

## **ICONICIDADE ENTRE PINTURA E LITERATURA NOS RETRATOS MODERNISTAS BRASILEIROS**

**Gabriele Oliveira Teodoro<sup>1</sup>**

### **RESUMO**

O presente artigo trata de um fenômeno intermediário e intersemiótico característico do modernismo brasileiro: o retrato pictórico de escritores por pintores, seus contemporâneos. Nesse período artístico, a relação entre pintura e literatura foi intensificada. Embora, quantitativamente relevante e altamente intermediário, esse fenômeno ainda é pouco explorado em termos semióticos. Seu objetivo é argumentar que a iconicidade, nos retratos pictóricos de escritores modernistas, pode ser entendida como uma relação entre signo e objeto em que o signo (o retrato modernista) determina o objeto (inter-relação entre literatura e pintura).

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica; Intermedialidade; iconicidade; retratos; Modernismo brasileiro.

### **ICONICITY BETWEEN PAINTING AND LITERATURE IN BRAZILIAN MODERNIST PORTRAITS**

### **ABSTRACT**

This article deals with an intermedial and intersemiotic phenomenon characteristic of Brazilian modernism: the pictorial portrait of writers by painters, their contemporaries. In this artistic period, the relationship between painting and literature was intensified. Although quantitatively relevant and highly intermedial, this phenomenon is still little explored in semiotic terms. Its objective is to argue that iconicity, in the pictorial portraits of modernist writers, can be understood as a relationship between sign and object in which the sign (the modernist portrait) determines the object (interrelation between literature and painting).

**KEYWORDS:** Semiotics; Intermediality; iconicity; portraits; Brazilian modernism.

### **INTRODUÇÃO**

O presente artigo trata da relação icônica entre literatura e pintura nos retratos modernistas brasileiros. O Modernismo brasileiro foi um movimento artístico de extrema importância para a cultura brasileira. Sua origem permanece indefinida. "No entanto, a visão mais difundida considera que o estopim do movimento modernista

---

<sup>1</sup> Gabriele Oliveira Teodoro é doutoranda do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil, na linha de pesquisa Competência Midiática, Estética e Temporalidade. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens na área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares pelo programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. É formada em Artes e Design pela mesma instituição. Seus interesses de pesquisa incluem: Tradução Intersemiótica, Intermedialidade, Semiótica, História da Arte, Retrato Pictórico e Literatura. Entre Julho de 2013 e fevereiro de 2014 estudou Belas Artes na Universidade do Porto, Portugal.

ocorreu em 1922 em São Paulo" na semana de arte Moderna (SIMIONI, 2013, p. 2). O movimento foi influenciado por movimentos artísticos europeus, porém, no Brasil, foram incorporadas diversas características nacionais. Um dos precursores do Modernismo brasileiro, o escritor Mário de Andrade apresenta algumas particularidades relacionadas ao movimento: direito permanente à pesquisa estética; atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1942, p. 249). O projeto estético do movimento é caracterizado pela substituição de uma linguagem tradicional por uma nova linguagem moderna, que rompe com as regras formais de representação da arte tradicional acadêmica (sistema de arte que permaneceu no Brasil do início do século XIX até o início do século XX).

Observamos no período do Modernismo Brasileiro uma grande incidência de retratos de escritores. Em uma investigação preliminar de quarenta e seis escritores, observamos vinte e três deles retratados, alguns mais de uma vez, por pintores modernistas. Embora quantitativamente relevante, esse fenômeno ainda é pouco explorado em termos semióticos. Através desses retratos é possível observar a relação entre literatura e pintura na construção de seu objeto, considerando que, nesse período, trocas, parcerias e intercâmbios entre artes distintas se intensificaram, pois “o que caracteriza os movimentos modernos são programas e manifestos compartilhados por artistas de vários campos” (CLUVER, 2001, p. 350).

O que nos interessa neste texto é explorar a relação intersemiótica icônica entre pintura e literatura nesse fenômeno dos retratos modernistas. Júlio Plaza (2003), que além de teórico, também é um artista, desenvolve o conceito de tradução intersemiótica através da definição introduzida por Jakobson (1969) e valendo-se sobretudo de fundamentos peirceanos de semiótica. Segundo Plaza (2003, p. 6) tradução intersemiótica ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou da literatura (poemas) para o retrato (pintura).

Plaza desenvolveu uma tipologia (com base na classificação tricotômica de C. S. Peirce) para classificar essas traduções intersemióticas em: icônicas (semelhança de estrutura), indiciais (presença do original na tradução), e simbólicas (que busca

referências convencionais com o original). Importante ressaltar que estes diferentes tipos podem ocorrer de modos “algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução” (PLAZA, 1987, p. 89).

A presente abordagem não pretende discutir fundamentos aprofundados de semiótica. Seu uso, com parcimônia, é para demonstrar como nos retratos a iconicidade atua como um dispositivo teórico para superar as descrições miméticas da representação artística no retrato modernista brasileiro. Este artigo parte pelo pressuposto de que a iconicidade é uma relação entre signo e objeto na qual o signo determina o objeto<sup>2</sup>. Considerando que o ícone é um signo que possui certa autonomia para definir seu objeto, e suas modificações determinam o que podemos saber a respeito de um objeto, as propriedades artísticas compartilhadas entre pintor e escritor modernista definem o retrato, criando uma noção de similaridade conjunta entre a obra de ambos.

O pintor desse movimento, ao representar um escritor, seleciona e exhibe aspectos de sua própria obra, misturados à obra do retratado. Juntos constroem o objeto do retrato, pois o ato de pintar e escrever demanda um conjunto de estratégias coletivas na escolha de traços, cores, temas, rimas e metrificações. Escritores e pintores são influenciados pelos princípios norteadores do movimento artístico, logo argumentamos que o retrato não é apenas a mimese/semelhança de um objeto existente, mas um objeto semiótico construído a partir de suas obras literárias e pictóricas.

## **ICONICIDADE E RETRATO**

O conceito básico de iconicidade, na semiótica de Peirce, é apresentado em sua segunda tricotomia de tipos de signos, a conhecida distinção entre ícones, índices e símbolos. Esta tricotomia trata da relação entre o signo e seu objeto e a ideia é que essa relação pode assumir três formas diferentes. Os ícones funcionam por características compartilhadas entre o signo, seu objeto e por meio de uma semelhança entre eles (STJERNFELT, 2011, p. 395). Quando dizemos que um signo é um ícone de seu objeto, estamos dizendo que este signo compartilha certas propriedades ou qualidades que este

---

<sup>2</sup> Frederik Stjernfelt (2011), em seu artigo: "On operational and optimal iconicity in Peirce's diagrammatology", discute uma definição operacional do ícone, na qual o ícone é definido como um tipo de signo que é capaz de revelar novas informações sobre seu objeto.

objeto possui e, desse modo, podemos afirmar que ele é uma qualidade de seu objeto (CP 2.276).

Em nossa abordagem o signo é o retrato, o objeto é a relação entre pintura e literatura. Esses conceitos são fundamentais para entender como os retratos pintados de escritores são signos complexos que determinam o objeto do retrato.

Durante toda história do retrato ocidental, ele teve que lidar com o conceito de semelhança, visto que seu objetivo era o de reprodução mimética do modelo retratado, seguindo regras estritas de produção (WEST, 2004). Sobre sua origem etimológica, o retrato vem do latim "retrahere", que significa copiar (MAES, 2015, p. 4). Contudo, essa definição subtrai do retrato suas complexidades mais notáveis. Devemos considerar que diversas questões afetam e influenciam o retrato, que é um complexo processo semiótico, fortemente dependente de contexto.

Para muitos teóricos, a função do retrato é mimetizar indivíduos, muitas vezes representando seu status social, posição hierárquica, perfil étnico, posição religiosa e política, entre outros. De acordo com Graham (2006, p. 89), *mimesis* (do qual obtemos a palavra "mimetizar") é o termo grego, variavelmente traduzido como semelhança, cópia e representação, que os filósofos da arte costumam empregar. Graham (2006) complementa afirmando que, no retrato pictórico, estamos inclinados a pensar em representação como cópia, em certa medida, porque a convenção dominante na pintura tem sido a de retratar por via de semelhança estrita.

Podemos associar essa discussão relacionada aos problemas de considerar retrato como mimese, com uma discussão mais geral sobre os problemas semióticos da própria noção de similaridade que está relacionada a mimese. Segundo Queiroz (2010, p. 325): "São muitos os perigos relacionados à noção de similaridade, especialmente sua trivialização como identidade e sua psicologização como referindo-se a impressões de semelhança [...]". No Modernismo os retratos pictóricos de escritores não representam "apenas" a semelhança, mas complexos processos representacionais, ou semióticos, em que se observam diversos aspectos compartilhados entre literatura e pintura. A semelhança não é uma condição necessária para a significação nos retratos. Esse papel da iconicidade, não baseado somente em similaridade, encontra suporte na ideia de iconicidade conforme tratada pela semiótica de Peirce. Segundo o autor, iconicidade



pode ser entendida como dependência relativa do signo para determinar seu objeto (QUEIROZ, 2012). Segundo Peirce:

Os ícones são tão completamente substituíveis por seus objetos que dificilmente se distinguem deles.... Assim, ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que aquilo não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e é por um momento um puro sonho, nenhuma existência particular, nem ao menos geral. Neste momento estamos contemplando um ícone (CP 3.362).

Stjernfelt (2007) complementa:

O ícone possui uma propriedade epistemologicamente crucial: a especificação operacional do conceito de similaridade. O ícone não é apenas o único tipo de signo que apresenta diretamente algumas das qualidades de seu objeto; é também o único signo por cuja contemplação se pode aprender mais do que as direções para a construção do signo. Esta definição separa imediatamente o ícone de qualquer psicologismo: não importa se o signo e o objeto para um primeiro (ou segundo) olhar parecem ou são experimentados como semelhantes; o teste decisivo para a iconicidade está em saber se é possível manipular ou desenvolver o signo de modo que apareçam novas informações sobre seu objeto. Ícones são, portanto, signos com informações implícitas que podem ser tornadas explícitas (STJERNFELT, 2007, p. 398).

A iconicidade, nos retratos pictóricos de escritores modernistas, pode ser entendida como uma relação entre signo e objeto em que o signo (o retrato modernista) determina o objeto (inter-relação literatura e pintura). Na próxima seção apresentaremos uma tabela (figura 1) com alguns desses retratos para exemplificar.



## **ICONICIDADE ENTRE PINTURA E LITERATURA NOS RETRATOS DO MODERNISMO BRASILEIRO**

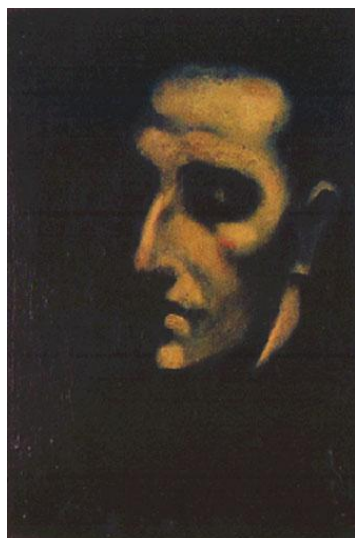
A distinção entre poesia e pintura se baseia em seus meios físicos e de linguagens (verbal e não-verbal). No entanto, essas mídias são submetidas às mesmas exigências estéticas e podem produzir o mesmo efeito. Nesta seção vamos investigar a relação icônica nas interseções e interações entre essas duas artes (mídias).

Como podemos mostrar a relação entre literatura e pintura? O que significa isso no Modernismo brasileiro? Os retratos modernistas brasileiros são exemplos de como literatura e pintura estão determinando seu objeto. Para exemplificar, apresento alguns retratos pictóricos investigados ao lado de fotografias relacionadas ao escritor (técnica de representação comum, por ser a mais praticada para representar fidedignamente o modelo), para demonstrar como os retratos modernistas selecionam alguns aspectos a

serem representados nos retratos, e como a verossimilhança não é o aspecto mais relevante.

Figura 1: Retratos pictóricos de escritores e fotografias.

RETRATO DO ESCRITOR	FOTOGRAFIA
<p data-bbox="231 600 772 689"><i>Retrato de Mário de Andrade I</i>, por Anita Malfatti, 1922.</p>  <p data-bbox="308 1294 635 1328">Fonte: Instituto IEP USP.</p>	<p data-bbox="852 600 1362 633">Fotografia de Mário de Andrade, 1930.</p>  <p data-bbox="938 1384 1265 1417">Fonte: Instituto IEP USP.</p>
<p data-bbox="215 1473 788 1563"><i>Retrato de Murilo Mendes</i> por Ismael Nery, 1922.</p>	<p data-bbox="911 1473 1302 1507">Fotografia de Murilo Mendes.</p>



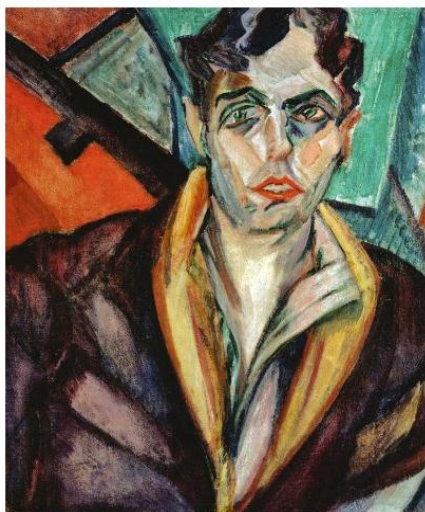
Fonte: Acervo MAMM.



Fonte: Acervo MAMM.

*Retrato de Oswald de Andrade* por Anita  
Malfatti, 1925

Fotografia de Oswald de Andrade, 1920.



Fonte: Coleção Sergio Fadel

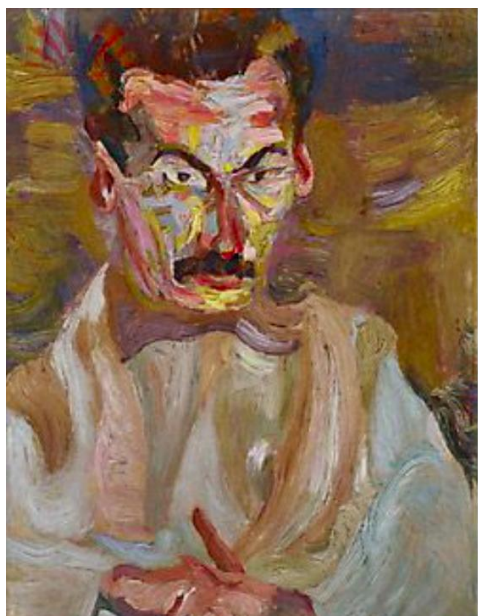


Fonte: Arquivo Nacional.

*Retrato de Jorge Amado* por Flávio de  
Carvalho, 1945.

Fotografia de Jorge Amado, 1920.





Fonte: Itaú cultural.



Fonte: Arquivo Nacional.

Fonte: ELABORADO PELA PRÓPRIO AUTORA.

Podemos pensar que no Modernismo a "semelhança" representada no retrato é construída e negociada entre as características literárias e pictóricas dos escritores e pintores retratados na obra. O ícone representa seu objeto em virtude de uma característica dele próprio. Como detalhes técnicos sobre composição, coloração etc. estão incluídos nesse processo?

Na pintura moderna, o crítico de arte, Meyer Schapiro (1996) aponta detalhes: (i) arbitrariedade no uso das formas, (ii) a ausência de imagens figurativas, e (iii) liberdade no uso das cores e técnica (SCHAPIRO, 1996). A utilização de materiais diversos permitiu explorar novos efeitos (volumes, texturas, planos). Em grande parte das obras não há preocupação com a verossimilhança. São utilizadas pinceladas acentuadas, com cores fortes, manchas, linhas, nos desconectando da relação direta de semelhança com o objeto representado. Para exemplificar, vamos analisar preliminarmente a primeira obra *Retrato de Mário de Andrade*, 1922, por Anita Malfatti, apresentada na tabela (ver figura 1).



Para compreendermos nessa obra a influência entre literatura e pintura na determinação do *Retrato de Mário de Andrade*, 1922, é necessário investigar qual é a relação entre o projeto estético do escritor Mário de Andrade e da pintora Anita Malfatti, que foi uma importante artista do modernismo brasileiro, considerada como uma das precursoras do movimento.

O ponto de convergência inicial entre os dois foi em 1917, quando Mário de Andrade visitou a exposição de Anita Malfatti. A *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, foi considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o estopim para mobilização dos artistas idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 (ROMÃO, 2013, p. 22).

Anita Malfatti, após seus estudos feitos na Alemanha e nos Estados Unidos, segundo afirma Ana Paula Simioni (2013, p. 2), exibiu obras que impactaram o meio artístico do período, especialmente pelas pinturas expressionistas, que apresentavam uma tematização incomum de figuras humanas e um cromatismo livre. Mário de Andrade relata sua visita à exposição de Malfatti, em sua conferência de 1942, escrita em comemoração do 20º aniversário da Semana da Arte Moderna, no qual faz um balanço do movimento:

De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica 'histórica', sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalos que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam O homem amarelo, A mulher de cabelos verdes. E a esse mesmo Homem amarelo de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim<sup>3</sup> (ANDRADE, 1920 APUD BRITO 1971, p. 164).

---

<sup>3</sup> Fonte: Estadao.com.br – Estes artigos foram originalmente publicados no jornal O Estado de S. Paulo por ocasião do 20.º aniversário da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1942; foram republicados em 2002, no 80º aniversário daquele evento.

Já a perspectiva da pintora é registrada na biografia de Malfatti, escrita por Batista (2006) - retirada do livro Anita Malfatti, “A chegada da arte no Brasil”<sup>4</sup>. Anita Malfatti descreve a visita de Mário de Andrade a exposição:

[...] Mário de Andrade começou a rir e não podia parar. Ria alto, descontroladamente. Eu, que já andava com raiva, fui tomar satisfações. Perguntei: “O que está tão engraçado aqui?” e quanto mais eu me enfurecia, mais ele ria. Dias depois, ele voltou numa chuvarada, respingando água de todos os lados – só o ataque de riso tinha acabado. Deu-me um cartãozinho – “Sou o poeta Mário Sobral, vim despedir-me. Vou sair de São Paulo”. Então muito sério e cerimoniosamente ofereceu-me um soneto parnasiano sobre a tela *O homem amarelo* e acrescentou: “Estou impressionado com este quadro, que já é meu, mas um dia virei buscá-lo” (BATISTA 2006, p. 220).

Dáí em diante eles passaram a se encontrar e discutir poesia e arte, formando posteriormente o Grupo dos Cinco, do qual faziam parte também Tarsila do Amaral e os escritores Oswald de Andrade e Menotti del Picchia (ROSSETI, 2012, p. 137). O grupo contribuiu com obras importantes no que se refere à experimentação linguística, criação coletiva e à temática inventiva e figurativa de elementos nacionais (TRINDADE, 2018, p. 88).

A relação de Mário de Andrade com o expressionismo, segundo Avancini (1998), iniciou desde esse contato com a exposição de Malfatti. A pintura expressionista tinha como característica: (i) a deformação sistemática; (ii) o abandono da expressão do objeto em favor da expressão subjetiva; (iii) a criação de uma linguagem pictórica intrinsecamente simbólica (AVANCINI, 1998, p. 143-185).

Esse contato com a produção pictórica de Anita Malfatti trouxe novas direções para os estudos de Mário de Andrade, os quais resultaram na renovação do seu trabalho. Em 1921, ele publicou um artigo em defesa de Anita Malfatti, por reconhecer a influência que a artista e o expressionismo exerceram em sua produção literária. No fim do mesmo ano, Malfatti realizou o primeiro retrato do escritor (ROMÃO, 2013, p. 26), *Retrato de Mário de Andrade*, 1922 (figura 1). Na obra, segundo Miceli (2003), o escritor é apresentado:

<sup>4</sup>Poema infelizmente perdido (BATISTA, 1989, p. 17).

Em roupa de gala, de colarinho alto engomado e gravata-borboleta, calvo, a cabeça levemente inclinada, mirando o espectador com seus óculos redondos, numa composição estruturada por faixas de verdes, azuis, amarelos e vermelhos intensos, em cujo interior o rosto e o meio-corpo do retratado cabem por inteiro, emoldurados pelos planos coloridos ordenados em semicírculo em torno da cabeça (MICELI, 2003, p. 117).

Na tela predominam as cores fortes, com ênfase no amarelo ouro, tom que caracterizava a pintura nesta fase. Outras cores em destaque no quadro são azul, verde e branco. A artista atenua traços fisionômicos do poeta, como seu queixo que aparece marcado. Segundo Rubens Borba de Moraes (2011), Mário de Andrade:

Tinha as mãos grandes de pianista, e peludas. Os traços bem marcados. Os cabelos pretos perdeu-os muito cedo, ficou com uma vasta careca. Era o queixo que o enfeiava. Os olhos, ainda que muito pequenos e míopes, pareciam vivíssimos. A fisionomia era tão expressiva que nela se liam todas as suas emoções. Os lábios estavam quase sempre abertos [...] (MORAES, 2011, p. 151).

De acordo com Jason Tércio (2019), na biografia sobre Mário de Andrade, o retrato foi produzido após o escritor publicar a série de sete artigos nomeada *Mestres do Passado*<sup>5</sup>, feita para o *Jornal do Comércio*. Segundo o autor (TÉRCIO, 2019, p. 114): “Anita o recebeu no atelier toda de branco, ele de terno preto e gravata borboleta, que raramente usava”. Inspirado na tela de Anita, Andrade produz o texto *No Atelier* que descreve todo processo da criação do quadro, em 1922.

No texto *No Atelier*, o poeta narra o modo pelo qual Anita misturava as cores, “criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação”. Continua Mário de Andrade no texto:

Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço da artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de ouro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos...[...]. Completou os tons de cinza de minha

---

<sup>5</sup> Nesses artigos, o escritor comentou sobre a obra de cinco poetas do parnasianismo brasileiro: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho, dos quais somente os dois últimos estavam vivos (Tércio 2019: 114). Ainda segundo o biógrafo, Anita se divertiu com os textos: “nunca ninguém teve a força nem a ousadia de criticar e dizer as claras que estes nossos ídolos eram de barro e não ‘divinos’. Ah! que bem que isto faz a S. Paulo e que Fúria Infernal não levantou aqui” (TÉRCIO, 2019, p. 114).



alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além da cor terrosa das inquietações...<sup>6</sup>

Maurício Silva (2018) discorre sobre a reação de Mário de Andrade ao ver o retrato: Ele viu nessa tela a “matriz” expressiva malfattiana: “caracteristicamente expressionista” – embora não estivessem presentes na pintura (SILVA, p. 2018, p. 118). No entanto, no retrato a óleo sobre tela, é possível observar a influência modernista, no plano de fundo, através da forma geometrizada no fundo composto por interseções coloridas em tons de amarelo, verde, azul, vermelho, cinza e marrom, como exposto por Tameny Romão (ROMÃO, 2013, p. 1).

Como as características de ambos são representadas nessa obra? No retrato Mário de Andrade foi retratado como o personagem carnavalesco do Pierrô<sup>7</sup>. Esse personagem aparece em diversos poemas brasileiros representando tristeza e melancolia, temos como exemplo o poema *Rondó de Colombina* de Manuel Bandeira: Pobre Pierrot! Não lhe queiras assim. Que são teus amores?... – ingenuidade/ E o gosto de buscar a própria dor [...] (BANDEIRA, 1994).

A figura carnavalesca do Pierrô, segundo a autora Lisana Bertussi (2004), repetitiva na poesia de Mário de Andrade, fica traduzida como alegoria da melancolia do poeta, parte de seu universo (p. 4). Semelhante a Mário de Andrade, "Anita Malfatti se mantinha solitária" (SILVA, 2018, p. 17). Anita Malfatti e Mário de Andrade representaram em sua arte a tristeza do personagem da *commedia dell'arte*. Três anos depois da feitura do retrato, em 1925, a pintora escreve em carta endereçada a Mário de Andrade e afirma a presença de sofrimento e dor em suas obras em anos anteriores:

Faço agora portraits bem bonitos que vc. [sic] tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só a um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne

<sup>6</sup> Trecho extraído do texto No atelier de Mário de Andrade, publicado no livro Cartas a Anita Malfatti (1989), organizado por Marta Rossetti Batista.

<sup>7</sup> Pierrô é um personagem do estilo teatral conhecido como Commedia dell'Arte#, com integrantes de uma trama com sátira e crítica social. O estilo surgiu como alternativa à Commedia Erudita, de inspiração literária, que apresentava atores falando em latim, naquela época uma língua já inacessível à maioria das pessoas. Assim, essa história foi um autêntico entretenimento popular, com caráter social, influenciada pelas brincadeiras de carnaval. Era um espetáculo encenado em espaços livres como ruas e praças, ponto que o aproximava das massas (GUARESHI, 2013, p. 47).

nunca atreveu-se [sic] a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, cahiu [sic]<sup>8</sup>.

Mário de Andrade apresenta em *Paulicéia Desvairada* (1922), mais uma característica do pierrô, o apelo social. Na obra, o personagem, elemento fundamental, que representa uma máscara da voz poética que vagueia pelas ruas paulistas, nos transmite sua visão da realidade. No modo de representação da realidade presente no projeto estético de Mário de Andrade, há um comprometimento com o caráter social da literatura. O escritor buscava um modo diferente de representar a cidade grande. De acordo com Volker Jaeckel (2009), na publicação *A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade*, esta tentativa é a ligação com a poesia expressionista da Alemanha. Segundo Jaeckel (2009), encontramos nas obras o impacto do urbano sobre o imaginário e as novas formas de sensibilidade coletiva (JAECKEL, 2009, p. 5). “a percepção ambiental não se opera como totalidade”, isto é, o conjunto de signos se imbricam: traços, cor, forma, sons, texturas, tamanho, cheiros, entre outros, exigindo que o sujeito decifre os múltiplos textos que o espaço contém (FERRARA, 1988, p. 24).

Anita Malfatti, apresenta também temáticas sociais em suas obras. O crítico Tadeu Chiarelli (2008) discute em seu artigo sobre a obra *Tropical*, de 1917 (que foi exposta como Negra Baiana):

Em Negra baiana, ao invés de tratar de questões intrínsecas à linguagem — como fazia em suas obras norte-americanas —, Malfatti operava questões extrínsecas à pintura, utilizando-se dela para emitir valores de nacionalidade. O título Negra baiana, ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura, estava endereçado a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho naturalista (CHIARELLI, 2008, p. 165).

Na tela, a artista apresenta o tema da mulher negra baiana, fazendo referência a uma paisagem típica brasileira, com folhas de bananeiras e frutas tropicais, fortalecendo a criação de uma consciência nacional no contexto artístico-social. Os temas tratados pela pintora são objetos da cultura popular e do cotidiano. Segundo Silva (2018): "O procedimento de Anita Malfatti era o de descrever, como se estivesse realizando uma pintura, o que vê e acontece ao seu redor, dando ênfase à observação do ambiente,

<sup>8</sup> Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 4 de novembro de 1925. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

destacando as cores de tudo — principalmente da natureza — que contorna o mundo" (SILVA, 2018, p. 117).

Voltando para Mário de Andrade, podemos destacar outra obra que apresenta o Pierrô — *Carnaval carioca*<sup>9</sup>, que foi escrita depois de sua participação no carnaval do Rio de Janeiro, em 1923. Um poema extenso e complexo, onde a figura do Pierrô aparece, reforçando o discurso modernista carnavalizado (STAM, 2007, p. 614). Segue um trecho: "Carlitos, marinheiros, gigoletes, arlequins e Pierrots-fêmeas em “calções mais estreitos que as pernas” se fazem presentes por todos os cantos (PUCHEU, 2009, p. 163).

Num período próximo ao retrato, em 1923, Mário de Andrade se corresponde com Manuel Bandeira, um poeta importante no Modernismo brasileiro: "Meu Manuel...Carnaval!...[...] uma aventura curiosíssima [...]" (ANDRADE, BANDEIRA, 2000 [1923]: 85).

Segundo Palomo (2020): "As conjecturas sobre possíveis padrões arquetípicos da brasilidade a partir do estudo da festa carnavalesca nas expressões poéticas modernistas [...] constituem o festejo como objeto da brasilidade" (PALOMO, 2020). Jean Starobinski (2007: 8) complementa, afirmando que poetas e pintores brasileiros viram uma “forma particular de identificação” nesse personagem:

[...] a escolha da imagem do palhaço não é apenas a escolha de um motivo pictórico ou poético, e sim uma forma indireta e paródica de conceber a questão da arte. Desde o romantismo (ainda que existam alguns precedentes), o cômico, o saltimbanco e o palhaço têm sido imagens hiperbólicas e a propósito deformantes, com as quais os artistas quiseram mostrar a si mesmos e expor a própria natureza da arte. Se trata de um autorretrato encoberto, cuja intenção não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa (STAROBINSKI, 2007, p. 8).

Diversos poetas e pintores apresentaram o pierrô em suas obras, embora seja de origem europeia, o personagem teatral foi incorporado ao carnaval brasileiro. O carnaval é uma grande expressão de nacionalidade característica mais marcante e representada, tanto na pintura, quanto na literatura. Nesse modelo de organização

<sup>9</sup> Poema do seu livro *Clan do Jaboti*. O poema *carnaval carioca*, dedicado a Manuel Bandeira, publicado em 1927, mas concebido em 1923. "Pierrots-fêmeas em calções mais estreitos que as pernas, Gambiarras iluminadas! Oblatas de confetes no ar, Incenso e mirra marca Rodo nacional Açulam raivas de gozar".



estética coletiva, a experimentação com a linguagem, destruiu as barreiras da linguagem tradicional, acrescentando-lhe a força libertadora da literatura popular, como defende Lafetá (2004, p. 57).

No retrato observado, ainda é possível encontrar traços de semelhança: o retrato inventa um Mário de Andrade, e esse escritor inventado é similar ao quadro. Mas, a ênfase da abordagem é a determinação do objeto pelo signo, ao invés de imitação de um objeto pelo signo. As principais características compartilhadas entre o modernismo literário e o pictórico que aparecem nesse retrato, podem ser listadas: (i) quebra de padrões de movimentos antigos; (ii) liberdade de criação; (iii) valorização de temas de caráter nacionalista; (v) experimentação. Dessa forma, artistas modernistas rompem com padrões estéticos tradicionais e formais acadêmicos de representação. No retrato modernista é possível observar essa “mescla”, formada pelas diversas questões que marcaram a poesia e a pintura ao longo desse período.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Retratos de escritores por pintores modernistas brasileiros são uma importante ferramenta para investigar a relação icônica entre literatura e pintura. No Modernismo brasileiro, diferente de outros períodos, o retrato não é associado à representação mimética, mas está fundamentado em uma relação de iconicidade, na qual a semelhança é determinada e negociada no processo de criação da obra se apoiando na interação do repertório pictórico e literário dos artistas. O pintor, ao executar a sua obra sofre forte influência tanto de seu próprio repertório como da obra literária do escritor e estes aspectos atuam dinamicamente na construção do que é representado no retrato. Neste artigo: (i) apontamos as relações entre poesia e pintura nos modernismos literários e pictóricos brasileiros; (ii) exploramos introdutoriamente o conceito de iconicidade nesses retratos; (iii) apresentamos conceitos preliminares, que fazem parte de uma investigação maior: a análise das relações intermediáticas (literatura e pintura) nos retratos modernistas brasileiros.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **O Movimento Modernista**. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Editora Da Universidade Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti: no tempo e no espaço**. EdUSP, 2006.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1971.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula. **Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação**. Perspective. Actualité en histoire de l'art, n. 2, 2013.

CHIARELLI, Tadeu. **Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão**. Novos estudos CEBRAP, n. 80, p. 163-172, 2008.

CLUVER, Claus 2001. **Intermedialidade**. Pós, Belo Horizonte, v. 1, n. 2. 2011.

DE MORAES, Rubens Borba; DE LEMOS, Antônio Agenor Briquet. **Testemunha ocular (recordações)**. Briquet de Lemos, 2011.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**, São Paulo: Nobel, 1998.

GRAHAM, Gordon. **Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics**. Routledge, 2005.

GUARESCHI, Égide. **As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.

JAECKEL, Volker. **A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade**. Contingentia, v. 4, n. 1, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. **A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, v. 34, p. 2000, 1930.

MAES, Hans. **What is a Portrait?**. British Journal of Aesthetics, v. 55, n. 3, p. 303-322, 2015.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira, 1920-40**. Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp, 2000.

PALOMO, Victor Roberto da Cruz. **Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista.** 2020. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

PEIRCE, Charles S. **The essential peirce:** Vol. 2. Peirce edition Project. 1998.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

PUCHEU, Alberto. **O Carnaval Carioca, de Mário de Andrade.** Via Atlântica, n. 15, p. 159-180, 2009.

QUEIROZ, João. **Tradução criativa, diagrama e cálculo icônico.** Alea [online]. 2010, vol. 12, n. 2. 2010.

QUEIROZ, João et al. **Complexification.** Tartu Semiotics Library, n. 10, p. 67-70, 2012.

ROMÃO, Tameny et al. **Retratos de Mário de Andrade:** catálogo da iconografia dedicada ao escritor. 2013.

STAROBINSKI, Jean. **Retrato del artista como saltimbanqui.** Abada, 2007.

STJERNFELT, Frederik. **On operational and optimal iconicity in Peirce's diagrammatology.** 2011.

\_\_\_\_\_. **Diagrammatology:** An investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics. Springer science & business media, 2007.

SCHAPIRO, Meyer. **Words, script, and pictures:** Semiotics of visual language. New York, NY: G. Braziller, 1996.

SILVA, Mauricio Trindade da. **Mário de Andrade epicêntrico:** estudo sobre a sociabilidade do Grupo dos Cinco paulista (1920-1930). 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira—biografia de Mário de Andrade.** Primeira Pessoa, 2019.

WEST, Shearer. **Portraiture** Oxford: Oxford University Press. 2004.

**Recebido em 20 de abril de 2021.**

**Aprovado em 27 de julho de 2021.**