras flores puras
<i>De taponas</i>	<i>putas suicidas sentimentais</i>
<i>De pontapés</i>	flores horizontais
<i>Lúridas</i> flores puras	que rezais
Putas suicidas	
Sentimentais	com Deus me deito
Flores horizontais	com Deus me levanto
Que rezais	
Com Deus me deito	
Com Deus me levanto	
<i>Lírios Viniciais</i>	
Fragmentos de “Oração do Mangue”.	“Flores Horizontais”, in: Elza Soares, <i>Do</i>

In: Oswald de Andrade, “O Santeiro do Mangue e Outros Poemas” (Editora Globo, 1991). Grifos adicionados.	<i>Cóccix Até o Pescoço</i> (Maianga, 2002). Grifos adicionados.
--	--

Percebemos, no texto da canção, que Wisnik condensa versos da poesia em versos únicos, como “da vida rubra de bordel” que, no poema de Oswald, formavam dois versos subsequentes, mas distintos: “Da vida rubra” e “De bordel”. Também ocorre supressão ou reformulação de termos, como se pode averiguar pelas palavras destacadas em *itálico* na primeira coluna. Respeitando o contínuo melódico da canção, Wisnik subtrai os termos “flores” nos dois primeiros versos da segunda estrofe. O mesmo ocorre com os conectivos “de” e na substituição das palavras “taponas” por “tapas” e “lúridas” por “escuras”, respeitando uma questão de facilitação do ritmo e melodia na evolução da música.

Tais substituições em nada desvirtuam o significado presente no pré-texto, mas ampliam-no. “Taponas” e “tapas” são, evidentemente, sinônimas. O que ocorre é que, além da primeira ser mais informal que a segunda, questão elementar na linguagem utilizada em passagens da obra literária, pela qual se busca aproximação à linguagem dos tipos sociais retratados, a segunda variante soa melhor em termos de canção, observando-se a sequência dos versos. Na substituição de “Lúridas”, o significado que equivale a “sombrio”, “tenebroso”, permanece em “escuras”. Claramente, a troca também decorre para um melhor desencadeamento da canção. Basta entoar o verso da música com as duas opções para que se perceba a diferença. Ademais, “lúridas” é um termo obsoleto. Não se esquecendo que são cerca de 50 anos que separam o poema da canção. Fato é que, ao operar essas modificações, Wisnik submete, antes de tudo, a melodia natural do poema oswaldiano à melodia de sua canção.

Ao conceber uma junção entre as estrofes apropriadas da poesia, Wisnik se utiliza da repetição de “flores da vida”, presente no segundo e quinto versos da canção, estabelecendo uma concatenação. Há, ainda, mais duas diferenciações na passagem da poesia para a composição musical. O compositor exclui o último verso “lírios iniciais”, embora esteja presente na conclusão da estrofe apropriada do poema. Além disso, um aspecto que chama atenção na letra da música é que com exceção da palavra “Deus”, as

demais palavras estão em letra minúscula e não há vírgulas em gradações como “tapas pontapés” e “escuras flores puras”. A utilização do maiúsculo em “Deus” e as demais particularidades podem representar apenas uma evidência estilística ou mesmo uma convenção. Porém, se levarmos em conta o contexto literário, seja na poesia ou na canção, pode estar sendo demonstrada, por este recurso, a grandeza de Deus em oposição à vulnerabilidade e humanidade das “flores da vida”. Verificamos que mesmo com essas minúcias formais no procedimento de releitura, o sentido textual não se altera: afinal, temos aqui um exemplo de apropriação parafrásica.

Apresentados tais contrastes composicionais, partiremos para uma análise do produto final do processo intertextual, a letra da canção, iniciando pela perspectiva dos aspectos formais. O aspecto rítmico surge através da repetição. Nos terceiro e quarto versos observamos a rima interna entre os termos “papel” e “bordel”, por meio da terminação “-el”. O mesmo ocorre no par “afogadas- carbonizadas”, em que se verifica a rima provocada pelo sufixo “-adas”. Em “janelas”, “tapas”, “escuras”, “puras”, “putas” e “suicidas”, a melodia advém da marca de plural –s, sucedendo a vogal média aberta “a”. “Puras” e “putas”, aliás, é um par fonológico, em que somente um fonema as distingue completamente, do som ao sentido, que no caso é o contraste existente entre os fonemas “r” e “t” no início da segunda sílaba das duas palavras; ambas são fortemente marcadas pela primeira sílaba, em que há a oclusiva bilabial surda “p” antecedendo a vogal “u”.

Nos três últimos versos da letra da canção há uma tonalidade acentuada pelos léxicos “sentimentais”, “horizontais” e “rezais” na aliteração gradativa do sufixo “-ais” representando nas duas primeiras uma marca de plural e na segunda, mais precisamente, uma marca de pessoa. Percebe-se, ainda, a presença de vogais nasalizadas em “sentimentais” e “horizontais”. É justamente através das repetições que se denota o princípio rítmico, constitutivo dos versos. Todos os elementos transcritos e citados conferem uma espécie de eco poético e cadência à leitura do texto, seja do poema ou da canção.

A letra da canção é constituída por duas estrofes. Na primeira estrofe, composta por doze versos, nota-se uma linguagem em tom “contemplativo”, descritivo e em terceira pessoa, como se tivéssemos um narrador observador. Na passagem para a segunda estrofe, através do espaço em branco, podemos visualizar uma quebra. Os dois versos finais da canção são a voz das próprias flores da vida, das prostitutas, as quais

“respondem” ao que se encerra na primeira estrofe: “que rezais”. A letra poderia aparecer numa longa estrofe, mas essa pausa introdutória aos dois últimos versos é um recurso que destaca essa transferência de vozes. Sem mencionar, é claro, o silêncio estabelecido na gravação, na qual Elza Soares emudece sua voz por alguns segundos e os instrumentos musicais assumem a pausa entre as estrofes, deflagram a transferência discursiva.

O título do poema, “Oração do Mangue”, pode ter advindo desses dois versos que encerram a canção, nos quais Oswald pontua mais um paradoxo: prostitutas, que se deitam com inúmeros homens, “deitam-se” com Deus. O grande fato é que o registro escrito final, o de Wisnik, aponta para uma oposição visual entre a horizontalidade sugerida às flores e a “verticalização” da forma textual, da letra da música.

Os termos que constituem os versos pertinentemente sugerem imagens. Essa “projeção de uma imagem na retina mental”, como dizia Ezra Pound, já se inicia no primeiro verso, “flores horizontais”, que pode manifestar a imagem de flores dispostas horizontalmente, vistas sob um mesmo foco, sem distinções, como também pode remeter à posição em que as flores ficam sobre os túmulos. Mas, se expandirmos esse traço visual ao contexto da poesia, repassada de Oswald para a letra de Wisnik, podemos ter a imagem das mulheres da vida dispostas sobre suas camas nos bordéis, “afogadas nas janelas do luar”. Tais mulheres também são vistas “horizontalmente” pela sociedade como uma massa única e depreciada, sem que se ponha em xeque o aspecto individual, a identidade de cada uma.

Ainda se observando a utilização dos termos, nota-se uma contínua oposição que gera, para citar Pound (2006) outra vez, uma verdadeira “dança do intelecto entre as palavras”. O terceiro verso, “flores brancas de papel” sugere a vida sem cor, na medida em que nos remete a uma folha branca de papel, que está inserida no nada, prestes a ser escrita, “vívda”, ou apenas permanecer intacta: é como se o(s) autor(es) retratasse(m) a própria situação das prostitutas e das suas vidas sem perspectivas. Tal verso, o terceiro, forma uma relação de antítese com o verso seguinte, ao passo que “as flores brancas de papel” são “da vida rubra de bordel”.

O paralelo incide num paradoxo oriundo das cores, pois enquanto que a vida em que as prostitutas estão inseridas é de um vermelho forte (que também pode remeter à imagem de sangue), individualmente elas são “brancas”, como um papel. A utilização da cor branca também pode denotar pureza, neutralidade, formando outra dualidade de

ideias, embora a adjetivação das prostitutas como “puras” já seja sugerida pelo vocábulo “flores”. O nono verso, “Escuras flores puras”, apresenta bem outro jogo de ideias através da sucessão dos termos “escuras” e “puras”, os quais dispõem significados opostos. Da mesma forma, “putas”, utilizado logo após “puras”, é um traço paradoxal.

Além de todos esses aspectos formais e conteudísticos, se expandirmos intersemioticamente essa análise à canção em si como produto musical, notaremos que, como leitor de Oswald, José Miguel Wisnik em sua duplicidade de função- músico-letrista- transpassa toda a carga poética do texto em comunhão à utilização de instrumentos, como piano e percussão, e mais ainda pela interpretação de Elza Soares, que contempla o martírio das flores da vida, canta como se fosse uma própria (ressaltando bem a quebra que ocorre na passagem entre as duas estrofes) e flutua sua voz de diferentes aspectos pelas palavras da canção.

“Flores Horizontais”, que nas palavras de Wisnik (em entrevista integrante do material extra do DVD *Beba-me*, de Elza Soares) “não é um samba-canção, não é classificável”, representa, pela sua origem literalmente literária, uma ode às mulheres da vida, às prostitutas que cultivam a “singularidade feminina” em meio à marginalidade, ao ponto de Oswald, em “Oração do Manguê”, chamá-las de flores, como costumeiramente a sociedade se referiu e se refere à pureza de suas mulheres.

A própria escolha do termo “flores” em vez de “mulheres da vida” já acentua a intencionalidade do autor e a letra da canção passa a carregar essa questão conteudística de maneira bastante evidente, pois sendo oriunda de uma poesia escrita para ser lida é um exemplo de letra de música que sustenta uma força poética independente do contexto musical. De modo que o ouvinte da canção, o ouvinte de Elza Soares, pode apreender a temática que circunda os versos de “Flores Horizontais” sem nem mesmo ter ouvido falar da existência de “O Santeiro do Manguê”, sem nem mesmo ter ciência de uma criação musical efetivada a partir das palavras de Oswald de Andrade dispostas num contexto literário que não só abarca, mas centraliza a questão da prostituição.

### **Considerações Finais**

A análise do processo de criação de uma música originada de um poema permite que se demonstre o quanto que a conjugação de diferentes campos artísticos é um traço

rico e evidente, ainda mais no cenário da Música Popular Brasileira. No caso de “Flores Horizontais”, objeto de estudo deste artigo, temos um compositor que se apropria de versos de um consagrado poeta, traduzindo-os em forma de canção e constituindo, assim, uma verdadeira ponte entre o significado das palavras e dos versos pelas duas expressões artísticas, poesia e música, que são dialogais.

Esse diálogo entre Oswald de Andrade e José Miguel Wisnik traduz pela atemporalidade o poder de perpetuação da literatura: um texto é deslocado de sua natureza de poema, contida no objeto livro, para uma nova natureza, a musical, dentro de outro objeto, o disco. As palavras de Oswald são retomadas num novo signo mais de 50 anos depois de sua criação, através da apropriação, da ressignificação de Wisnik. Wisnik, a propósito, crítico literário e músico, reflete bem a dupla atividade iniciada pelos poetas no século passado que deixaram como um legado literário-cultural a conjugação efetiva entre poesia e canção.

Por fim, apreende-se o quanto que o referencial teórico é imprescindível à análise da obra: a partir da aplicação do conceito intertextual de apropriação, puderam-se compreender as particularidades da composição, as sutilezas da transposição textual. Além disso, a pesquisa acerca da paraliteratura no cenário da música brasileira possibilitou um olhar mais aprofundado sobre as relações de encontro entre literatura e música. Desse modo, este estudo pode ser o ponto de partida para uma pesquisa que seja ampliada à análise de outras obras que exemplifiquem essa inter-relação poética.

## **Referências**

- ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Mangue e outros Poemas*. São Paulo: Globo, 1991.
- BAZERMAN, Charles. *Gênero, Agência e Escrita*. São Paulo: Cortez, 2011.

- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Introdução à lingüística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LEMONS; MATTOSO; NERY; PICCHIO; TAVANI. *História e Antologia da Literatura Portuguesa Séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- NASCIMENTO, Elilson Gomes do; NEVES, Renato M. *A intertextualidade que permeia o fantástico: uma realidade na Erêndira de García Márquez*. In: Revista Ao Pé da Letra, p. 49-60. Disponível em: [http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/Volume%2013.1/Vol-13-1-Elilson-Gomes-Nascimento\\_Renato-Mendonca-Neves.pdf](http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/Volume%2013.1/Vol-13-1-Elilson-Gomes-Nascimento_Renato-Mendonca-Neves.pdf).  
Acessado em 28 de abril de 2012.
- PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- POUND, Ezra. *A, B, C da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2002.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Lírica Moderna e Percorso Literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.
- SOARES, Elza. *Do Cócix até o Pescoço*. São Paulo: Maianga discos, 2002. 1 disco: RPM, estéreo. 789836945 001 6.  
\_\_\_\_\_. *Beba-me*. Biscoito Fino, 2007. 1 DVD (85 min.): digital. BF 741
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.