

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
Programa de Pós-graduação em artes, cultura e linguagens

Vitor Furtado

Serafim ao cubo, uma transcrição intersemiótica

Orientadora: Prof^ª. Dr^a Marta Cardoso Castelo Branco Garzón

Coorientador: Prof. Dr. Álvaro João Magalhães de Queiroz

Número de matrícula: 102390135

Juiz de Fora

2024

Vitor Furtado

Serafim ao cubo: uma transcrição intersemiótica

Dissertação apresentada ao Nome do curso ou Programa da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, cultura e linguagens. Área de concentração: Poéticas visuais e musicais

Orientador: Dr^a Marta Cardoso Castelo Branco Garzón

Coorientador: Dr Álvaro João Magalhães de Queiroz

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Furtado, Vitor.

Serafim ao cubo : uma transcrição intersemiótica / Vitor Furtado.
-- 2024.

112 p.

Orientadora: Marta Cardoso Castello Branco Garzón

Coorientador: Álvaro João Magalhães de Queiroz

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Serafim Ponte Grande. 2. Oswald de Andrade. 3. Tradução intersemiótica. 4. Criatividade. 5. Modernismo. I. Garzón, Marta Cardoso Castello Branco, orient. II. Queiroz, Álvaro João Magalhães de, coorient. III. Título.

Vitor Furtado

Serafim ao cubo, uma transcrição intersemiótica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 25 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marta Cardoso Castelo Branco Garzon - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Álvaro João Magalhães de Queiroz - Coorientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Letícia de Alencar Bertagna

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Ana Luiza Maia Gama Fernandes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 21/03/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Professor(a)**, em 26/03/2024, às 09:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia de Alencar Bertagna, Professor(a)**, em 26/03/2024, às 10:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Álvaro João Magalhães de Queiroz, Professor(a)**, em 26/03/2024, às 16:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Luiza Fernandes, Usuário Externo**, em 27/03/2024, às 20:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uff (www2.uff.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1758906** e o código CRC **4E89203A**.

Dedico este trabalho aos meus pais,
Nelson e Lucimara, por sempre
acreditarem em mim

AGRADECIMENTOS

Agradeço a oportunidade que a UFJF e ao IAD por permitirem o meu desenvolvimento tanto como profissional como pessoal ao longo desses mais de oito anos. “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

Agradeço aos meus pais, Lucimara e Nelson, por sempre me apoiarem a continuar meus estudos, me proporcionarem a experiência de viver este momento e sempre estar ao meu lado em minhas decisões.

Agradeço também a Renata Guarino por sempre me apoiar ao longo dessa jornada acadêmica e da vida, sempre ao meu lado nestes anos. Também agradeço a Beatriz, por ser minha amiga nestes mais de oito anos de UFJF e pelo apoio nesta jornada.

Agradeço também aos meus orientadores, à Marta, por sempre acreditar em mim e na minha pesquisa, e também ao meu co-orientador João Queiroz, pelo profissionalismo e seriedade ao decorrer desses muitos anos de orientação.

Além de todas as amigas, amigos, colegas de vida, e outros de corredor, e aos professores do PPG-ACL, que também contribuíram para esta jornada até aqui.

“O investigador científico tem a necessidade imperativa de encontrar na natureza um objeto para amar. Sua ciência não pode subsistir sem isso”¹

C. S. Peirce

¹ R. 1334.21 APUD DE WAAL,p. 61. Tradução nossa.

RESUMO

Resumo: Um dos principais e mais radicais livros de Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, foi publicado em 1933 e reeditado apenas em 1971, tendo permanecido pouco lido e investigado por muitas décadas. *Serafim* é um caso paradigmático da literatura modernista brasileira, em que se pode ver a radicalidade do “romance-invenção” ao folhear o livro. Trata-se de um livro-compósito devido à variedade dos estilos de escrita com referências a “um mundo de autores” na construção do obra. Esta característica fez com que *Serafim* fosse comparado a procedimentos estéticos do cinema, artes visuais e até da dança. A hipótese que exploramos aqui é a de que *Serafim Ponte Grande* pode ser considerado uma transcrição intersemiótica de certos padrões estéticos, ou hábitos semióticos, da fase sintética do cubismo visual. A análise deste fenômeno intermediário em *Serafim* ocorre por meio do conceito de transcrição intersemiótica. Entretanto, nossa abordagem não se restringe a um sistema verbal traduzido para um não-verbal, mas ao entendimento de que tradução pode acontecer em sistemas de linguagem de qualquer natureza. Utilizamos a noção de transcrição, de Haroldo de Campos, para analisarmos este processo, já que a abordagem concentra-se em um fenômeno atento à “materialidade”, ou à “fiscalidade”, do signo tradutor/traduzido. Desta forma, sugerimos que *Serafim* é o resultado do processo de transcrição da fiscalidade do cubismo sintético para a literatura.

Palavras-chave: *Serafim Ponte Grande*; Oswald de Andrade; Tradução intersemiótica; Criatividade; Modernismo.

ABSTRACT

One of Oswald de Andrade's main and most radical books, *Serafim Ponte Grande*, was published in 1933 and only republished in 1971, having remained little read and investigated for many decades. *Serafim* is a paradigmatic case of Brazilian modernist literature in which the radicality of the "invention novel" can be seen when leafing through the book. A composite book due to the variety of writing styles and references to "a world of authors" in the construction of the book. This characteristic caused *Serafim* to be compared to aesthetic procedures in cinema, visual arts, and even dance. The hypothesis we explore here is that *Serafim Ponte Grande* can be considered an intersemiotic transcreation of certain aesthetic patterns, or semiotic habits, from the synthetic phase of visual cubism. The analysis of this intermedial phenomenon in *Serafim* occurs through the concept of intersemiotic transcreation. However, our approach is not restricted to a verbal system translated into a non-verbal one, but the understanding that translation can happen in language systems of any nature. We use the notion of transcreation, by Haroldo de Campos, to analyze this process, since the approach focuses on a phenomenon attentive to the "materiality", or "physicality", of the translator/translated sign. In this way, we suggest that *Serafim* is the result of the process of transcreating the physicality of synthetic cubism into literature.

Keywords: *Serafim Ponte Grande*; Oswald de Andrade; Intersemiotic translation; Creativity; Modernism.

Sumário

Sumário	10
Introdução	11
Capítulo 1: Fundamentação teórica	20
1.1.1 Signo e semiose	20
1.1.2 Segunda tricotomia	25
1.3 Tradução intersemiótica	31
1.3.1 Antecipatório	37
1.3.2 Generativo	40
Capítulo 2. Cubismo	43
2.1 Little cubes	48
2.2 Cubismo analítico	55
2.3 Cubismo sintético	59
Capítulo 3. Serafim Ponte Grande	70
3.1 O Serafim cubista	82
3.2 Recitativo	89
3.3 Alpendre	90
3.4 Testamento de um Legalista de Fraque	93
3.5 Cérebro, coração e pavio	95
3.6 Transcrição	96
Conclusão	100
Bibliografia	103

Introdução

A hipótese que iniciou esta pesquisa é de que existe um procedimento cubista em *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade. Baseados nesta hipótese, temos como objetivo primeiro: análise de *Serafim Ponte Grande* como um processo de tradução intersemiótica entre procedimentos estéticos do cubismo visual desenvolvidos por Braque e Picasso para a prosa escrita por Oswald de Andrade. Como objetivo secundário, buscamos analisar a tradução intersemiótica como um fenômeno criativo. Nosso principal argumento é que tradução criativa é um processo no qual seleciona-se partes do signo-fonte para serem traduzidas ao signo-alvo, à própria materialidade ou à fisicalidade do signo tradutor-traduzido. Consideramos em nossa análise, que o processo da transcrição intersemiótica pode ser descrito como um artefato antecipatório e generativo (Aguiar *et al*, 2015; Queiroz e Atã, 2020).. Este é o centro do argumento: a transcrição intersemiótica é uma ferramenta, um artefato que auxilia a habilidade de alterações no espaço conceitual alvo de modo que seja novo, surpreendente e tenha valor social.

Para cobrirmos estes dois objetivos, há a necessidade de escolhas metodológicas, desde como será analisada a tradução intersemiótica até o modo como combinamos o conceito de tradução com a criatividade. A fundamentação teórica para realizarmos a nossa análise está no capítulo I. Neste capítulo, abordaremos três áreas centrais para a nossa pesquisa, iniciando pela i) tradução intersemiótica; ii) breve introdução a concepção de signo e a segunda tricotomia de signos de Charles Sanders Peirce, fechando com iii) o entendimento de criatividade, segundo Margaret Boden.

O Capítulo II é o momento de abordarmos o cubismo. Iniciando com uma breve introdução a Picasso, passando por um aprofundamento em suas duas fases, analítica e sintética, até a sua presença na literatura. Este capítulo se debruça sobre o que, segundo Haroldo de Campos, incide sobre *Serafim*: o cubismo de Braque e Picasso.

No Capítulo III, iniciaremos com uma introdução da obra e do autor para, ao final, nos debruçarmos de maneira demorada em nossa análise do processo de tradução intersemiótica de padrões estéticos cubistas para a obra literária *Serafim Ponte Grande*.

Ao final faremos a conclusão. Nesta seção da pesquisa, apresentaremos as nossas considerações finais, indicando as possíveis fragilidades do estudo e futuros desenvolvimentos que podem ser realizados a partir de nossa contribuição.



Serafim Ponte Grande pode ser considerado um dos principais livros de Oswald de Andrade, autor da primeira geração modernista que compôs na semana de 1922. Ele é o “Bispo” da modernidade que, ao lado do “Papa”, Mário de Andrade, e de Manuel Bandeira, faz parte dos escritores com as primeiras grandes renovações radicais históricas no cenário literário brasileiro (Bosi, 2001). Oswald de Andrade é um dos autores que possuem centralidade na Semana de 1922.

O livro *Serafim Ponte Grande*, do escritor, jornalista e dramaturgo Oswald de Andrade, foi publicado em 1933 e “escrito de 1929 (da era de Wall Street e Cristo) para trás” (Andrade, 1992, p. 158). Oswald de Andrade pode ser considerado um escritor radical no sentido marxista do termo² (Campos, 1971, p. 9). A literatura brasileira testemunha renovações radicais apenas com Manuel Bandeira, Mário e Oswald (Bosi, 2001), momento histórico em que ocorre o rompimento com o simbolismo e parnasianismo.

Há de se fazer justiça a Anita Malfatti³ como uma peça agregadora fundamental para os modernistas (Verrumo, 2017, p. 176), pois a Semana de 22 não se limitou apenas à literatura. A pintora paulistana causou grande impacto na cena cultural e artística da cidade com a sua exposição de 53 quadros em um salão de arte na rua Líbero Badaró, em São Paulo. Com técnicas contemporâneas ao seu

² A partir da sentença: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E raiz para o homem é o próprio homem” (Marx e Engels) e em Oswald de Andrade, segundo Augusto de Campos, a radicalidade está “no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, àquela consciência prática, real que é a linguagem” (CAMPOS, 1971, p. 7-8).

³ Isso para não falar de outras grandes figuras a participarem da semana, como levantado pela professora Elza Ajzenberg: “No comitê patrocinador estão presentes, entre outros, Paulo Prado, Alfredo Pujol, René Thiollier e José Carlos Macedo Soares. Entre os participantes, figuram músicos como Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Ernani Braga e Frutuoso Viana; no grupo de escritores, estão Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet” e nas artes visuais e arquitetura com: O catálogo, idealizado por Di Cavalcanti, registra a participação dos arquitetos Antonio Moya e Georg Prsirembel; dos escultores Victor Brecheret e Wilhelm Haerberg; e dos pintores e desenhistas Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro.” AJZENBERG, E. A Semana de Arte Moderna de 1922. Revista de Cultura e Extensão USP, [S. l.], v. 7, p. 25-29, 2012.

tempo, como as do cubismo, aprendidas na *Independent School of Art* em Nova York, e na *Lewin-Funcke*, na Alemanha, Anita Malfatti causou sentimentos variados entre aqueles que a visitaram.

De um lado da discussão, encontrava-se Monteiro Lobato, que já contava com prestígio; do outro lado, estavam os ainda jovens Oswald e Mário de Andrade, que se alinharam com Anita (Verrumo, 2017, p. 175). Mário, conforme citado por Verrumo, chegou a dizer: “[n]ão posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu, pessoalmente, devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à força de seus quadros”, enquanto Lobato se referiria como “Arte anormal” (*Ibidem*). Embora Monteiro Lobato não tenha feito parte da Semana de 22, ao contrário dos outros três artistas citados, o motivo de sua não participação de não foi exatamente por falta de convite, foi o oposto:

A fim de granjear adeptos e simpatizantes de forma mais rápida, Monteiro Lobato foi convocado insistentemente por Oswald, para “continuar a sua atitude inicial, que, segundo ainda Oswald, fora um estouro nos arraiais báculos da estética paulista”. Com a recusa do criador de *Jeca Tatu*, Graça Aranha, não apenas deu a ideia da Semana, mas se tornou padrinho de um empreendimento que estava fadado a ser adiado por falta de patrocínio (Boaventura, 2022a, p. 17)

É um fato conhecido de que Semana de 22 não durou exatamente uma semana, mas sim em três dias - 13, 15 e 17 de fevereiro - no Theatro Municipal de São Paulo, contando com leitura de poesias, apresentações musicais, conferências e exposições de artes plásticas (Boaventura, 2022b, p. 29). “Esse minuto delirante” não pode ser considerado” o “fato mais importante do Modernismo”, pois “torna-se muito artificial” (Boaventura, 2022a, p. 14). embora tenham ocorrido encontros de artistas em outros lugares do mundo em busca de uma definição mais ou menos clara do que seria o modernismo, “nenhum desses encontros tem sido tão celebrado quanto esta festa tipicamente paulistana, de repercussão, na época, quase que local” (Boaventura, 2022b, p. 30).

A Semana não inaugura o modernismo brasileiro e também não inaugura o modernismo paulista. Podemos seguir essa linha nas próprias palavras de Oswald, em seu artigo do *Jornal do Commercio* intitulado “O triunfo de uma revolução”⁴, onde, segundo o poeta, no mesmo ano que Di Cavalcanti chegava a São Paulo

⁴ Esta e outras colunas catalogadas por Maria Eugênia Boaventura no livro *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos* serão citadas no texto com o nome do autor, mas a data e página serão referenciadas conforme o livro de Boaventura. A exceção é a introdução do livro escrito pela autora e será referenciado em seu nome.

“trazendo sua arte nervosa e cerebral, a grande Anita Malfatti expunha pela primeira vez”, anos depois também apareceriam Brecheret causando “estupefação” “ante a sua maravilhosa maquete do *Monumentos da Bandeira*”. Ainda nesta coluna de Oswald, ele volta a energia para outro modernista, pois “[d]epois da escultura, a poesia. Mário de Andrade foi o sacrificado ao escândalo citadino” (Andrade, 2022, p. 46-7). Isso demonstra um caminho rumo ao modernismo pretérito à própria Semana de 1922. Além, claro, do banquete no Trianon em 1921, lido “como declaração pública inaugural do desejo de ruptura” (Moraes, 2022, p. 13).

Nota-se um pensamento modernista antes mesmo da Semana de 1922 e continuará depois, com as grandes contribuições literárias do próprio Oswald aparecendo apenas ao longo das décadas de 1920 e 1930. Podemos citar os livros de poesia *Pau Brasil*, de 1925, e o *Primeiro caderno do Alumno de Poesia*, de 1927; além do par de romances *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924, e *Serafim Ponte Grande*, de 1933. Oswald publica em 1922 *Os condenados*, que hoje é chamado de *Alma*, por compor a *Trilogia do Exílio - Alma, A estrela de Absinto e A escada vermelha*. Mesmo neste caso, Oswald publica ao longo de doze anos, de 1922 com *Alma*, até 1934 com *A escada vermelha*.

No período histórico em que a Semana de Arte Moderna de 1922 está inserida, São Paulo passava por uma estabilidade financeira advinda do café, em que os bairros aristocráticos já usufruíam de rede de esgoto e água encanada, para além da energia elétrica. A consideração de Oswald em 1954 sobre o modernismo paulista e a situações sociais e socioeconômicas de São Paulo:

Se procurarmos a explicação do por que o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadissem todos os campos de atividade (Andrade, 1954, p. 31-32).

A “cidade do dinheiro a prêmio” (Andrade, 1992, p. 52) crescia, e com ela seus aparatos culturais, como o Teatro *Polietama*, de 1892, o *Colombo*, de 1908, e o Teatro Municipal, de 1911. Em 1902, ocorre a primeira “Exposição de Belas Artes Industriais”, com mais de 800 obras expostas. É neste ambiente de transformação social e profunda transformação do pensamento e cenário artístico que Oswald escreve e teoriza sobre a literatura, funda revistas e participa de um dos principais movimentos artísticos brasileiro. Atuando em diversas áreas, com trabalhos

importantes como escritor e dramaturgo, o excêntrico paulistano, dono do *Cadillac* verde, que preferia ser chamado de Oswald ou *Oswáld* (Fonseca, 2008), produziu obras que impactam até hoje o cenário artístico e cultural brasileiro.

Falar em Oswald de Andrade sem pensar no *Manifesto Pau-brasil* (1924) parece-nos difícil. No Manifesto, o poeta queria “ver com os olhos livres”, e clamava pela poesia de exportação, que deveria se tornar nosso principal produto de exportação, e por isso a sátira com o pau-brasil, nossa primeira *commodity*. Há ainda o *Manifesto Antropófago* (1928), no qual Oswald dirige-se “contra todos os importadores de consciência enlatada”⁵ a fim de criar uma literatura e arte devidamente brasileiras. A célebre frase “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (*ibidem*), talvez resuma parte dos ideais oswaldianos ao clamar pela absorção de influências estrangeiras não para operar através da mimesis, mas sim para deglutir estrangeirismo e criar algo que seja brasileiro.

O *romance-invenção*⁶ *Serafim Ponte Grande* é sua obra mais radical (Prieto, 2006), e como bem pontua Ribeiro (2018) nota-se esta inovação ao folhear o livro e deparar-se com uma grande variedade de estilos literários ao decorrer da obra. O livro narra a história de Serafim Ponte Grande desde a sua infância e adolescência, passando do casamento até seu serviço público na Repartição Federal de Saneamento, ou, como a personagem gosta de se referir, “Escarradeira”, chegando ao Serafim novo rico. Com saltos temporais e lógicos entre os capítulos, ou “grupos sintagmáticos”⁷, conforme sugere Haroldo de Campos (Campos, 1992), o livro surge da parcial autonomia que estes grupos possuem entre si. Disso vem a frase de Haroldo: “um grande não-livro feito de fragmentos de possíveis livros” (*ibidem*, p. 68).

O anti-livro ao qual Haroldo de Campos se refere foi extraído dos trabalhos de Julio Plaza (1982), do *Livro como forma de arte*. Plaza propõe um conjunto de sete

⁵ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

⁶ No exemplar que Oswald entrega para Haroldo de Campos a palavra romance, na capa, aparece riscada e substituída por invenção (CAMPOS, 1992, p. 161)

⁷ Haroldo de Campos não se refere a capítulos do livro, mas grupo sintagmáticos. Segundo Campos para reconhecer as “*grandes unidades sintagmáticas*” em *Serafim*, as unidades que “armam essa mensagem como corpo de linguagem” pode-se notar que ocorre um ‘elemento intencional de cesura, de pausa, que impõe limites estéticos aos ictos da ação ou narração’ (Campos, 1992, p. 168). Entretanto não trata-se de uma regra geral e absoluta, uma vez que, ainda segundo Campos, essa é uma “partição artificial” e que uma “análise mais refinada” pode evidenciar “grandes unidades brevíssimas em *Serafim*” enquanto há funções como fuga à perseguição “pode recobrir [...] várias destas unidades-episódios”. (*ibidem*, p. 169)

categorias diferentes de livro: (I) livro ilustrado; (II) poema-livro; (III) livro-poema ou livro-objeto; (IV) livro conceitual; (V) livro-documento; (VI) livro *intermedia* e (VII) anti-livro. O *anti-livro* é quando a função inicial do livro é “reduzida, abstraída, inutilizada”, isso ocorre pela “transformação do livro em objeto material”, ao transformá-lo em matéria-prima “para outros objetos, formas de escultura, eventos, *happenings*” (Plaza, 1982)

Há a fragmentação no campo da escrita, para além da fragmentação a nível dos grupos sintagmáticos. Farinaccio sugere que a produção oswaldiana possui relação com a dança, pois ultrapassa “as possibilidades expressivas da pintura, remetendo ao campo da dança” (1999, p 108).

A relação da produção oswaldiana, principalmente *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, com o cubismo deve-se principalmente a Haroldo de Campos em seus ensaios “Miramar na Mira” (1980), “Estilística miramariana” (1992), e “Serafim um grande não-livro” (1992). Como indicam os títulos, os dois primeiros tratam de *João Miramar* e o último de *Serafim*. Ficaremos com o que trata apenas do *Serafim*.

Neste último ensaio, Haroldo apresenta sua análise sobre as estruturas sintagmáticas, e argumenta “que essa técnica cubista, esse tratamento metonímico parece ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra, na macroestrutura portanto” por se tratar de “um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros” (Campos, 1992). Enquanto Farinaccio relaciona a obra com o cubismo e com a dança, Haroldo relaciona o método de composição de Oswald com o cubismo e com o cinema, pois a “colagem, justaposição crítica de materiais diversos, o que em técnica cinematográfica parece equivaler de certo modo à montagem” (*ibidem*, p. 166).

Este tipo de produção literária e artística, de fragmentação na construção da obra, tem como um dos primeiros e mais famosos exemplos o *Guesa Errante* (1876-77) de Sousândrade (Schwartz, 1983, p. 13) e *Bouvard e Pécuchet* (1881), de Flaubert.⁸

Sabemos da relação de *Serafim Ponte Grande* com outros sistemas de linguagens, desde a relação das pinturas cubistas e cubofuturista (Campos, 1992;

⁸ Podemos mencionar algumas experiências contemporâneas: Galvez Imperador do Acre (1977) (CASTILO, 2013), *The Remains of the Days*, do vencedor do prêmio Nobel de literatura Kazuo Ishiguro, e *The English Patient*, de Michael Ondaatje (LU XIANG, 2020), para citar apenas alguns casos literários.

Nunes, 1979), até a dança (Farinaccio, 1999). Esse fenômeno tem sido, ao menos superficialmente, bastante explorado. É quase um “lugar comum” (Soares, 2011) relacionar a obra oswaldiana ao cinema, que alguns associaram à montagem cinematográfica (Bittencourt, 2022), do início do século XX. O próprio Haroldo de Campos fala de um princípio da montagem no *Serafim*. Entretanto, ele não detalha seus mecanismos na obra de Oswald. Também não há uma análise que descreva como acontece essa influência das artes visuais, *cubismo* ou *cubofuturismo*, em *Serafim*. Também não há uma definição clara das duas escolas artísticas, mas apenas um *principal line* (linha principal) desses movimentos.

É inegável a importância do ensaio *Serafim, Um Grande Não Livro* de Campos, uma vez que ele levanta o ponto de principal interesse de muitos trabalhos ao partir do “fragmento de grande livro”, segundo Antonio Candido (1945), e repropor como “um grande não-livro de fragmentos de livro”, ao tratar de um livro de escrita “compósita, híbrida” (Campos, 1992). Esse procedimento oswaldiano é “uma atitude antropófaga” ao “reorganizar fragmentos já repletos de significados” (Eleutério, 1999, p. 140). Oswald constrói a obra a partir de capítulos sem uma conexão clara e com variação de estilo de escrita a cada capítulo do livro, levando o autor ao campo da “intertextualidade” (Kristeva, 1968).

Esta pesquisa não se dedica ao campo da intertextualidade como espaço de análise através de Júlia Kristeva, mas através das investigações de Irina Rajewsky. Para Rajewsky, a intertextualidade, em um sentido mais amplo, sempre significa intermedialidade (2005). Clüver define assim a área:

[o] campo de Estudos da Intermidialidade que não se ocupa apenas das relações entre os Estudos das Mídias e seus objetos, ou apenas das relações entre as artes tradicionais e as novas mídias, compreendidas como formas de arte, pelo menos incentiva contatos entre representantes de todas as disciplinas envolvidas. Assim, [ele] cria também a possibilidade de se divulgar interesses e métodos de pesquisa das diversas disciplinas ao lidar com objetos que pertencem também à esfera de interesse das outras (2006).

Parece-nos necessária a contribuição dos estudos de intermedialidade para compreender e analisar a obra de Oswald. Segundo Irina Rajewsky, uma relação intermediária é uma “combinação de mídias”⁹ (Rajewsky, 2005, p. 52), quando duas ou mais mídias ou “formas de mídias”¹⁰ (*ibidem*) estão organizadas de sua própria

⁹ “*Media combination*”. Esta e todas as outras traduções deste trabalho foram realizadas pelo autor.

¹⁰ “*Medial forms*”.

maneira e contribuem para o processo de significação, isto é, de construção de significado. Esta concepção de Rajewski pode ser interpretada e colocada como similar (Vitório e Queiroz, 2019) à concepção de “mídiação”¹¹ (Ellestrom, 2010, p. 17), na qual a relação intermídia ocorre quando um “*medium*” é suporte para outra “*media*”.

A autora nos propõe três subcategorias de intermedialidade: (i) transposição midiática (“*medial transposition*”); (ii) “combinação de mídias (“*media combination*”) e (iii) “referências intermidiáticas”¹² (*Ibidem*, p. 51-52).

A primeira subcategoria da intermedialidade (i) é aquela que trata das transposições entre mídias, como as adaptações literárias para o cinema, as novelizações de peças de teatro, das histórias em quadrinhos para o cinema; isso é, transpor de uma mídia para outra, quando o “texto original, filme, etc., é a fonte do produto de mídia recém formado”¹³ (*ibidem*, p. 51) mantendo presente na nova mídia algumas características fundamentais, “*substratum*” do original¹⁴. A segunda relação intermidiática ii) trata-se daquela cuja “constelação midiática”¹⁵ (*ibidem*, p. 52) é composta de duas ou mais mídias tradicionais, como HQs, que são compostas intrinsecamente por mídias verbais e de ilustração. Óperas, nas quais encontramos a performance, música e libreto; instalações de arte e *happenings*¹⁶. Essa relação intermídia dependente não de uma relação de contiguidade, mas de uma genuína integração entre elas, como um “conceito comunicativo-semiótico”¹⁷ (Rayewsky, 2005, p. 52). A última categoria intermidiática iii) está relacionada às referências intermidiáticas, como, por exemplo, quando um livro utiliza técnicas cinematográficas, *zoom*, fotografia, e até mesmo a montagem cinematográfica, pinturas que façam referência a outras pinturas ou obras literárias. Pode ser também

¹¹ “*Mediation*”..

¹² “(i) *medial transposition*; (ii) *media combination*; (iii) *intermedial references*”.

¹³ “*original text, film, etc., is the source of the newly formed media product*”

¹⁴ Aqui, cabe fazer uma observação teórica da abordagem da Rajewsky. Embora a sua abordagem não pretenda partir das bases de Júlia Kristeva para definir a intermedialidade, a autora acaba por recair ainda em terminologias substancialistas tais como “original”, como apontou Kobus Marais em *Biosemiotics* (2019), ao abordar o problema dos conceitos de “original” e “alvo” nos estudos de tradução.

¹⁵ “*Medial constellation*”.

¹⁶ Este último, inclusive, é o responsável pela concepção “intermídia” (2012) cunhada por Dick Higgins durante o *Fluxus* como modo de apresentação das obras do movimento, para criar uma *chave* de leitura para as performances, *Fluxus-kit*, e o *happening* que ficavam entre “a colagem, a música e o teatro” (*ibidem*, 45). Higgins não considera a ópera, por exemplo, um caso intermídia por tratar-se de algo já estabelecido, o que não há concordância de Rajewski neste ponto, continuamos com Irina.

¹⁷ “*communicative-semiotic concept*”.

aquela relação definida como *ekphrasis*. Segundo a autora, este fenômeno ocorre quando “o produto de mídia utiliza de seus meios específicos de mídia, seja para se referir a um trabalho específico e individual produzido”¹⁸ (*ibidem*: p. 52).

A primeira categoria é importante aqui pois, como aponta Haroldo, em *Serafim*, parece ocorrer um procedimento cubista na obra -- “técnica cubista, esse tratamento metonímico parece ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra, na macroestrutura portanto” (Campos, 1992). Nos termos de Rajewski, lidamos com a transposição midiática entre processos artísticos e padrões de comportamentos estéticos desenvolvidos na fase do cubismo sintético para a prosa literária de Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande*.

Este modelo conceitual, desenvolvido por Irina Rajewsky, possui modelos teóricos que buscam definir fenômenos similares entre si. Como o de Claus Clüver (2006) e sua definição de “adaptação”. Outros termos teóricos interessados neste fenômeno é a “transmídiação” (Ellestrom, 2010; 2017), a *ekphrasis* (Cluver, 2017) e a “tradução intersemiótica” (Jakobson, [1959] 2000). Esta última, tradução intersemiótica, é o modelo conceitual no qual esta dissertação pretende concentrar sua abordagem.

Deste modo, nossa proposta com esta pesquisa consiste em dois movimentos, o primeiro (capítulo I) é uma busca por um melhor detalhamento do cubismo e das suas características como movimento estético, visando definir com melhor precisão quais elementos compõem as duas fases do cubismo visual. O segundo movimento (capítulo 2) depende do primeiro, pois neste segundo movimento procura-se apontar como ocorre a tradução de certos elementos imaginados para a pintura ao serem reimaginados para a literatura. Para este segundo movimento, utilizaremos uma combinação de dois modelos teóricos da tradução, a Transcrição e a tradução intersemiótica como um artefato cognitivo.

¹⁸ “the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced”.

Capítulo 1: Fundamentação teórica

Por escolher utilizar a tradução intersemiótica para a análise de *Serafim Ponte Grande*, buscamos, antes de tudo, sistematizar os procedimentos semióticos evidenciados por seus críticos e analistas. Esta necessidade ocorre porque a abordagem de Tradução intersemiótica (TI) à qual me baseio entende a tradução como semiose. Para conseguirmos este objetivo, faz-se necessário aprofundar a discussão sobre o entendimento da Semiótica peirciana e, ao final, discutirmos a nossa concepção de tradução intersemiótica e criatividade.

1.1.1 Signo e semiose

Iniciaremos com a definição de signo e semiose. Não pretendo apresentar uma profunda discussão do modelo teórico, mas sim focar na definição e conceituação de palavras como *signo*, *ícone*, *símbolo* e etc.; para a semiótica peirceana. Para além disso, o nosso método de análise está atrelado à conceituação de signo e semiose, uma vez que a noção de tradução intersemiótica que utilizamos está fundamentada na semiótica peirceana e deve ser tratada como um processo que ocorre no tempo e está intrinsecamente conectada com a concepção de semiose, ou *semiosis* (Queiroz e Atã, 2019).

A conexão entre a semiose e a tradução foi evidenciada primeiramente por Victória Welby, como demonstrado por Petrilli:

Em *O que é significado?*, Welby descreveu a tradução como “inter-tradução”, um método de interpretação e compreensão. E dado que o processo de tradução é estrutural para o processo de signos à medida que se desenvolve através de fronteiras sistêmicas e tipológicas, e que o significado é gerado na relação entre os signos, de uma perspectiva significativa, a teoria da tradução e a teoria do signo e do significado estão interligadas. (Petrilli, 2009, p. 517)¹⁹

Esta proposição de Victória Welby nos serve para, inicialmente, entendermos a diacronia desta relação. É um importante *pontapé* para iniciar a discussão a respeito da interconexão entre signo e tradução e a interdependência destes conceitos para nossa pesquisa. Para além desta correspondência de Welby, outros autores

¹⁹ In *What is meaning?*, Welby described translation as “inter-translation”, a method of interpretation and understanding. And given that translative process are structural to sign process as they develop across systemic and typological boundaries, and that meaning is generated in the relation among signs, from a significal perspective, theory of translation and theory of sign and meaning are interconnected. (Petrili, 2009, p. 517)

abordaram a relação entre o fenômeno da tradução intersemiótica com a semiose (Queiroz e Aguiar 2015; Aguiar e Queiroz 2013, 2010). Mas antes de qualquer desenvolvimento, é preciso entender o que é o signo. Para a semiótica peirceana tudo que pode ser experienciado é potencialmente um signo (Ransdell 1983; Short 2007; De Waal 2001). Um dos objetivos iniciais do pragmaticismo de Peirce está na definição precisa de termos filosóficos (De Waal, 2007), e com a semiótica não foi diferente. Ao entender a semiótica como uma ciência, Peirce define o termo signo em um termo técnico devido ao poder da semiótica em iluminar "uma ampla variedade de fenômenos" (Short, 2007, p. 171)²⁰.

Nas palavras de Peirce:

“Eu defino signo como qualquer coisa a qual é determinado por qualquer outro, chamado de Objeto, e que determina um efeito sobre uma pessoa, o qual o efeito eu chamo de Interpretante, em que o último é assim mediatamente determinado pelo primeiro.” (EP2, 478)²¹

A “doutrina dos signos” (De Waal, 2001, p. 69) define o signo em uma relação irreduzivelmente triádica, ou seja, a semiose é constituída por três entidades: o signo (S), objeto (O) e interpretante (I)²² (imagem 1). Ao se referir a ação do signo como algo irreduzivelmente triádico, Peirce argumenta que as três entidades “não podem ser reduzidas um ao outro” (De Waal, 2001, p.12²³).

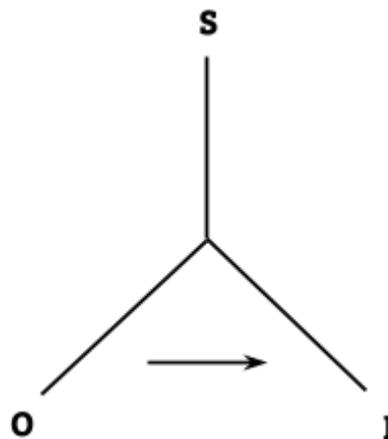


Figura 1

A figura acima (imagem 1) é um diagrama desenvolvido por Peirce em que busca demonstrar visualmente, e de maneira muito abstrata, a semiose. Há um

²⁰ “a wide variety of phenomena”

²¹ I define a sign as anything which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its interpretant, that the later is thereby mediately determined by the former)

²² Neste trabalho será utilizado tanto as abreviações S-O-I quanto as suas versões por extenso.

²³ “cannot be reduced to one another”

signo (S) determinado por um objeto que, por sua vez, produz um efeito sobre o interpretante. Desta forma, é possível evidenciar que a semiose para Peirce é irreduzivelmente triádica e depende de um processo de ação do signo.

Vale ainda definir um pouco melhor cada uma das entidades S-O-I. Podemos entender o signo como um “significante” (Atkin, 2010)²⁴, que pode ser uma palavra escrita, um sinal de fumaça, pegadas na areia, etc. O *objeto*, por sua vez, pode ser entendido como o fogo que deu origem à fumaça ou também ao objeto cadeira que está conectada com a palavra ‘cadeira’. E por último, o interpretante é “a característica mais inovadora e distintiva da narrativa de Peirce”²⁵ (*Ibidem*), podendo ser melhor definido como o entendimento que temos da relação do objeto com seu signo. Ainda em Atkin (2010), o autor continua “o interpretante central para o conteúdo do signo, na medida em que o significado de um signo se manifesta na interpretação que ele gera nos usuários do signo”²⁶, justamente porque o signo trata-se de um efeito produzido em algum interpretante. Se não houver algo que interprete, isto é, que interprete o signo relacionado a um objeto, a ação do signo não está completa, não há semiose.

O signo é um veículo de informação conectado com o seu objeto por uma terceira entidade, ou seja, pelo interpretante. O signo é algo que, ao ser constrangido, influenciado ou forçado pelo objeto, produz um efeito no interpretante desta relação, não podendo ser reduzido a relações diádicas, sendo relações irreduzivelmente triádicas. Processos reativos são, por sua essência, relações diádicas que acontecem no mundo da química e da física em estruturas não-mentais. Qualquer descrição de semiose, ou ação do signo, deve basear-se numa relação constituída pelos três termos irreduzíveis - signo, objeto e interpretante (S-O-I, abreviado. *Figura 1*), os elementos mínimos constitutivos (CP 5.484, EP 2: 171).

Esta definição nos é útil por dois motivos: O primeiro é o alto grau de abstração em sua noção de signo, permitindo sua aplicação em um amplo horizonte de situações possíveis (Vital, 2016, p. 13). O segundo é preciso retomar Atkin (2010) pois, segundo o autor, em uma semiose não são todas as partes do signo e do objeto que realmente importam, nem todas elas seriam “relevantes para

²⁴ “significant”

²⁵ “the most innovative and distinctive feature of Peirce's account”

²⁶ the interpretant central to the content of the sign, in that, the meaning of a sign is manifest in the interpretation that it generates in sign users”

significação”²⁷ por ser um processo de comunicação através de “constrangimentos”²⁸ de um objeto determinando o signo, que produz um efeito sobre o interpretante. Esta última parte da tríade, o interpretante, é determinado pelo signo, mas no sentido de que “o signo determina um interpretante ao utilizar certas características do modo em que o signo significa seu objeto para gerar e moldar nosso entendimento”²⁹(Atkin, 2006).

Esta característica do signo na semiótica peirceana é importante para a análise de tradução intersemiótica que realizaremos no capítulo 3. Uma vez que o objeto de estudo desta pesquisa é um processo de tradução das artes visuais para a literatura, só é possível com Oswald utilizando os elementos do cubismo relevantes para a significação de uma obra literária.



A semiótica é definida por Peirce como (CP5, 484) "a doutrina da natureza essencial e fundamental de todas as variedades de possíveis semioses". A semiótica “descreve e analisa a estrutura de processos semióticos” sem se importar com a natureza da semiose, não fazendo diferença "o suporte material" ou a "escala" em que a semiose pode ser observada (Queiroz, 2004, p. 20). A semiose ocorre:

no interior de células (pcitossemiose), entre plantas (fitossemiose), no mundo físico (fiossemiose), em comunicação animal (zoossemiose) ou em atividades consideradas tipicamente humanas (produção de notações, metarrepresentações, modelos, etc.). (*idem-ibidem*)

Semiose, ou semiosis, descreve as mais fundamentais relações envolvendo *significado* e *cognição*, como oposição ao processo reativo (EP 2: 646). Na semiótica peirceana, a própria mente é tratada como um processo de sign-interpretation. (Ransdell, 1983³⁰; De Waal, 2001; Queiroz e Atã, 2019). Para demonstrarmos visualmente a semiose, será útil uma leitura da próxima imagem (*Figura 2*). Com ela, busca-se descrever o processo, o caminho, seguido durante a semiose. A semiose, ou ação do signo, por sua vez, é um processo que media

²⁷ “Relevant to signification”.

²⁸ “constraints”.

²⁹ “the sign determines an interpretant by using certain features of the way the sign signifies its object to generate and shape our understanding”.

³⁰ Ransdell, Joseph. *Peircean semiotic*. Unpublished manuscript.

hábitos, um “padrão de constrangimentos”, uma “regra de ação” (CP 5.397, CP 2.643). Isso ocorre quando o objeto constrange o signo que, por sua vez, determina o interpretante através desses hábitos, ou seja, de padrões de comportamento. Esta concepção de “semiose como forma comunicada do O ao I através da mediação” (Queiroz and Merrel, 2006. p. 45)³¹ e de que o interpretante é o signo de uma próxima relação triádica nos permite trilhar um caminho processualista, como um “constraining factor of possible patterns of interpretative behavior through habit and change of habit” (*ibidem*).

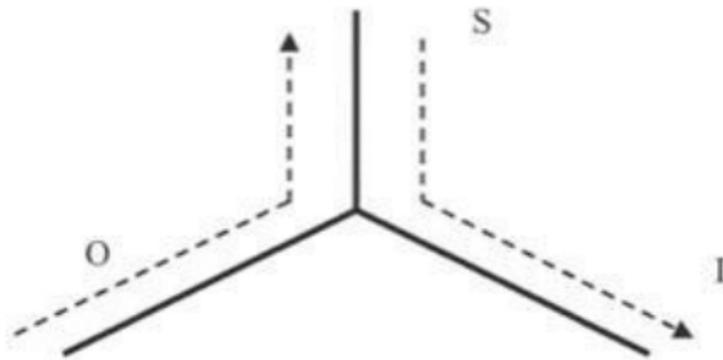


Figura 2: Diagrama da semiose.

A relação do hábito e do signo para Peirce pode ser exemplificado

um meio para a comunicação de uma forma. [...] Como meio, o Signo está essencialmente em uma relação triádica, com seu Objeto que o determina e com seu Interpretante que ele determina. [...] Aquilo que é comunicado do Objeto através do Signo ao Interpretante é uma Forma; isto é, não tem nada a ver com um existente, mas é um poder, é o fato de que algo aconteceria sob certas condições. (MS 793: 1–3; EP2, p. 544, n. 22) (MS 793: 1–3; EP2, p. 544, n. 22)³²

O significado na semiótica peirceana está relacionado com a comunicação de uma *forma* ou hábito entre o objeto que causa um efeito no interpretante através de um *Medium* de um signo. Forma é definida pragmaticamente como uma “proposição condicional” de que certas coisas podem acontecer sob circunstâncias específicas.

³¹ “semiosis as a form communicated from O to I through the mediation”

³² “a Medium for the communication of a Form. [...] As a medium, the Sign is essentially in a triadic relation, to its Object which determines it, and to its Interpretant which it determines. [...] That which is communicated from the Object through the Sign to the Interpretant is a Form; that is to say, it is nothing like an existent, but is a power, is the fact that something would happen under certain conditions.”

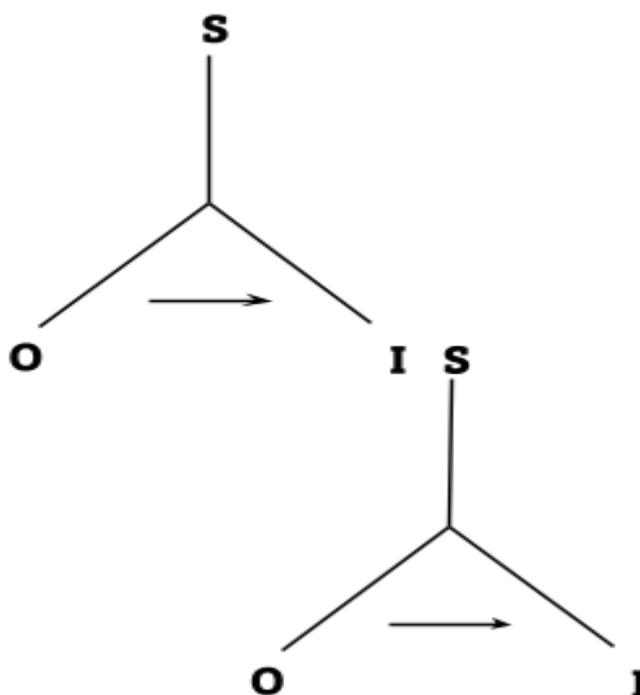


Figura 3: Este diagrama busca descrever o processo de cadeia infinita de signos. Pode-se notar que o interpretante da primeira relação triádica está ao lado do signo da segunda tricotomia.

Levando em consideração que “qualquer signo deve determinar um interpretante para poder contar como um signo, e os próprios interpretantes são signos³³ (Atkin, 2023) pode-se compreender a concepção de “cadeia de signos”³⁴. A proposta da semiótica de Peirce é a de que o interpretante torna-se um signo da próxima tríade numa semiose, isto é, o interpretante se torna o signo que determinará um segundo interpretante. Esta cadeia de signos levam a semiosis *ad infinitum* (*ibidem*, 2006; Short 2007) ou uma teia de tríades (Queiroz e Atã, 2019) até que não haja nenhum interpretante para o signo, ou seja, numa situação em que não ocorra a semiosis.

1.1.2 Segunda tricotomia

O que estamos chamando de signos pode ser dividido e alguns tipos, e iremos nos concentrar na “mais fundamental divisão de signos”³⁵ (CP 2.275), os ícones, índices e símbolos. Até ao final do ano de 1903, Peirce desenvolveu outras

³³ “any sign must determine an interpretant in order to count as a sign, and interpretants are themselves signs”

³⁴ chains of signs

³⁵ “The most fundamental division of signs”

duas tricotomias (Shortz, 2007), tendo então desenvolvido três tricotomias ao final do ano desse ano: o qualisigno, sinsigno e legisigno, a segunda tricotomia é a do ícone; índice e símbolo e, por fim, rema, dicente e argumento. Se formos combinar as 9 categorias de signos, seria possível fazermos 27 combinações diferentes. Entretanto, 17 dessas combinações não podem ocorrer, restando apenas 10 classes de signos (Shortz, 2007). As classes de signo são divisíveis da seguinte forma. segundo Charles:

Os signos são divisíveis por três tricotomias: primeiro, conforme o signo em si é uma mera qualidade, é um existente real ou é uma lei geral; em segundo lugar, na medida em que a relação do signo com o seu Objeto consiste no fato de o signo ter alguma característica em si mesmo, ou em alguma relação existencial com esse Objeto, ou na sua relação com um Interpretante; em terceiro lugar, conforme o seu Interpretante o representa como um signo de possibilidade, ou como um signo de fato, ou um signo de razão. (EP2:291)³⁶

Peirce define que o interpretante seria capaz de relacionar as “representações”, ou signos, com o seu objeto de três formas. Conforme apontado por Atkin (2023), a primeira é através de “uma mera comunidade em alguma qualidade” (W2 .56)³⁷, que definimos como ícone. O signo icônico é aquele, portanto, que depende de uma dimensão mais próxima de qualidade. Segundo Atkin (2007), Peirce se refere a ícone como semelhança (likenesses), ou seja, um signo icônico é aquele signo que se assemelham aos seus objetos. Segundo Peirce (EP2:460-1), ícones "servem para representar seus objetos apenas na medida em que se assemelham em si mesmos"³⁸.

O significado do signo icônico está relacionado com as suas qualidades. Sua interpretação não depende de uma "regra de interpretação, embora regras ajudem no uso dos ícones ao direcionar atenção para características relevantes" (Short, 2007, p. 215)³⁹. Há um exemplo que podemos utilizar para i) exemplificarmos melhor o ícone e ii) utilizarmos como gancho para a próxima categoria de Peirce que definiremos. Entretanto, segundo Short (2007, p. 215) "um ícones puros não podem

³⁶ "Signs are divisible by three trichotomies: first, according as the sign in itself is a mere quality, is an actual existent, or is a general law; secondly, according as the relation of the sign to its Object consists in the sign's having some character in itself, or in some existential relation to that Object, or in its relation to an Interpretant; thirdly, according as its Interpretant represents it as a sign of possibility, or as a sign of fact, or a sign of reason."

³⁷ "a mere community in some quality"

³⁸ serve to represent their objects only in so far as they resemble in themselves..."

³⁹ "rule of interpretation, although rules aid in the use of icons by directing attention to relevant features"

significar um objeto por ser similar a isso⁴⁰ e "particulares podem apenas ser significados indexicalmente"⁴¹. Um exemplo que tanto Atkin quanto Peirce exploram para explicar os ícones é o uso de um retrato como exemplo.

um retrato pintado é um ícone das características retratadas, quer alguém as tenha tido ou não; somente quando acompanhada por um signo indicial, como uma etiqueta anexada, ou em relação à história de sua produção, a pintura é um retrato de uma pessoa real (com quem pode não se parecer)(Atkin, 2007, p. 215-6),⁴²

Apesar de a maior parte dos exemplos de iconicidade ocorrerem no campo visual, como diagramas e imagens, isso não significa que signos icônicos se referem apenas ao visual (Noth, 2019). Segundo Peirce, "uma imagem é um ícone puro, não necessariamente visual" (MS 599)⁴³. Um dos exemplos de Noth são imitações sonoras e sabores artificiais (Noth, 2019). Ambos são ícones, mas as imitações são ícones sonoros enquanto os flavorizantes signos gustativos.

Segundo Peirce, índices são signos "cuja relação com seus objetos consiste numa correspondência de fato" (W2 .56)⁴⁴, operando como signos em comunicação "verbal e não verbal" (Noth, 2019)⁴⁵. Peirce nos oferece um bom exemplo de como funciona um índice:

Um Índice é algo que, tendo sido forçosamente afetado por seu objeto, afeta forçosamente seu interpretante e faz com que esse interpretante seja forçosamente afetado pelo objeto e, por sua vez, afete seu interpretante; e que, além disso, na medida em que é um signo, torna-se um signo desta forma. (MS 599)⁴⁶.

Para ilustrar, ou melhor, exemplificar o signo indicial em ação, vamos a um exercício mental proposto, novamente, por Peirce:

Um homem em uma cidade avista um balão e vai até o meio da rua e olha para ele. Ele é forçado, em virtude de seus instintos naturais, a fazê-lo, e outros, vendo-o tão atento em seu olhar, são forçados, por sua vez, a olhar para cima e ver o que ele vê; e atraem ainda outros observadores. O olhar daquele homem para cima é um índice toleravelmente puro. (MS 599).⁴⁷

⁴⁰ "a pure icon cannot signify an object by being similar to it"

⁴¹ "particulars can only be signified indexically"

⁴² a painted portrait is an icon of the features depicted, whether or not anyone ever had them; only as accompanied by an indexical sign, such as an attached label, or in respect to the history of its production, is the painting a portrait of an actual person (whom it might fail to resemble)

⁴³ an icon is a pure image, not necessarily visual

⁴⁴ whose relation to their objects consists in a correspondence in fact

⁴⁵ verbal and non-verbal

⁴⁶ "An Index is a thing which having been forcibly affected by its object, forcibly affects its interpretant and causes that interpretant to be forcibly affected by the object, and to affect its interpretant in turn; and which, further, so far as it is a sign, becomes a sign in this way."

⁴⁷ A man in a town happens to spy a balloon and goes into the middle of the street and stares up at it. He is forced, by virtue of his natural instincts to do so, and others seeing him so intent in his gaze, are forced in their turn to look up and see what he sees; and they attract still other gazers. That man's upward gaze is a tolerably pure Index.

Segundo Peirce os signos “cuja relação com seus objetos é um caráter imputado (W2. 56)⁴⁸ são símbolos. Peirce em outra passagem define como:

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais, que opera para fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo a esse Objeto. (EP2:292)⁴⁹

Embora comumente relacionado como um signo amodal (Noth, 2019), exclusivo da linguagem verbal, o entendimento de Peirce é de que este tipo de signo se relaciona com o seu objeto através de uma lei ou uma regra geral. É um signo cujo “caráter consiste justamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante” (EP2:274)⁵⁰. Símbolos são leis que regem uma interpretação, como é o caso da língua portuguesa, que determina a interpretação da língua natural falada e escrita no Brasil, como a associação da palavra *azul* com a cor do céu quando olho para cima num dia sem nuvens de verão.



Retomamos um pouco sobre o ícone, dado nosso objetivo de realizar uma tradução intersemiótica e, como veremos adiante, especialmente na abordagem em que exploramos de Campos de “tradução icônica” (2004; 2007). O ícone é

algo que representa alguém em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”.(CP2.228)⁵¹.

Podemos exemplificar com o caso em que Noth (2001) propõe em seu artigo que o entendimento do “ícone verbal *olho do céu*⁵²”, uma metáfora para o sol, pressupõe que a conexão entre “sol, olhos e céu” leve a uma ideia mais complexa “which goes beyond these objects, and this more developed idea is the interpretant of Shakespeare’s metaphor”. De novo, neste caso se trata de um interpretante que

⁴⁸ “whose relation to their objects is an imputed character”

⁴⁹ “ Symbol is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object”

⁵⁰ character consists precisely in its being a rule that will determine its Interpretant”

⁵¹ something which stands to somebody in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign”

⁵² “verbal icon *eye oh heaven*”

também se torna um signo através através do pensamentos (pensamos em signos), e este novo signo é uma ideia mais complexa, mais desenvolvida.

Diversos autores vão propor que o processo de tradução intersemiótica pode ser considerado, em sua predominância, como um processo icônico, como Górlée (1994) Petrilli e Ponzio (2010), e Queiroz e Aguiar (2015), além de já ter sido abordado por Plaza (1984), Campos (2004) e Queiroz (2010). O ícone, como já exposto de maneira mais extensa anteriormente, é um tipo de signo que está ligado ao seu objeto por uma relação de analogia, por sua “composição, formal, estrutural e/ou natureza material” (Queiroz e Aguiar 2015), ou por alguma “semelhança ao objeto a que ele se refere”, como o “sistema solar que pode ser um ícone da estrutura do átomo” (De Waal, 2001, p. 73).

1.2 Criatividade

A nossa abordagem em criatividade está fundamentada no modelo teórico desenvolvido por Margaret Boden a respeito do tema. A autora britânica produziu um vasto material teórico nas últimas décadas, buscando formular uma teoria da criatividade. Um tema que não pode ser considerado novo, diversos autores já abordaram este assunto, como pode-se ver no início do seminal estudo *The Long Revolution (1961)*, de Raymond Williams, com um breve retorno às *origens* da discussão ocidental, em que o autor galês traça uma breve trajetória deste pensamento. Williams remonta a tradição do pensamento ocidental sobre esse tema desde Platão, Aristóteles, platonistas e aristotélicos - herdeiros renascentistas do pensamento grego - passando pela descoberta do inconsciente com Freud e Jung.

O conceito de criatividade Boden é a “habilidade de surgir com ideias ou artefatos que são novos, surpreendentes e tenham valor. ‘Ideias’, aqui, incluem conceitos, poemas, composições musicais, teorias científicas, receitas culinárias,, coreografias piadas...”⁵³ (Boden, 2012, p. 29). A criatividade, para Boden, está relacionada a alterações em espaços conceituais, sendo este um “estilo estruturado de pensamento e determina um horizonte de ideias concebíveis” (Queiroz e Atã, 2020)⁵⁴. Alguns exemplos da autora são: “modos de se escrever prosa ou poesia,

⁵³ “the ability to come up with ideas or artefacts that are new, surprising, and valuable. ‘Ideas’, here, includes concepts, poems, musical compositions, scientific theories, cooking recipes, choreography, jokes . . .”

⁵⁴ “structured style of thought and determines a horizon of conceivable ideas”

estilos de escultura, pintura ou música; teorias em química ou biologia; modas de alta costura ou coreografia⁵⁵ (Boden, 2012, p. 32)

Margaret Boden nos proporciona dois trabalhos centrais para a nossa análise, o primeiro livro que utilizaremos aqui é *Dimensões da criatividade* (1999), que apresenta algumas noções fundamentais de sua teoria da criatividade, utilizando-se de modelos e psicologia computacional para apresentar a sua teoria.

Neste trabalho, a autora apresenta a sua teoria de criatividade-P (psicológica) e de criatividade-H (histórica). Segundo a autora, o primeiro fenômeno criativo, o psicológico, é aquele em que uma pessoa tem uma ideia inovadora, a qual ela e a sua comunidade nunca tiveram contato em sua vida, mas que já foi inventado em outros lugares. Já a historicamente criativa é, por definição, uma criatividade psicológica que “ninguém mais, em toda a história da humanidade teve antes”. O último tipo de criatividade é o de mais difícil precisão, e o foco do trabalho não está na busca por grandes tipos de criatividade-H, mas sim em “como ideias criativas podem surgir na mente das pessoas”.

A segunda grande colaboração deste trabalho está na apresentação do *espaço conceitual* como um *sistema gerativo*. O espaço conceitual consiste nas normas e regras de um sistema de linguagens ou, nas palavras de Boden, “princípios organizadores que unificam e dão estrutura a um dado domínio de pensamento”, o espaço conceitual é o “sistema gerativo que subjaz àquele domínio e define certa gama de possibilidades”. A partir disso, a autora passa a analisar alguns casos utilizando a psicologia computacional como estudos de caso para a apresentação da sua teoria. Aqui, a abordagem de como acontecem as mudanças no espaço conceitual ainda carece de formulações que a autora apresentará em trabalhos posteriores, abordando apenas a exploração e transformação de espaços conceituais.

O segundo trabalho de Boden a ser utilizado para nossa pesquisa é *Three roads of creativity* (2010), no qual ela nos apresenta alguns conceitos que se tornaram centrais para seus trabalhos subsequentes, explorando os tipos de criatividade estruturados a partir de modelos psicológicos: a criatividade combinatória, a exploratória e a transformacional. Enquanto no *Dimensões da Criatividade*, a autora ainda trabalhava com “exploração e transformação” dos

⁵⁵ *ways of writing prose or poetry; styles of sculpture, painting, or music; theories in chemistry or biology; fashions of couture or choreography*

espaços conceituais, neste trabalho ela já propõe um modelo exaustivo, mas não mutuamente excludente, de criatividade.

O primeiro tipo, a criatividade combinatória, é o que costuma-se entender como criatividade, combinando elementos de diferentes espaços conceituais existentes para criar algo novo. Este é o único tipo que pode ser medido através da neurociência. A segunda possibilidade criativa é a exploratória, que consiste em explorar um determinado espaço conceitual em questão, seja ele a pintura, a escultura ou uma teoria científica. Explorar um espaço conceitual é explorar algo delimitado por um “estilo de pensamento”⁵⁶, podendo ser também um movimento estético, com o cubismo ou o futurismo italiano. A terceira e última possibilidade de criatividade é a do tipo transformacional. Esta é o mais raro e impactante tipo de criatividade, sendo que a maioria das pessoas consegue criar algo desse tipo apenas uma vez em toda vida⁵⁷, mas são as mais lembradas. Esse tipo de criatividade é aquele que altera as regras, os padrões de constrangimento ou, nos termos de Boden, que muda o estilo de pensamento para algo que até aquele momento era impossível e impensável.

Isso não implica dizer que cada modelo psicológico de criatividade ocorra sozinho. Pode-se ter mais de um tipo de criatividade presente em um processo, pois o modo como se manipula o espaço conceitual em questão, ou os espaços conceituais, não precisa ser rígido por conta das teorizações de Boden.

1.3 Tradução intersemiótica

Como prenunciado, nesta seção do capítulo iremos nos concentrar em definir o fenômeno que estamos chamando de *tradução intersemiótica*⁵⁸. Não pretendo realizar uma extensa revisão bibliográfica do conceito, mas sim traçar as origens deste conceito teórico e focar em definir o entendimento que utilizaremos neste trabalho.

A tradução intersemiótica (TI) é um procedimento comum nas adaptações cinematográficas, como *Homem-aranha*, *Batman*, *Pantera Negra*, além de ser utilizado em uma das obras mais traduzidas do mundo, *Alice no País das Maravilhas*

⁵⁶ “style of thinking”

⁵⁷ Em *Creativity as neuroscientific mystery* a autora vai comentar sobre essa raridade e de como Picasso seria um dos raros casos de transformações do espaço conceitual.

⁵⁸ Usaremos em alguns momentos a abreviação TI para referir a tradução intersemiótica.

(Moreira, Queiroz, 2022). Esse processo também foi amplamente utilizado como processo de criação em obras no decorrer do século XX pelos mais radicais artistas. Alguns exemplos incluem: Augusto de Campos, que traduziu os timbres e a *Klangfarbenmelodie* de Anton von Webern em *POETAMENOS* (Queiroz *et al*, 2021; 2022); Gertrude Stein, que traduziu procedimentos de Cézanne e Picasso para a prosa (Aguiar *et al*. 2015); Morton Feldman, que traduziu os procedimentos formais do expressionismo abstrato para a música no interior do *Capela rothko* (1971) (Kissane, 2010); Kandinsky, que traduziu o modelo de composição atonal de Schönberg (Kim, 2010; Weiss, 1997); Márcio Souza, que traduziu os procedimentos da colagem surrealista para a sua prosa em *Galvez, Imperador do Acre* (Castilo, 2013); Mariana Salimena, que traduziu *El libro de los seres imaginarios*, de Jorge Luís Borges, em *Pixel Art* (Salimena e Queiroz, 2015).

Há ainda diversas traduções criativas para o fotolivro, como os casos *A João Guimarães Rosa, Sertões: luz e trevas*, criado a partir da prosa de Euclides da Cunha, e *O cão sem plumas*, poema de João Cabral de Melo Neto (1950), traduzido no fotolivro homônimo (1984), ambos de Maureen Bassiliat, conforme levantado por Vitorio (2023).

A tradução intersemiótica foi inicialmente definida por Roman Jakobson (1959), quando formulou as três primeiras categorias para tratar do fenômeno da tradução intersemiótica. Essa divisão é uma das mais conhecidas e tem sido base de diversos debates subsequentes. Baseando-se na teoria de Charles Sanders Peirce de “tradutibilidade dos signos”⁵⁹, Jakobson divide o fenômeno da tradução em três categorias: tradução intralingual, a tradução interlingual e a tradução intersemiótica.

A primeira categoria, tradução intralingual, diz respeito a uma “reformulação” ou um circunlóquio, ou seja, reescrever a frase na mesma língua usando diferentes signos verbais. A segunda categoria, a tradução intrasemiótica ou interlingual, é o que chamamos de tradução, que envolve a tradução de uma língua para outra, como a tradução de um livro do Machado de Assis, escrito em português, para o inglês. A terceira categoria, a tradução intersemiótica, segundo Jakobson, é a tradução de signos verbais por meio de signos não verbais, como, por exemplo, a adaptação cinematográfica do livro *O Nome da Rosa* de Umberto Eco.

⁵⁹ “translability of signs”

Enquanto para Peirce a linguagem é um “subset of semiotics” (Marais, 2019: 15), em Jakobson a linguagem verbal ainda parece como um elemento fundamental no fenômeno de tradução intersemiótica, como se pode observar ao definir o modelo apenas em relação a signos verbais sendo traduzidos por signos não-verbais. Nota-se que, apesar de Jakobson ter utilizado e ressaltado a importância da semiótica peirceana para os estudos de tradução, o autor acaba levando o campo de estudos para uma “limitação ilógica dos estudos de tradução à tradução interlingual” (Marais, 2019, p. 16)⁶⁰, o que demonstra uma forte base linguística na concepção de tradução intersemiótica estabelecida. O modelo teórico desenvolvido pelo linguista russo não permite estudar como tradução um fenômeno de tradução de uma história em quadrinhos para o cinema, ou da música para dança. Apesar da contribuição fundamental de Jakobson para o campo de estudos, sua abordagem não se encaixa no fenômeno que será analisado, pois mostra-se ultrapassada frente aos novos estudos intermédias e semióticos.

Alguns autores se dedicam a abordar os estudos de tradução com base na semiótica através de taxonomias, como a desenvolvida por Aloysius van Kersteren, que trata da “tipologia da equivalência de relações entre um texto fonte e um texto alvo”⁶¹ (van Kersteren, 1978, p.48), ou mesmo abordagens taxonômicas mais recentes, como a de Henrik Gottlieb em *Semiotics and translation* (2018). Essas abordagens buscam estabelecer uma equivalência entre os sistemas de linguagem; Kersteren utiliza a classificação de Peirce de 1903 (cf. CP 2.227–272). Gottlieb, por sua vez, preocupa-se profundamente com os canais semióticos, como som, linguagem verbal, ritmo e rima. Isto o leva a sugerir que as concepções de Jakobson sobre tradução interlingual e intrasemiótica representam o mesmo fenômeno, pois envolvem traduções que compartilham limitações fonéticas similares. Por exemplo, a tradução da língua oral para língua de sinais seria considerada uma tradução intersemiótica, uma vez que envolve diferentes canais semióticos (Gottlieb, 2018). No entanto, é importante ressaltar que a concepção de *canais semióticos* é estranha a Peirce (Nöth 2019)⁶².

No Brasil, um dos primeiros livros a abordar o tema é “Tradução intersemiótica” de Julio Plaza (1987), no qual o autor parte dos estudos de Jakobson

⁶⁰ “illogical limitation of translation studies to interlingual translation”

⁶¹ “typology of equivalence relationships between a source text and a target text”

⁶² Nöth, Winfried. **On the transmodality of signs and their interpretants: Evidence from Peirce’s MS 599, Reason’s Rules**. Semiotica 2019.

para definir conceitualmente o fenômeno da tradução. Além disso, destaca-se a “transcrição” de Haroldo de Campos, que se concentra principalmente na tradução poética interlingual, ou seja, entre línguas. No entanto, existem abordagens que expandem a concepção de Campos sobre a *transcrição*, “tradução criativa” ou “tradução icônica” para outros sistemas de linguagens (Queiroz, 2010). A transcrição preocupa-se com iconicidade do signo, ou seja, com o seu comportamento material, espacial e também com o seu do significado, sem se restringir apenas a ele (CAMPOS, 2004; GESSNER, 2016).

Ainda assim, um dos principais problemas dos estudos de tradução ainda persiste: como relacionar ou estabelecer correspondência, se houver, entre certos procedimentos técnicos historicamente situados, como na literatura, e outros procedimentos das artes visuais. As próprias artes visuais ainda precisam ser minuciosamente examinadas nesse sentido. Estamos falando de uma pintura, de uma escultura ou de uma instalação? São sistemas de linguagens fundamentalmente diferentes.

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar a obra *Serafim Ponte Grande* como um caso de tradução intersemiótica dos procedimentos estéticos cubistas para a literatura oswaldiana. Mantendo, então, uma relação icônica entre a literatura oswaldiana e a pintura cubista de Braque e Picasso, principalmente da fase sintética que compreende os anos de 1911 a 1914.

Para alcançarmos este objetivo, abordaremos o fenômeno de tradução intersemiótica baseando-nos na concepção de Haroldo de Campos de tradução criativa. O autor utiliza de diversos termos teóricos para definir a prática criativa de tradução interlinguística, resultado de uma “progressiva reelaboração neológica” (Campos 2011, p. 10), atenta à “materialidade”, ou à “fiscalidade”, do signo tradutor/traduzido: *transcrição* (Campos 1972, p. 109; 1986, p. 7), *transposição criativa* (Campos 1972, p. 110), *reimaginação* (Campos 1972, p. 121), ou “com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*”. Utilizaremos os termos tradução criativa como sinônimo para transcrição ao abordarmos este fenômeno.

Trata-se, portanto, de um sistema em que há diversos níveis de relação. Para a tradução interlingual, a relação entre as propriedades do signo-fonte e do signo-alvo “[p]arece teoricamente *natural* descrever uma relação interlinguística como uma relação [...] fonológico-fonológico, morfológico-morfológico.” (QUEIROZ, AGUIAR,

2018: *grifo do autor*), pois há uma relação de correspondência direta entre as propriedades linguísticas e paralinguísticas entre signo-fonte e signo-alvo. Contudo, numa relação de tradução intersemiótica, pintura para literatura, não é possível estabelecer uma correspondência tão clara entre os volumes da pintura e os elementos paralinguísticos da literatura.

Sugerimos, portanto, que essa relação entre Oswald de Andrade e as experiências das duas fases do cubismo pode ser considerada um fenômeno de tradução criativa, ou seja, uma tradução icônica. Não se trata de reconstruir uma ligação entre o significado das obras, mas a sua própria fisicalidade e processo de criação.

Esta pesquisa utiliza o modelo teórico de tradução icônica desenvolvido por Campos, acoplado a um modo de descrever este processo de tradução. Adotamos a concepção de que a tradução ocorre através da própria fisicalidade da obra, sem considerar links forma-conteúdo, junto com uma abordagem que define dois modos de descrever a tradução intersemiótica.

Ao aplicarmos o modelo de semiose desenvolvido por Peirce à tradução intersemiótica, rompemos com o pensamento diádico de tradução (signo-fonte e signo-alvo) e passamos a pensar num modelo triádico para o processo de tradução intersemiótica, que é “dependente do intérprete e do contexto, ou do intérprete em um certo contexto” (Atã e Queiroz, 2022, p. 92). Portanto, ao enquadrar o processo de tradução e relação entre signo-fonte e signo-alvo como um processo triádico, ao menos duas formas de descrever a relação entre os signos fonte e alvo podem ser observadas. A primeira é quando (i) a fonte é o signo (S) e o alvo é o interpretante (I), e a segunda é quando (ii) a fonte é o objeto (O) e o alvo é o signo (S) (Queiroz e Aguiar, 2015).

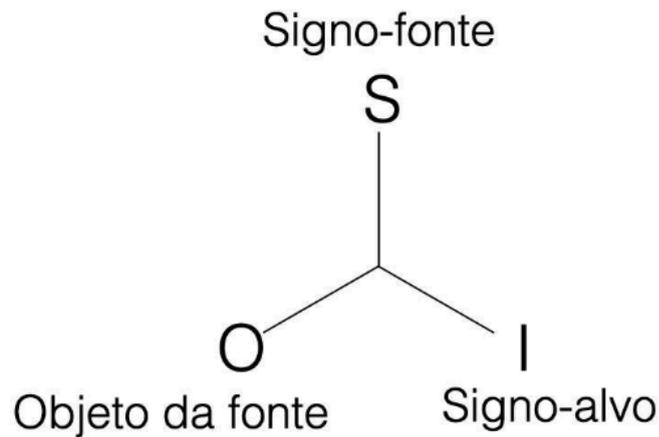


Figura 4, modelo 1. Esta imagem é o primeiro modelo de tradução que pode ser descrito no modelo triádico. Fonte: Atã e Queiroz (2022).

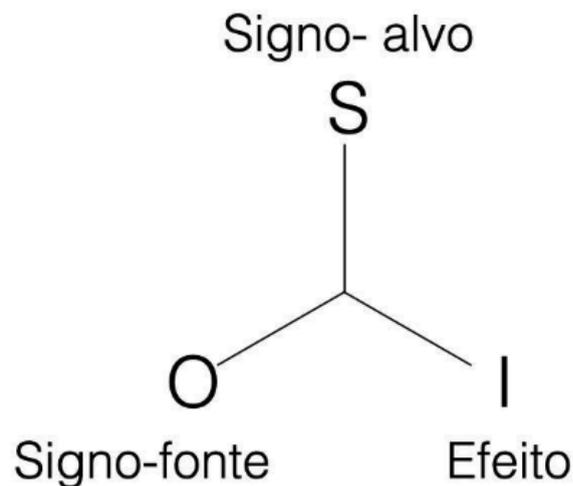


Figura 5, modelo 2. Esta imagem é o segundo modelo de tradução que pode ser descrito no modelo triádico. Fonte: Atã e Queiroz (2022).

No primeiro modelo de tradução aplicado à tricotomia, podemos observar que o signo é o signo-fonte da tradução, assumindo o papel funcional neste processo de TI. Note que, na primeira descrição, é possível observar o objeto da fonte, mas não é possível observar o efeito da tradução em uma audiência ou em alguém, pois o alvo trata-se do signo-alvo, ou seja, do signo traduzido. É possível evidenciar, também, a “codependência da fonte com o alvo”. Isso demonstra, entre outras coisas, como a tradução intersemiótica de uma mesma fonte “ênfatiza, revela” diferentes objetos” (*idem-ibidem*).

Como foi descrito na análise a respeito das várias traduções de *Alice no País das Maravilhas*, diferentes aspectos da obra de Carroll foram traduzidos para diferentes signos-alvo (Moreira, Queiroz, 2022).

No modelo 2, observamos que o signo-alvo ocupa o papel funcional de signo, além de ser possível observar o impacto em uma audiência, ou seja, o efeito causado sobre o interpretante. Deste modo, o modelo 2 evidencia que uma “obra é percebida pelo público como uma tradução de outra obra”. Os dois modelos de semiose definidos acima “descrevem como a tradução intersemiótica funciona, tanto como ferramenta antecipatória, quanto generativa” (Atã e Queiroz, 2022, p. 93-4).

Há duas perguntas formulada pelos autores que valem ser transcritas em sua suas próprias palavras, por isso me permito uma citação mais longa:

Podemos formular duas questões, mais ou menos familiares ao leitor interessado em criatividade: como pode um sistema “romper” com estilos de pensamento, hábitos ou espaços conceituais, previamente estabelecidos e estáveis? Como navegar em um espaço pouco estruturado de possibilidades criativas, de modo a produzir algo reconhecidamente valioso, em oposição a mudanças gratuitas?

É nesse contexto que a TI é frequentemente usada como artefato cognitivo. Ela fornece suporte à criatividade, aproveitando as diferenças reconhecidas entre os sistemas semióticos – se um sistema fonte faz parte de um espaço conceitual estruturado muito diferente do espaço conceitual do sistema alvo, a influência da fonte no alvo pode gerar novidade e diferença. (Atã e Queiroz, 2022, p. 94)

Podemos levantar estas questões para esta pesquisa: como pode um sistema - a literatura brasileira do início do século XX - romper com estilos de prosa e poesia, padrões estilísticos bem definidos? E como Oswald conseguiu “navegar” neste espaço ainda pouco estruturado, um espaço conceitual ainda mal definido na literatura, de ser um “livro híbrido”? Além disso, há uma grande diferença entre o espaço conceitual da pintura e o da literatura modernista, pois possuem características muito diferentes entre si, e esta diferença poderia “gerar novidade e diferença”. Com estas duas questões, passamos para a definição dos dois modelos de tradução intersemiótica descritos: o antecipatório e o generativo

1.3.1 Antecipatório

Artefatos antecipatórios são aqueles que o agente faz esperando que alguma outra coisa se realize (pressionar o interruptor e esperar que as luzes se acendam, por exemplo). Alguns exemplos desta categoria de artefatos são: mapas, agendas,

lista de compras, manuais, diagramas e etc. Estas ferramentas “reduzem (ou ao menos busca reduzir) o número de escolhas possíveis” (Queiroz e Atã, 2020)⁶³ que um sistema cognitivo possui para enfrentar um problema (um mapa do metrô de São Paulo restringiria as opções para um agente enfrentar o problema de ir da Av. Paulista até a Rodoviária do Tietê, por exemplo). O espaço conceitual pode ser visto como um conjunto de constrangimentos que simplificam a atividade criadora do artista, pois este não teria que partir do zero, mas “antecipam e simplificam seu processo criativo raciocinando em termos de estilos já estruturados, convenções, referências canônicas e assim por diante” (*ibidem*)⁶⁴. Quando um espaço conceitual está sendo transformado, há uma gama de situações não esperadas pelo tradutor, e aqui está o centro da transcrição como artefato antecipatório, pois esta opera como um mapa para navegar em território desconhecido e reduzir o custo cognitivo ao diminuir drasticamente as opções possíveis a serem tomadas.

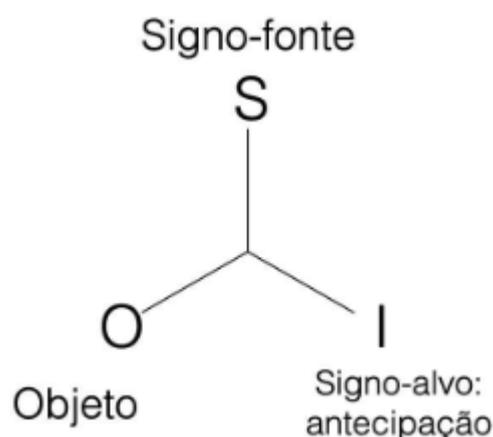


Figura 6. Fonte: Atã e Queiroz, 2022.

Um dos casos em que podemos descrever a tradução como um artefato cognitivo antecipatório é o do balé clássico (Atã e Queiroz, 2021). O que está sendo traduzido neste caso é uma tecnologia muito sofisticada desenvolvida pelos renascentistas: o ponto de fuga na perspectiva visual. O argumento dos autores está relacionado à transformação de um balé das cortes europeias, onde a disposição da plateia ao redor dos dançarinos está em assentos elevados, por ocorrerem em palácios e parques abertos. Teria, portanto,

⁶³ “reduce (or at least attempt to reduce) the number of possible choices”.

⁶⁴ “they anticipate and simplify their creative process by reasoning in terms of already structured styles, conventions, canonical references and so on”.

“favorecido certos padrões (geométricos) de deslocamento”, conforme imagem abaixo.

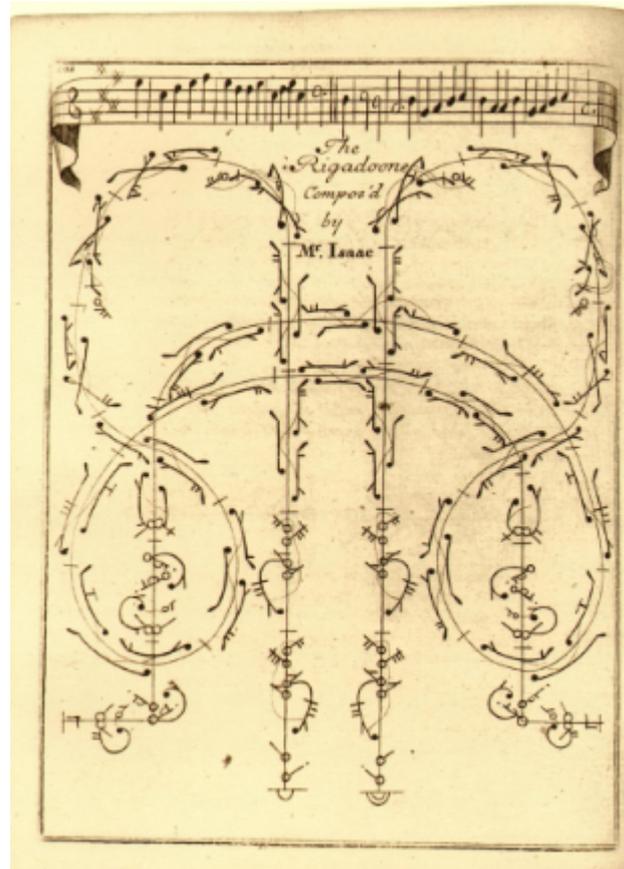


Figura x- Dança de 1721, conforme representada na notação Beauchamp- Feuillet

Fonte: Wikimedia ([20--])

Com a inserção dos arcos de proscênio e do palco italiano, influenciado pela perspectiva desenvolvida pelos renascentistas, o palco e o proscênio “funciona como uma caixa com perspectiva de um ponto e fuga” o que leva a uma transformação palco de apresentação, segundo os autores do estudo:

Essa modificação das restrições que regulam a experiência do público do balé é um exemplo de tradução intersemiótica supraindividual. Os princípios regulatórios desenvolvidos no domínio da pintura, especialmente a perspectiva linear baseada em um ponto de fuga como solução para o problema de representar o espaço tridimensional em superfícies bidimensionais, determinam um novo comportamento semiótico, em um sistema muito diferente (dança), relacionado a atividade motora e a disciplina do corpo. (Atã e Queiroz, 2021)

Deste modo, o argumento central está em que a perspectiva renascentista (*tromp-l’oeil*), um artefato cognitivo oriundo da pintura, tornou-se “um princípio

para governar a construção de novos teatros”. Este fenômeno, conforme citado pelos autores, levou ao desenvolvimento de “um novo tipo de espaço de atuação” (Mendes, 1987).

1.3.2 Generativo

Neste caso, a tradução ocorre quando os princípios regulatórios que estabelecem o espaço conceitual são alterados, ou até mesmo abandonados, em favor de um outro conjunto de princípios regulatórios desenvolvidos a partir da fonte da tradução. O sistema-fonte atua como um “gatilho” para o desenvolvimento do espaço conceitual do sistema-alvo, aproveitando-se da diferença semiótica entre as fontes. Na transcrição como artefato generativo, qualquer escolha “que um sistema cognitivo criativo faça que estabeleça uma transformação em um espaço conceitual alvo é uma escolha entendida em referência a sua semente generativa” (Queiroz e Atã, 2020)⁶⁵. Utilizar este modelo implica em descrever a produção de efeito em um sistema cognitivo, e a sua consequência é a criação ou revelação de informações novas e/ou surpreendentes que podem levar até mesmo à realização de mais processos de tradução intersemiótica.

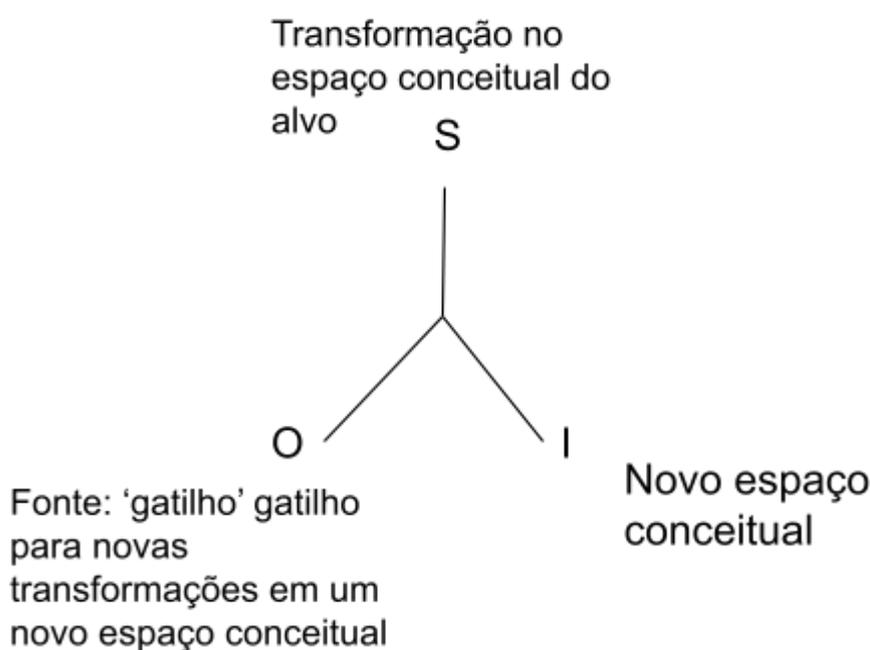


Figura 7. Baseado em Atã e Queiroz, 2022.

⁶⁵ “that a creative cognitive system makes that establishes a transformation in a target conceptual space is a choice understood in reference to this generative seed”

Um exemplo que podemos utilizar para ilustrar o caso da TI como artefato generativo é a tradução dos procedimentos da *Klangfarbenmelodie*, de Webern, por Augusto de Campos em *Poetamenos* (Queiroz; Fernandes e Castello Branco, 2021). A obra é composta por uma introdução na qual arquiteta as premissas de seus experimentos, além de seis poemas: “poetamenos”, “paraíso pudendo”, “lygia fingers”, “nossos dias com cimento”, “eis os amantes” e “dias dias dias”. Podemos ver a introdução (figura 1) os “instrumentos” que foram utilizados a partir da tradução de Webern. Na Figura 2, temos o “lygia fingers”.

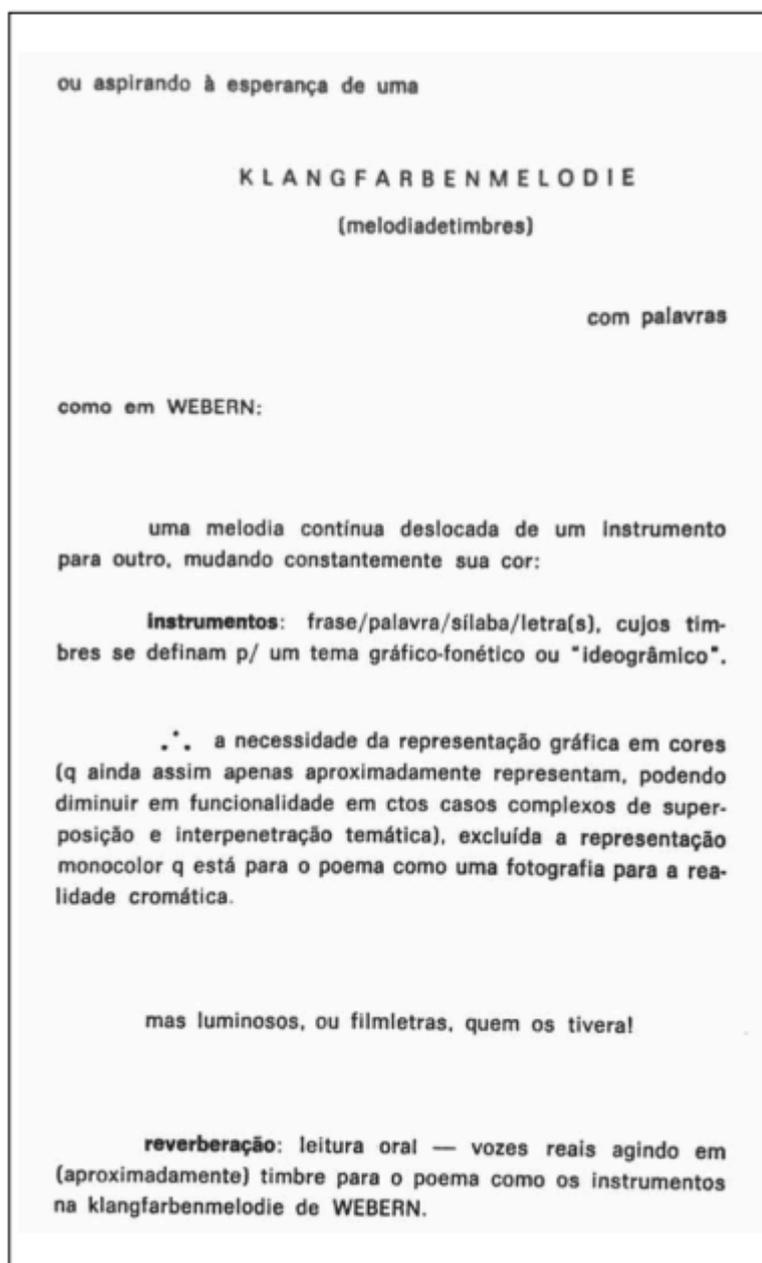


Figura 1: Introdução do *Poetamenos*. Fonte: (Queiroz; Fernandes e Castello Branco, 2021)

Segundo os autores, o que está sendo traduzido é:

Em nossa argumentação, a técnica serial exerceu o papel de signofonte na transcrição de Augusto. Poetamenos é um ícone do serialismo de Webern. Também sugerimos que a coesão e concisão webernianas estão entre as propriedades mais importantes na transcrição. Ele transcrevia a técnica serial weberniana, através de um pequeno acervo lexical, fragmentação deste acervo, concisão e coesão criadas pela justaposição associativa e acumulativa dos fragmentos. Mais radicalmente, Poetamenos transcrevia a técnica que cria a dialética “som versus silêncio”, “coesão formal (cf. Augusto de Campos, “sem precedentes”) versus fragmentação”, e revela, reinventando-os intersemioticamente, os protocolos e os efeitos históricos criados pela técnica. Algumas das propriedades transcritas do serialismo weberniano, que inspiraram muitos compositores contemporâneos, foram a abstração da linha musical, a fragmentação da melodia entre registros graves, médios e agudos, a atenção a durações proporcionais e a permutação de elementos, além de simetrias temporais. (*ibidem*)

Os elementos traduzidos por Augusto de Campos do serialismo weberiano podem ser evidenciados na imagem abaixo.



Figura 2: *Iygia Fingers*. Fonte: (Queiroz; Fernandes e Castello Branco, 2021).

1.3.3 Metassemiose

Entender a fonte da tradução como um processo semiótico nos permite uma reformulação da compreensão do que é traduzido em um processo de tradução intersemiótica (Queiroz e Atã, 2020). Isso ocorre porque, uma vez que se trata de uma tradução intersemiótica, é “preciso levar em consideração que, para ser traduzido, ele já foi interpretado, ou seja, já determinou efeitos em um sistema de interpretação”, uma “transmutação de semioses” (Atã e Queiroz, 2022). Como descrito no diagrama abaixo:

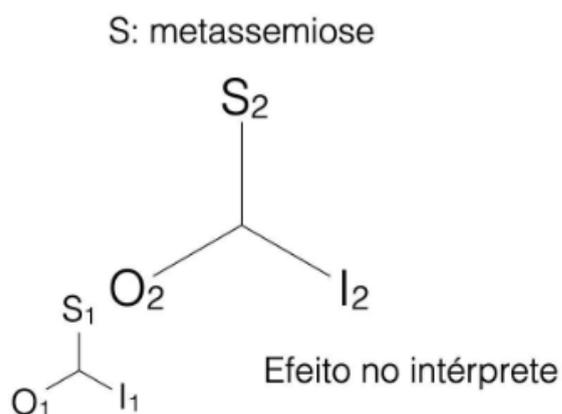


Figura 8. Fonte: Atã e Queiroz, 2022

Com este processo metassemiótico, a TI permite “uma inspeção sistemática e crítica da semiose” e, ao utilizar uma mídia ou um suporte artístico diferente, ou “usando um sistema-alvo de signos, tradutores podem investigar (inspecionar e avaliar) como interpretar uma fonte” (*idem-ibidem*). Deste modo, a tradução opera como “um laboratório experimental” (Atã e Queiroz, 2016), onde os artistas tradutores podem fazer experimentos semióticos a fim de explorar técnicas artísticas em um sistema de linguagens diferente do sistema fonte.

Capítulo 2. Cubismo

Este capítulo tem como objetivo fundamental a definição do fenômeno artístico ocorrido, principalmente na França, chamado de cubismo. Portanto, o nosso interesse neste capítulo está em definir o fenômeno do cubismo, buscando descrever e caracterizar as duas fases do movimento cubista: analítico e sintético. Antes disso, precisamos contextualizar muito brevemente o que levou o “gênio dos artistas burgueses” (Pedrosa, 1935) a estar na metrópole irradiadora da modernidade e da arte modernista (Schwartz, 183, p. 5). Será necessário contextualizar as influências que levaram ao quadro *Les demoiselles D'Avignon* (1908) e a este período inicial do cubismo. Após isso, iremos caracterizar os dois movimentos e apresentar a fortuna crítica a respeito de algumas obras.

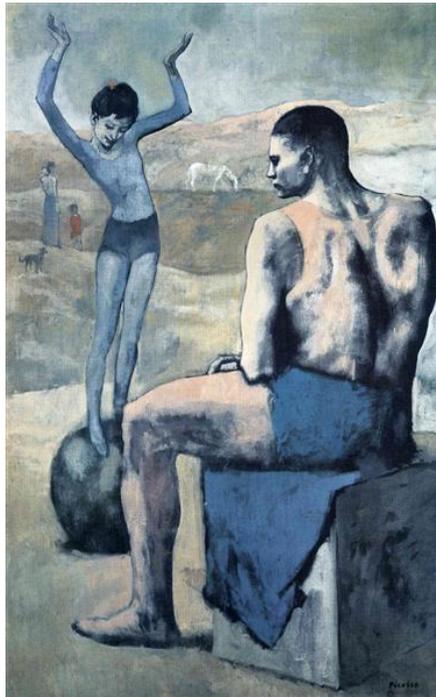


Imagem 2. Fille à la boule, 1905, Picasso. Período azul



Imagem 3. Garota com cesto de flores, 1905, Picasso. Início do período rosa

Picasso foi um artista que estressou um problema ao máximo que conseguia (Whitman, 2013), isto é, explorava um único problema e atacava-o de maneiras muito diversas, aproveitando técnicas e procedimentos. É à partir deste *modus operandi* que Picasso viria a criar *Les Femmes d'Alger*, junto a isto ainda havia uma gama de influências externas, como: seu retorno à Paris no ano de 1905, em um contexto diferente de suas idas posteriores pois estava namorando, com novo grupo de amigos em Paris e o contato com algo inovador e rompedor de paradigmas para aquele momento: O fauvismo. O movimento liderado por Henri Matisse, caracterizava-se por as suas cores fortes e marcantes, rompendo com o “primitivismo” de Paul Gauguin (Whitman, 2013) .

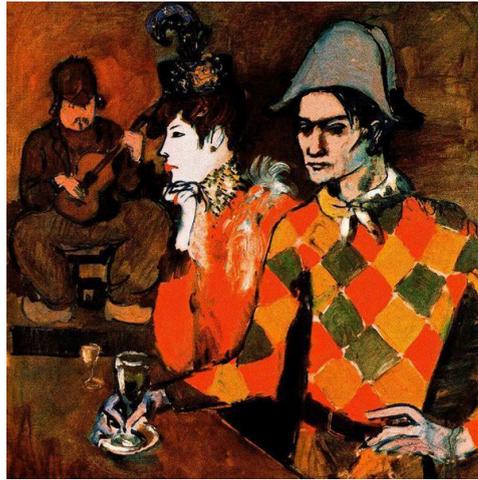


Imagem 4. Au 'Lapin Agile' (Arlequin au verre), 1905, *Picasso*. Período rosa



Imagem 5. Gertrude Stein, 1905, *Picasso*.



Imagem 6. O velho violonista cego, 1903-04. Fonte: wikiart. Período azul

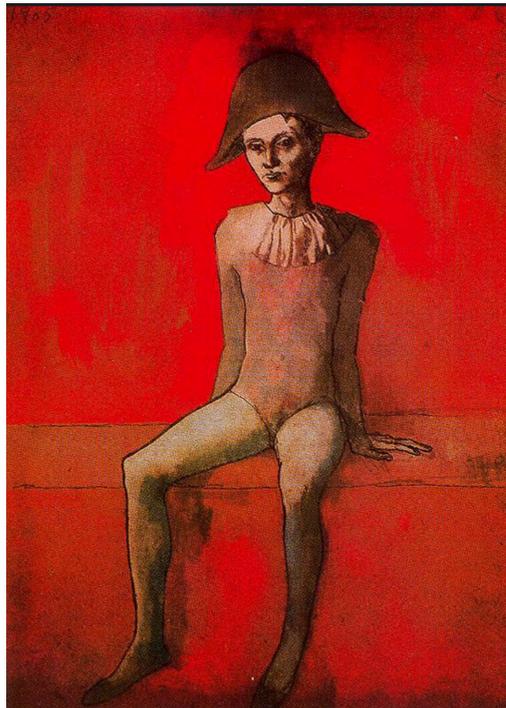


Imagem 7. Arlequim sentado, 1905. Fonte: wikiart. Período rosa

É nesse caldeirão cultural e artístico que inclui o “primitivismo” de Gaguin, o fauvismo ou “wild beasts” de Matisse, os experimentos pós-impressionista de Cézanne com “cilindros, esferas e cones” e influência simplificação das formas das máscaras de povos sub-saarianas (Fry, 1966; Whitman, 2013, p. 55) que surge o

cubismo, pelo menos em sua fase inicial. O Picasso fez o que sabia fazer muito bem: misturar e combinar técnicas até a exaustão, e deste procedimento surgiu uma das grandes vanguardas artísticas que o século XX nos proporcionou: o cubismo (Golding, 1991; Whitman, 2013).

2.1 Little cubes

O cubismo pode ser considerado como um dos mais revolucionários paradigmas artísticos desde o Renascimento (Golding, 1968; Sgourev, 2013), ao demolir convenções da arte ocidental estabelecidas desde o final do século XV e início do XVI. Ele também pode ser considerado uma das fundações do século XX (Fry, 1966). Costuma-se elencar três nomes principais: Picasso, Georges Braque e Juan Gris (*Ibidem*). Picasso poder ser considerado o primeiro cubista, Braque como o formalizador da técnica (Baxandal, 1985; Rubin, 1989; Sgourev, 2013) e Gris como o "responsável primário" pelo "estágio final do cubismo", o qual não iremos nos aprofundar (Fry, 1966, p. 34)⁶⁶.

Apesar de Braque e Picasso não terem conhecido o recluso Cézanne, sua obra chegou até eles. Os experimentos e experiências do pintor pós-impressionista na simplificação das formas, explorando os "cilindros, esferas e cones", impactaram a obra dos dois cubistas (Fry, 1966; Whitman, 2013). Um dos temas mais recorrentes da pintura de Cézanne, se não o *objeto* mais retratado, é o Monte Santa Vitória em Aix-en-Provence e seus arredores, o que o pintor estendia até a região costeira de Estaque. O obsessivo pintor francês deixou um legado de 44 pinturas e 43 aquarelas do Monte Sainte-Victoire, e até mesmo o seu último desenho - suas formas eram moldadas e criadas a partir dos tons da mancha, reduzindo os volumes de objetos e paisagens a suas formas geométricas já comentada, como o cilindro, cone e esfera. Deste modo, não seria exagero utilizar uma sequência de pinturas do Monte Santa Vitória como exemplos da sua pintura e também como um fio condutor pictórico do desenvolvimento da pintura de Cézanne.

⁶⁶ "primarily responsible for this final stage of cubism"



Imagem 8: Mont Sainte-Victoire, 1890.



Imagem 9: Mont Sainte-Victoire e o Castelo Negro, Cézanne, 1905.



Imagem 10: Mont Sainte-Victoire, 1906

Os quadros de Cézanne mantêm os temas abordados pelos impressionistas - i.e.: naturezas-mortas, paisagem, objetos - tendo o pintor pós-impressionista explorado o “processo psicológico da própria percepção visual”, retratando em seus quadros uma “forma ‘distorcida’ em resultado das múltiplas percepções a que foram sujeitos, acumuladas e expressas num compósito”. Esse estilo de deformação do objeto foi, entre outras características, absorvido pelos cubistas (Abreu, 2008, p. 11). Essa é uma das influências que incidiram George Braque na realização das obras submetidas em 1908 pinturas com “paisagens suaves em tons de terra” (Whitman, 2013, p. 55⁶⁷) no *Salon D’Automne*.



Imagem 11. Rosas em uma garrafa, Cézanne, 1904.

⁶⁷ “muted earth-toned landscapes”



Imagem 12. Casas em Estaque, 1908. Fonte:wikiart

A primeira pintura considerada cubista é *Les Femmes d'Alger (O Grande Quadro)* de Pablo Picasso, finalizada em 1907. Neste quadro, Picasso enfrenta diversos problemas de uma só vez ao romper com: "[a] norma clássica da figura humana e o ilusionismo espacial da perspectiva de um ponto" (Fry, 1966, p. 13, tradução do autor). Picasso recorre a influência do trabalho de Cézanne para resolver o problema de como criar um novo sistema que indique três dimensões sem depender do ponto de fuga renascentista. Ele realiza isso ao fundir planos e criar ambiguidade visual, indo além de Cézanne ao utilizar de múltiplos pontos de vista sobre o mesmo objeto (*ibidem*, p. 14-15). As cores neste quadro também não são triviais, pois Picasso as utiliza para modelar os volumes, resolvendo o problema que criou ao romper com o *chiaroscuro* e a perspectiva: a fonte de luz. Entretanto, como aponta Fry, a questão dos volumes só será resolvida com a invenção do *papier collé* (*ibidem*, p. 16).

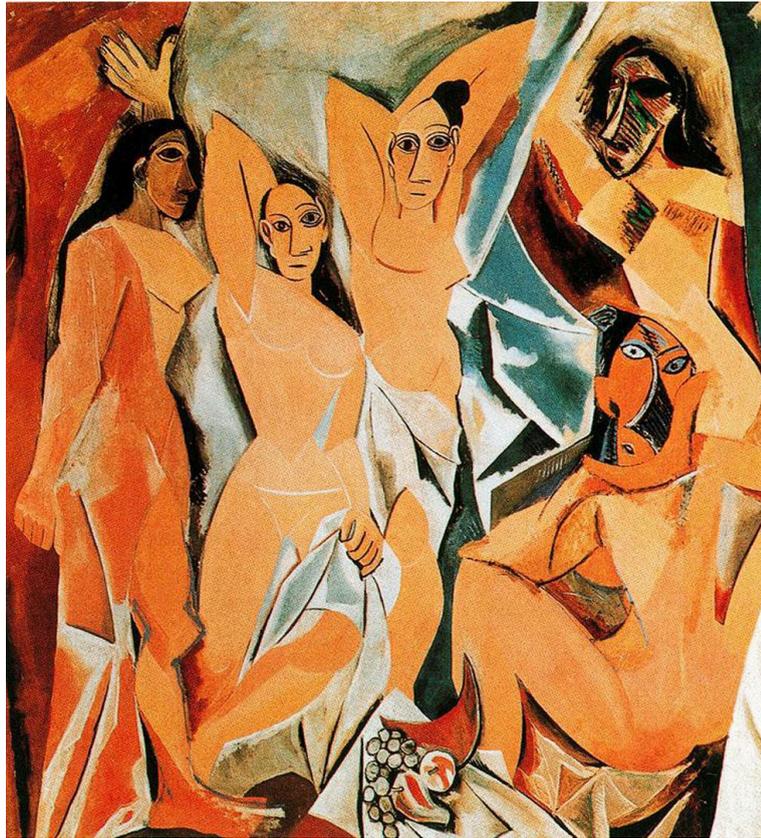


Imagem 13. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907. Picasso

Apesar de a obra ser considerada a precursora do cubismo, *Les demoiselles* permaneceu raramente exibida até 1939, quando foi adquirida pelo MoMA, em Nova Iorque (Sgourev, 2013). Autores como Golding (1991) e Abreu (2008) apontam que o quadro ainda não é plenamente uma obra cubista, embora apresente características que seriam utilizadas no cubismo, como a geometrização das formas, que parecem um procedimento próximo ao de Cézanne de retratar as formas de vários pontos de vista de maneira compósita. A obra demonstra também características próximas ao fauvismo e à arte africana, com grande influência na simplificação das formas humanas, principalmente nas “figuras ao lado direito do quadro, que foram provavelmente terminadas depois do resto do quadro” (Abreu, 2008). Gertrude Stein aponta essa relação em *Picasso*, “com a exceção de algumas esculturas africanas, ninguém havia tentado expressar coisas vistas, não como as conhecemos, mas como elas são quando alguém as vê sem lembrar de já as terem visto” (Stein, 1984)⁶⁸. Como lembrado por Fry, essa abordagem abriu espaço para novos modos

⁶⁸ “with the exception of some African sculpture, no one had ever tried to express things seen not as one knows them but as they are when one sees them without remembering

de representação humana, reordenado-a livremente (1966). Desde Golding (1991), sabe-se que *Les demoiselles d'Avignon* é responsável por construir novos cânones relacionados à beleza e estética, focando-se no problema da representação tridimensional numa superfície bidimensional.

Embora os trabalhos de Braque e Picasso possuíssem grandes semelhanças entre as suas investigações artísticas, inicialmente, os dois ainda trabalhavam de maneira distinta, sem contato ou correspondência postal entre os dois, mas com semelhanças claras entre as investigações artísticas que os dois realizavam na pintura (Whitman, 2013). Isso muda em 1907, quando os dois cubistas são apresentados um ao outro pelo poeta Guillaume Apollinaire. Logo se nota a influência de Picasso sobre o pintor francês ao quadro "Grand Nu" (imagem 14) de 1908. No início de 1909, os dois já se encontravam quase que diariamente, mantendo essa proximidade até o início da Primeira Guerra Mundial. (FRY, 1966, p. 16).

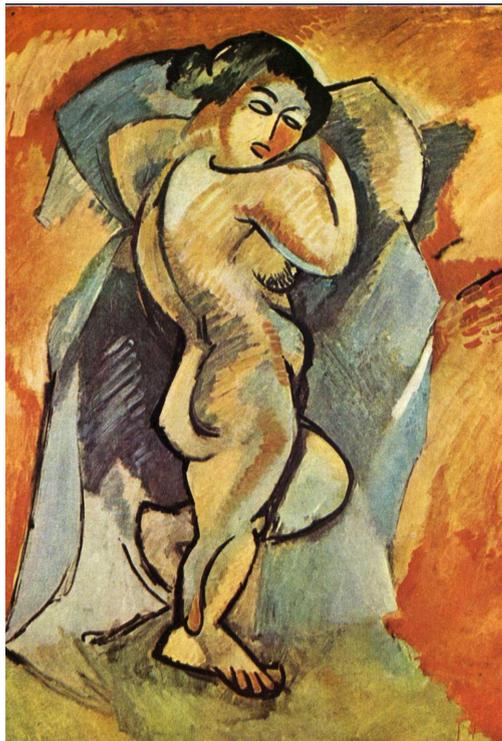


Imagem 14. *Grand Nu*, 1908, Braque. Fonte: wikiart.

Fica claro em suas obras a correspondência entre os experimentos cubistas, inicialmente explorando paisagens, mas desenvolvendo-se para incluir garrafas, naturezas-mortas e instrumentos musicais. Até o verão de 1908, os dois pintores

having looked at them". STEIN, Gertrude. Picasso. 1938. London: The Bodley Head; New York: Dover Publications, 1984.

trabalham separadamente, Braque em *L'Estaque* e Picasso *Le Rue-des-Bois*, com o primeiro concentrando-se em paisagens, construções e montanhas com facetas semelhantes às de um diamante (Whitman, 2013). Quando ambos retornam a Paris, “surpreendentemente, os dois voltaram a Paris com pinturas de aparência muito semelhante: paisagens geométricas simples, tanto em ocres quanto em verdes suaves. Picasso usou tanto verde que este foi chamado, de forma um tanto caprichosa, de seu período ‘verde’”. (Whitman, 2013)⁶⁹.

O cubismo se desenvolveu a partir de 1907 até 1914, principalmente através de Braque e Picasso, e continuou até 1920 com as contribuições, de certa forma tardias, do outro pintor espanhol, Juan Gris. (Fry, 1966; Schnitzer, 1988⁷⁰). Uma característica singular da dupla fundadora do cubismo é que ambos não fizeram parte da Escola cubista. Na exposição do *Salon des Indépendants* de 1911, marcaram presença obras de Fernand Léger, Robert Delaunay, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, entre outros. Picasso e Braque evitavam salões de exposição, ao contrário dos outros cubistas. Os membros da Escola Cubista adotaram o modo de geometrização das formas, transformando as representações em cubos, cones e cilindros, fragmentando a superfície, mas não havia ali o pensamento cubista em si, não havia as reformulações de tempo e do espaço feito pelos dois cubistas fundadores (Schnitzer, 1988).

O cubismo é dividido em dois períodos, o Analítico e o Sintético. Essa definição deriva dos dois modos antitéticos desenvolvidos por Immanuel Kant. Segundo Schnitzer, “a análise para Kant era o estudo dos objetos na natureza alcançado pela quebra dos objetos em seus componentes básicos, enquanto a síntese significava a reunião de partes distintas para formar um todo único” (1988⁷¹). Em ambas as fases, o movimento afirma a autonomia e a referencialidade do meio (medium). No primeiro período, o cubismo analítico, as formas são simplificadas e geometrizadas, “refere-se à desconstrução da forma e do espaço” (*ibidem*⁷²), enquanto no sintético ocorre a introdução de *collage* e *papier collé*.

⁶⁹ s]urprisingly, they both came back to Paris with very similar-looking paintings: simple geometrical landscapes, both in muted ochers and greens. Picasso used so much green that this has been called, somewhat whimsically, his “green” period.”

⁷⁰ Deborah Schnitzer, “*Total representation: Cubification and cubist effects*”, Pictorial in *Modernist Fiction From Stephen Crane to Ernest Hemingway*, 1988.

⁷¹ analysis for Kant was the study of the objects in nature achieved by breaking the objects up their basic components, while synthesis meant assembling of distincts parts to make a unique whole

⁷² refers to the deconstruction of form and space

2.2 Cubismo analítico

O cubismo analítico desenvolve-se através da colaboração entre Braque e Picasso pós verão de 1908 e estendeu-se até 1912 (Fry, 1966; Golding, 1911; Whitman, 2013), quando começou a demonstrar os primeiros sinais de *cansaço*. O princípio orientador desta primeira grande fase do cubismo é um movimento “da representação à abstração” (Schnitzer, 1988)⁷³. Os pintores começam a borrar os contornos e planificar as imagens, rompendo com a perspectiva renascentista, fragmentando as imagens e olhando o objeto a partir de diversos pontos de vista. (Fry, 1966; Golding, 1911; Whitman, 2013). A “criação de uma realidade nova e melhor que refletisse a mudança e progresso constantes do mundo”, priorizando a forma e deixando as cores em segundo plano, com um baixo vocabulário cromático, com variações principalmente entre cinza e marrom (Abreu, 2008; Aguiar *et al*, 2015⁷⁴).

Nesta fase do cubismo analítico, é possível notar a contribuição mútua entre Picasso e Braque para o desenvolvimento de uma linguagem estética, pois os artistas desenvolviam seus trabalhos de maneiras diferentes. Enquanto Picasso concentrava-se na representação das formas, Braque estava explorando a técnica cubista aplicada ao espaço, ao “vácuo renascentista” (Golding, 1991). O artista francês acreditava que o espaço era tão importante quanto o objeto na tela. Como citado por John Golding, Braque aponta a existência “na natureza (de) um espaço tátil, um espaço que poderia descrever como um animal”, e acrescenta: “[...] foi o princípio orientador do cubismo, foi a materialização desse novo espaço que senti” (1991). Braque promovia uma desierarquização entre o objeto representado e o espaço ao redor dele, pois ambos faziam parte da composição da tela, sem uma priorização das garrafas e naturezas-mortas que, como dito anteriormente, eram os principais objetos pintados pelos cubistas.

Em 1909, Braque, com o quadro "*Pitcher and Violin*", 1909, (imagem 15), no qual os planos "começaram a seguir uma lógica artística própria" em concordância com "a estrutura rítmica do como com a necessidade de descrever o sujeito" (Fry, 1966, p. 19-20)⁷⁵. A questão de luz e sombra já estava "completamente subordinada

⁷³ from representation to abstraction

⁷⁴ *Intersemiotic translation and transformational creativity*, Punctum, 1(2): 11-21, 2015

⁷⁵ “have begun to follow an artistic logic of their own” e the rhythmic structure of the as with the necessity of describing the subject

às exigências da estrutura pictórica" (*ibidem*, p. 24)⁷⁶. Na parte superior do quadro, é possível ver um prego deformado, de modo a demonstrar que é uma pintura plana presa à parede. Este elemento inserido por Braque é um exemplo do *tableau object*, a pintura como um objeto (*idem-ibidem*).



Imagem 15. *Pitcher and violin*, 1909. Fonte: wikiart.

Entre 1911 e 1912, começa a aparecer na obra de Picasso um sistema de chaves de leitura para o quadro (Fry, 1966; Golding 1991), que permite ao fruidor da obra lê-la e interpretá-la a partir de pistas. Isso ocorre através de detalhes iconográficos, inserção de números e letras, e a utilização de estêncil para criar estas chaves. Como o autor aponta: “uma madeixa de cabelos, uma fila de botões e uma corrente e ficamos cientes de uma figura sentada” (Golding, 1991). Essas chaves de leitura, através de elementos alfanuméricos e de as letras sendo a primeira letra do nome do objeto retratado, tornaram-se "o elemento essencial da colagem cubista" (Fry, 1966, p. 24)

⁷⁶ completely subordinated to the demands of pictorial structure



Imagem 16. *Garota com Bandolim*, 1912. Georges Braque

Podemos ver esse sistema no quadro “Garota com Bandolim” de 1912, pintado por Picasso. Nota-se a planificação das formas e vocabulário cromático reduzido. Pode-se observar o lado visível e o lado que estaria encoberto do rosto da mulher; todo o quadro é composto por uma geometrização, principalmente por cilindros, cubos e triângulos. Seguindo o exemplo que Golding proporciona, nota-se neste quadro a sequência de pistas deixado pelo pintor, a mecha de cabelo, a marca do olho e os riscos marcando o bandolim. Entretanto, neste quadro, o que pode ser chamado de representação ainda está um pouco mais *conservador*, ou melhor, ainda está mais próximo da representação do que da abstração em comparação com outras obras, como “Ma Jolie” ou “Man with a violin”, de Braque, ambas de 1912.



Imagem 17. *Man with a violin*, 1912. Georges Braque



Imagem 18. *Ma Jolie*, 1912. Picasso.

Os últimos dois quadros citados, “Ma Jolie” e “Man with a violin”, são quadros que possuem o sistema de chaves para a *leitura*. Entretanto, o modelo estético do cubismo analítico está fundamentado em um problema crucial devido às escolhas metodológicas desenvolvidas pelos dois pintores: ao utilizar-se de um baixo vocabulário cromático, construção através de formas geométricas e a complicação da leitura da obra, elas dificultam demasiadamente a leitura dos quadros na fase final do cubismo analítico, entre 1911 e 1912 (Abreu, 2008).

É inegável a revolução na representação proporcionada pelos cubistas, rompendo com a perspectiva única e o *chiaroscuro*, ou seja, rompendo com uma tradição de representação que condicionou a arte europeia desde o renascimento até 1907 com *Les demoiselles d'Avignon*. Mas essa revolução de representação em artes visuais, que tentou retratar o objeto de todas as formas possíveis, levou a um novo conjunto de problemas. Braque e Picasso não demoraram a enfrentar este novo conjunto de problemas no desenvolvimento da linguagem.

2.3 Cubismo sintético

Entre a primavera e o verão de 1912, Braque e Picasso revolucionaram novamente as artes visuais, dando continuidade ao projeto artístico cubista, que viria a se tornar “ainda mais rico de possibilidades do que a primeira” (Fry, 1966, p. 26)⁷⁷. A segunda fase do cubismo é a que convencionamos chamar de cubismo sintético. Ao contrário da fase analítico do cubismo, que parte da representação em direção à abstração, o período do cubismo sintético é marcado por uma inversão dessa lógica, partindo então da “abstração a representação” ao “assemblar partes distintas para criar um todo único” (Schnitzer, 1988)⁷⁸. Esta segunda e última fase do cubismo, assim como a primeira, mudou profundamente o modo de fazer e pensar arte no início do século XX, tornando-se “a fonte de muito da arte do século vinte” (Fry, 1966, p. 27)⁷⁹. A mudança drástica na técnica de criação artística de uma fase para outra ocorreu quando os artistas deixaram de usar exclusivamente tinta a óleo para a técnica mista (Schnitzer, 1988).

⁷⁷ “even richer in possibilities than the first”

⁷⁸ “abstraction to representation” “assembling of distincts parts to make a unique whole”

⁷⁹ the source for much of twentieth-century art

Os dois pintores enfrentam alguns problemas que emergiram na fase analítica: a crescente inadequação para “descrever o mundo visual”⁸⁰ e o problema da cor, pois apesar de a forma e a cor fazerem “parte da qualidade visual”, a cor foi quase que completamente negligenciada pelos dois pintores em detrimento de explorar a forma (*idem-ibidem.*). Deste modo, este segundo momento do cubismo surgiu a partir de problemas inexplorados anteriormente pelos cubistas e de uma linguagem pictórica cada vez mais complexa, dificultando a leitura dos quadros.

Houve duas contribuições preliminares de Braque para o *pontapé* inicial que levaria às primeiras experiências de fato sintéticas. A partir de 1911, o pintor francês utiliza estêncil para inserir letras em *The Emigrant* (Whitman, 2013), como podemos notar no canto superior direito e esquerdo da obra. No ano seguinte, Braque deu mais um passo em direção à resolução dos problemas do cubismo analítico, pois seus quadros começaram a ficar “mais fácil de reconhecer” (Fry, 1966, p. 27)⁸¹, caminho este que Picasso seguiria rapidamente. Braque começou a indicar texturas em suas pinturas, como a “granulação de madeira”, inicialmente por pinceladas tradicionais, posteriormente, com um “pente de pintor de casa” (*idem-ibidem*⁸²). No verão de 1911, Picasso iniciou a exploração dessas técnicas, como é o caso de *The Poet* (1911), em que utilizou de maneira diferente, a fim de simular cabelo na pintura.

⁸⁰ “describe the visual world”

⁸¹ “mais fácil de reconhecer”

⁸² “graining of wood” e “housepainter’s comb”



Imagem 19. The Emigrant, 1911. Fonte: wikiart.



Imagem 20. The Poet

Deste ponto em diante, os pintores cubistas partem em direção ao cubismo sintético, com a primeira colagem cubista feita pelas mãos de Picasso em *Still life with chair canning* (1912) e a invenção do *papier collé* por Braque com o quadro *Fruit Dish and Glass*, no mesmo ano (Fry, 1966; Schnitzer, 1988). Há a hipótese levantada de que o cubismo sintético dos dois artistas visuais foi muito além da colagem tradicional com o desenvolvimento do *papier collé* (Whitman, 2013).

A primeira colagem cubista, uma natureza-morta, é uma cena em um café francês com limão, ostra, copo, cachimbo e jornal. Segundo Fry, Picasso colou uma oleada na qual é impressa uma padronagem “indicando a presença de uma cadeira sem o menor uso de métodos tradicionais”, e as letras JOU pintadas no quadro

“significa *JOURNAL*, uma seção de facsimilar da conserva significa a cadeira inteira” em que estas partes ou fragmentos de objetos “significam literalmente elas mesmas” (Fry, 1966, p. 27)⁸³.



Imagem 21. *Still life with chair caning*, 1912. Fonte Picasso.

Apesar de hoje parecerem simples escolhas técnicas e procedimentais adotadas pelos artistas, no mundo artístico do início do século XX, utilizar técnica mista com anúncios de jornais, trechos de revista, propagandas, corda, estêncil, tiras de tecidos e adicioná-los na tela “pareciam natural apenas para Braque e Picasso” (Whitman, 2013, p. 64)⁸⁴. Nesta fase, os pintores passaram a utilizar cores mais vibrantes e fortes, saindo dos tons terrosos da fase anterior.

Em setembro de 1912, Braque inventou o *papier collé*, técnica da qual emergiu uma das grandes revoluções cubistas. Braque cola tiras de papel de parede com padronagem de madeira, as duas tiras superiores representam uma mesa de madeira e a tira inferior, uma gaveta. Desta forma, Braque utiliza da textura e da cor

⁸³ “indicating the presence of a chair without the slightest use of traditional methods”; “signify *JOURNAL*, a section of facsimile caning signifies the whole chair” e “signifying literally themselves”

⁸⁴ seemed natural only to Picasso and Braque

das tiras de papel de parede como um signo da própria materialidade do objeto a ser retratado.



Imagem 22. *Fruit Dish and Glass*, Braque, 1912. Fonte: Wikiart

Portanto, com o desenvolvimento do *papier collé* por Braque, o cubismo sintético consegue solucionar todos os problemas elencados pelos cubistas de uma só vez. Ao inserir os papéis colados, Braque solucionou os problemas da utilização de cores, com um gradual abandono dos tons terrosos por meio das cores das colagens, eliminando o “dilema da cor local versus claro-escuro”⁸⁵(Fry, 1966, P. 27). Além disso, Braque eliminou de vez o ilusionismo espacial, já que o *papier collé* é totalmente plano; essas tiras também serviam a representação espacial diretamente, especialmente ao sobrepor duas tiras, ou ao sobrepor as tiras de papel com grafite ou tinta. (Fry, 1966, P. 27-28).

Rosalind Krauss fornece uma leitura que nos parece apropriada para a análise das obras sintéticas, com foco nas obras de Picasso. Permitimo-nos utilizar uma citação longa de seu trabalho:

⁸⁵ dilemma of local colour *versus chiaroscuro*

A princípio, eles parecem girar através da atmosfera cristalina como muitas facetas sem peso, a luz brilhante de uma joia invisível. Agora um dos fragmentos parece aquoso, como água escorrendo pela lateral de uma garrafa; agora seca até se tornar o brilho das partículas de poeira atingidas por um raio de sol...

. . . Mas então surge o som de vozes. Eles falam de uma reunião política, de quotas de mercado. Alguém conta uma mulher que envenenou seu amante. "Um motorista mata a esposa", diz outro. Quem diz? Voz de quem? (Krauss, 1999, p. 25)⁸⁶.

Antes de prosseguirmos, vale pontuar que a tese explorada por Rosalind Krauss está fortemente fundamentada no estudo de Bakhtin sobre a polifonia em Dostoiévski. O que está no centro da tese de Krauss é: Picasso utilizou das muitas "vozes" presentes nos jornais para produzir um "contra-discurso" frente às narrativas dominantes (Krauss, 1999, p 43). A metáfora das diversas vozes são signos que se reformam e influenciam uns aos outros, através da justaposição de elementos colados. Para descrever melhor esta análise de Rosalind Krauss, apresentaremos sua descrição do quadro de Picasso "Glass and bottle of Suze" (*figura x*), de 1912.

⁸⁶ At first they seem to rotate through the crystalline atmosphere like so many weightless facets, the glinting light of an invisible gem. Now one of the fragments appears aqueous, like water beading the side of a bottle; now it dries to the shimmer of dust motes struck by a ray of sunlight But then there arises the sound of voices. They speak of a political meeting, of market shares. Someone tells of a woman who poisoned her lover. "A chauffeur kills his wife," says another. Who says? Whose voice?



Imagem 23. *Glass and bottle of Suze*, 1912, Picasso

O quadro de Picasso, “a princípio eles percorrem o sistema da colagem, cada fragmento em constante jogo semântico” (Krauss, 1999, p. 40)⁸⁷. Composto por uma forma trapezoidal, onde podemos ver um recorte de propaganda colado escrito *Suze*. Esta forma trapezoidal representa a garrafa no centro de um círculo azul que, muito provavelmente, é a mesa na qual está a garrafa. Há uma forma dentro do círculo azul, um copo. Todas estas formas estão envoltas por colagens de colunas de jornal. E:

... E ainda assim, bem no fundo da borda do espaço, uma manchete se destaca. "Les Serbes s' avancement..." ("O avanço dos sérvios"), diz; e esta “atmosfera” enche-se de vozes. À esquerda da mesa está um recorte de notícias sobre uma reunião pacifista com a participação de cinquenta mil pessoas e dirigida por uma variedade de oradores de esquerda, desde o deputado Marcel Sembat ao socialista alemão Scheidemann, apelando aos trabalhadores franceses e alemães para não despedirem uns contra os

⁸⁷ at first they cycle through the system of the collage, each fragment in constant semantic play

outros numa “guerra europeia geral” ou morrer “pelos capitalistas e pelos fabricantes de armas e munições”. A disposição de colunas à direita é a “Caminhada no Campo de Batalha”, com um relato sobre a cólera que devastou os soldados turcos, relato esse colado de cabeça para baixo na página. Abaixo da tabela, com a data “16 de novembro”, estão as notícias do avanço sérvio em direção a Monastir, na Macedônia, e do cerco a Adrianópolis. Apenas a ondulação da impressão dentro dos múltiplos perímetros da garrafa fala em um tom diferente: é um fragmento de um romance em série que satiriza os libertinos da classe alta. (Krauss, 1999, p. 41)⁸⁸



Imagem 24. Recorte do quadro “Glass and bottle of Suze” em que buscamos evidenciar o título de matéria de jornal recortada “*Les Serbes s’avancement*”

Há algumas abordagens sobre o cubismo sintético, como visto no capítulo anterior, como a de Patrícia Leighton⁸⁹ sobre a imagem 2. A autora insiste na ideia das colagens produzidas durante a Guerra dos Balcãs, utilizando colunas ou recortes de colunas sobre a guerra e sobre o mercado financeiro. Leighton, conforme citado por Krauss, aponta que o pintor utilizaria colunas e trechos de jornal “cujos autores reiteraram insistentemente assuntos de preocupação específica para os radicais de esquerda: guerra, especuladores de guerra, políticos maquinadores, abusos de poder ministerial, greves e fura-greves, manifestações anarquistas e pacifistas antiguerra” (1999, p. 39)⁹⁰. Picasso estaria, portanto, “falando” através dessas colunas legíveis.

⁸⁸ ... And yet from the very bottom of the space's edge a headline obtrudes. "Les Serbes s'avancent ... " ("The Serbs Advance"), it says; and this "atmosphere" fills with voices. To the table's left is a news clipping reporting on a pacifist meeting attended by fifty thousand people and addressed by a variety of left-wing speakers, from the parliament member Marcel Sembat to the German socialist Scheidemann, calling for French and German workers not to fire on one another in "a general European war" or to die "for the capitalists and the manufacturers of arms and munitions." The right-hand splay of columns is the "Walk on the Battlefield," with a report of cholera that has devastated the Turkish soldiers, this account pasted upside down on the page. Below the table, with the dateline "16 November," is news of the Serbian advance toward Monastir in Macedonia and the siege against Adrianople. Only the ripple of print from within the bottle's multiple perimeters speaks in a different tone: it is a fragment from a serial novel satirizing upper-class rakes.

⁸⁹ *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914* (Princeton: Princeton University Press, 1989),

⁹⁰ “whose authors insistently reiterated subjects of specific concern to left-wing radicals: war, war profiteers, machinating politicians, ministerial abuses of power, strikes and strike-breaking, anarchist and pacifist antiwar demonstrations”.



Imagem 25. *Fruit Dish and Glass, Braque, 1912. Fonte: Wikiart*

Se opondo a essa tradição, Krauss baseia-se nos estudos de Bakhtin sobre a polifonia em Dostoievsky para reelaborar a relação destas partes:

é o que vimos acontecer no que venho caracterizando como a circulação do signo de Picasso. E esse turbilhão de significantes reformando em relação uns aos outros e reorganizando seus significados aparentemente do nada, em uma disjunção quase mágica da realidade, no nível da estrutura. (KRAUSS, 1999, p. 47)⁹¹

Seriam, portanto, signos que estão *circulando* e constantemente se constringendo através dessa justaposição de recortes de mídias diferentes numa colagem, uma vez que as colagens de Picasso não são colunares (*ibidem*, p. 37). Não é necessário “retardar a circulação dos significantes até parar e fornecer um único significado para a coluna do jornal”⁹²(*idem-ibidem*), pois isso limitaria as possibilidades interpretativas.

⁹¹ “is what we have seen happen in what I have been characterizing as Picasso's circulation of the sign. And this whirl of signifiers reforming in relation to each other and reorganizing their meanings seemingly out of nothing, in an almost magical disjunction from reality, at the level of structure”.

⁹² “slow the circulation of the signifiers to a stop and supply a single signified for the newsprint column”.

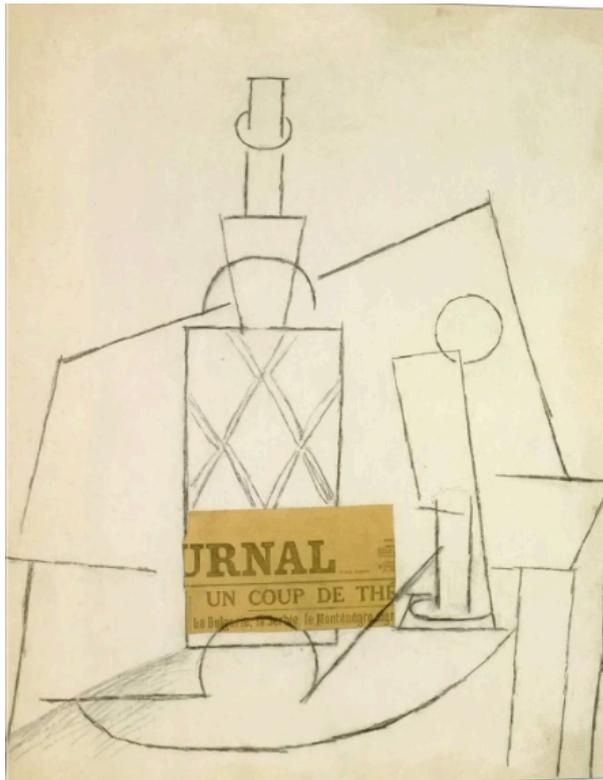


Imagem 26. Guitare, feuille de musique et verre (1912, Picasso). Fonte: Wikiart

Capítulo 3. Serafim Ponte Grande

*Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo*⁹³

Neste capítulo, faremos a análise da obra oswaldiana. Iniciaremos com uma breve contextualização e introdução da obra para, em seguida, passarmos rapidamente à análise de *Serafim* e sua relação com o cubismo. A última seção será dedicada a discutir a tradução, ou transcrição, intersemiótica propriamente dita.

Serafim, é o seu de maior radicalidade e experimentação (PRIETO, 2006) de Oswald de Andrade. Como bem pontua Ribeiro (2018), nota-se essa inovação ao folhear o livro e deparar-se com uma variedade de estilos literários ao decorrer da obra. O livro foi publicado pela Editora Ariel⁹⁴ com tiragens limitadíssimas, propondo uma sátira feroz à burguesia paulistana, justamente a classe social que o leria. Antônio Cândido aconselharia Oswald de Andrade, na década de 1950, a reeditar tanto *Serafim* quanto *Memórias Sentimentais de João Miramar* por se tratarem de livros “quase clandestinos, de tiragem limitada e distribuição nula”. *Memórias Sentimentais* demorou quarenta anos para ser relançado, e a segunda edição de *Serafim Ponte Grande* sairia apenas em 1971, trinta e oito anos após a primeira tiragem, juntamente com a terceira edição de *João Miramar* (Candido, 1995; Farinaccio, 1999).

⁹³ Escolhemos por iniciar este capítulo com a estrofe final do poema *Canto de Regresso à Pátria*, Oswald de Andrade. Poesias Reunidas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 144.

⁹⁴ Maria de Lourdes Eleutério nos lembra que *Parque Industrial* (1932) de Patrícia Galvão também fora publicado pela mesma “editora burguesa” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 50). *Parque industrial*, *Serafim Ponte Grande* e *Brás, Bexiga e Barra funda* (1927), de Antonio de Alcântara Machado, são os livros do período em que podem ser considerados os “romances proletários” (*idem ibidem*). Mas a autora nos levanta uma questão que não cabe ao corpo da dissertação mas faz parte da ideia de “vida/obra” de Eleutério. Oswald de Andrade produz dois prefácios para *Serafim*, um escrito em 1926 e o último escrito em 1928 e publicado em 1933 - antes de sua adesão ao PCB - , o primeiro “é um homem preocupado com o destino das artes no Brasil”, enquanto no segundo que clama ser “possuído de uma única vontade. Ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 1992, p. 12) nós vemos, segundo a autora “[o] homem comunista/Oswald necessita rejeitar a obra burguesa, porém, recusando-a e elaborando um prefácio tão engajado, atualiza-a, fazendo-a documento, como se ele não fosse apenas um representante da burguesia, mas representasse a burguesia, fosse o ‘necrológio’ da mesma, como se tomássemos consciência da derrocada burguesa através do homem serafiniano/Oswald, além de vislumbrarmos a ascensão do homem comunista/Oswald” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 51)

Serafim não possui de maneira clara o que chamamos de "capítulos", mas é dividido em "grupos sintagmáticos". Haroldo de Campos caracteriza as maneiras literárias presentes em *Serafim* pela sua notação cenográfica, com seções que variam tanto de estilo como de tamanho. A partir dessa caracterização de Campos, Kenneth Jackson desenvolve o índice abaixo:

- I - Recitativo - rubrica teatral
- II - Alpendre - excerto gaiato de cartilha
- III - Folhinha Conjugal - contrafação de diário íntimo
- IV - Testamento de uma legalista de fraque - notícia político-jornalística
- V - No Elemento Sedativo - literatura de viagens
- VI - Cérebro - poalha pontilhista
- VII - Meridiano de Greenwich - romances de aventuras
- VIII - Esplendores do Oriente - romance policial
- IX - Fim de Serafim - parenética barroca
- X - Errata - homenagem póstuma
- XI - Antropófagos - farsa medieval e ritual fálico (Jackson, 1984).

O personagem principal, Serafim Ponte Grande, está em constante movimento durante o livro, numa constância de viagens, como um *globetrotter*. O livro é construído através desses grupos sintagmáticos, cabendo ao leitor concatenar as ideias e preencher os vazios entre essas seções. O livro começa com uma rubrica ("recitativo"), cuja temática só vai reaparecer nas seções IV e IX, construindo a história do personagem desde a sua infância e adolescência, terminando com o casamento de Serafim com Lalá ("Alpendre"). O "alpendre" é seguido pelo grupo sintagmático "Folhinha conjugal", um diário da vida pequeno-burguesa e de casado do personagem Serafim, com direito a um caso extraconjugal no subgrupo "Terremoto Doroteu" (Andrade, 1992, p. 40). Há a possibilidade de Dorotéia ser Landa Korbach, adolescente aspirante a bailarina. A conexão pode ser feita através do trecho "vejo tudo possível para mim: Tribunais, Cadeias, Manicômios, Cadeiras Elétricas, etc. etc.", escrito exatamente da mesma forma tanto em *Um homem sem profissão* quanto em *Serafim Ponte Grande* (Eleutério, 1989, p. 121)

O grupo sintagmático "Testamento de um Legalista de Fraque" inicia-se com a cidade de São Paulo como ambientação, e muito provavelmente, a revolução de 1924⁹⁵ como pano de fundo, ocorrendo um conflito bélico na cidade. O grupo começa com "Por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal". Este grupo sintagmático é importante para a história por alguns motivos.

⁹⁵ Apesar de publicado em 1933, *Serafim Ponte Grande* "foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás", o que exclui a possibilidade de ser a Revolução Constitucionalista de 1932.

Primeiramente, é quando Serafim encontra o dinheiro que Pombinho, seu filho, havia escondido em sua casa. Isso pode ser visto no seguinte trecho do livro: "Transformei em carta de crédito e pus a juros altos o dinheiro todo deixado pelos revolucionários no quarto do Pombinho" (Andrade, 1992, p. 53).

Além disso, há a correspondência direta com o primeiro grupo sintagmático do livro e o conflito iniciado neste grupo. As personagens Lalá e seus filhos, "desaparecida com o Manso da repartição, numa forcinha preta, na direção da serra dos cristais" (*ibidem*, p. 53), reaparece apenas no grupo sintagmático X. Assim, o grupo IV é o que Haroldo de Campos define como "transgressão da ordem" (*ibidem*, p. 188), pois nele o personagem Serafim proclama ser "o único cidadão livre desta famosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal", sendo o próprio um "símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar" (*ibidem*, p. 50). O canhão esquecido pela revolta na sua casa é a arma e o objeto fálico da transgressão da ordem.

A personagem Serafim "prepara um imenso atentado" contra o Carlindoga, seu chefe na repartição, por ele ser "o reflexo dos altos poderes". Leva o seu canhão para um "alto refúgio" (*ibidem*, p. 53), onde "a cidade é um mapa estratégico, fechado num canudo de luar" (*ibidem*, p. 53). Serafim atira e mata "com um certo tiro de canhão no rabo do meu diretor Benedito Pereira Carlindoga" (*ibidem*, p. 53). Este subgrupo evidencia uma certa independência entre as seções, ao nos fazer acreditar que Serafim matou, além de Carlindoga, seu filho Pombinho:

Vejo o fantasma do Carlindoga e do filho que matei. São eles impassíveis, de fraque, chapéu alto. Passam conversando no meio das balas. Corretos, lustrosos, envernizados pela morte (*ibidem*, p. 53).

Digo que *nos faz acreditar*, pois Pombinho retorna no grupo X, onde é narrado que "o Pombinho crescera de chapelão e cavalo" (*ibidem*, p. 151).

Ainda em "Testamento de um legalista de fraque", a partir do subgrupo *Intermezzo*, começa o que Haroldo define como "fuga" (*ibidem*, p. 188), compreendendo as seções V; VI; VII e VIII, nas quais vemos a personagem numa série de viagens pelo mundo.

No grupo sintagmático “No elemento sedativo”⁹⁶, os personagens Serafim e o secretário José Ramos Góis Pinto Calçudo estão a bordo do *steamship Rompe-Nuve*. Eles passam pelo Congo Belga pois, segundo Pinto Calçudo: “[m]inhas clavículas compridas careciam de remar. Passei um pau comprido pelo óculo do camarote...” (*ibidem*, p. 72), o que teria feito o navio desviar de rota. Um aspecto importante deste trecho é que o personagem Serafim se assume como personagem de um romance:

- Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou Você?
Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto fora do romance” (*ibidem*, p.79).

O grupo sintagmático VI se passa “Um mês após [do fim da viagem], um homem trajando violentas polainas demi-saison subia calmamente a *Avenue des Champs-Élysées* em Paris”⁹⁷ (*ibidem*, p. 83). Este grupo sintagmático é ambientado em Paris, composto de diversas mídias textuais, diferentes gêneros literários ou sub-seções, em que há diálogos, poesias, correspondências, etc. O grupo sintagmático VII, “Meridiano de Greenwich - Romance de capa e pistola em quatro partes e um desenlace” (*ibidem*, p. 115), tem como pano de fundo, novamente, um transatlântico.

O último grupo sintagmático da “fuga” é “Esplendores do Oriente” (*ibidem*, p. 125). Ele tem início no quarto de Serafim, no “Ritz da *Rue Cambom*” (*ibidem*, p. 128) onde o personagem principal “penetrou nos mares da história” tendo vomitado “de Marselha a Nápoles” (*ibidem*, p. 129) até chegar “[a]s ruas de Pera” (*ibidem*, p. 130), bairro de Istambul. Vemos, neste grupo sintagmático, Serafim em constante movimento pelo mar Mediterrâneo oriental, com diversas referências geográficas,

⁹⁶ Há uma anedota importante sobre esta viagem. Em 1925 Oswald de Andrade, então noivo de Tarsila do Amaral, estava viajando de navio em direção a França e no caminho passa por *Santa Cruz de Tenerife*. Escreve para a pintora “O mar vae calmo e azul. Santa Cruz de Tenerife é uma ilha muito bonita e célebre” e continua “Serafim Ponte Grande tem apreciado muito a travessia. Escreveu uma *sketch* intitulado *Na mesa não se brinca*” (Citado por Aracy do Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 1975, p. 169). Entretanto, no livro *Serafim* a personagem principal passa pelo Congo Belga, a personagem oswaldiana a passar pela ilha é *João Miramar*, na seção 34 das *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

⁹⁷ Há novamente uma correspondência de Oswald para Tarsila em que nos fala um pouco sobre *Serafim*. Neste grupo sintagmático, o Serafim ganha um “papa-ovos” que foi “achado nas ruas internacionais de Deauville” e que a personagem ganha o animal de uma “francesa pintada de inglesa” (ANDRADE, 1992, p. 90). A carta de Oswald para Tarsilla “Serafim Ponte Grande arrastou-me para *Deauville* [...] logo no primeiro dia arranhou um filho (um cãozinho raça carrocinha abandonado por uma francesa qualquer). Batizou-o de *Serafim Ponte Pequena*”. (Citado por Aracy do Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 1975, p. 175)

como Grécia, Turquia, Palestina, Acre, Jerusalém e Alexandria, para citar alguns exemplos.

Serafim retorna para o Brasil no grupo IX, “Fim de Serafim”, quando a história é retomada a partir do grupo IV, “Testamento de uma Legalista de Fraque”. A cena acontece no topo do arranha-céu que Serafim usou como plataforma de tiro para matar o seu chefe, Carlindoga, enquanto “[o] povo formiga dando vivas à polícia” (*ibidem*, p. 146). A história continua até que “uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa”, causando o fim de Serafim por uma descarga elétrica.

No grupo X, “Errata”, vemos o reaparecimento da família de Serafim. Este grupo é sobre a homenagem ao “ex marido, ex-pai e ex-amigo”, para o qual sua ex-esposa e filhos “[f]izeram construir um [...] um Asilo para tratamento da loucura sob suas formas lógicas” (*ibidem*, p. 151).

A narrativa termina com o grupo XI, “Os Antropófagos”. Aqui, temos o retorno de Pinto Calçudo, agora capitão do “*El Durasno*”, um navio que “só pára para comprar abacates nos cais tropicais” (*ibidem*, p. 157). A utopia antropófaga é notada desde o início, com “citações *preparadas* ou *deformadas*” (CAMPOS, p. 179 *grifo do original*) e espanholismos. Haroldo de Campos define este grupo como um “pandemônio com ressaibos de farsa medieval, de missa negra e ritual fálico [...] num exercício de liberdade total como radical negatividade”, enquanto Antonio Candido observa que é “onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (Candido, 1959, p. 91).

As utopias “deslocam-se sempre”, e a antropofagia é uma utopia, estando constantemente ligada à “literatura de viagens que acompanham as descobertas de novos temas” (Eleutério, 1989, p. 158). Entre as literaturas de vanguarda latino-americanas do início do século XX, na literatura produzida no Brasil, é possível notar a presença da literatura de viagens (Campos, 2009), característica que está presente em *Serafim*, como evidenciamos nas seções V; VI; VII; VIII e XI.

Esse Serafim *globetrotter* das seções definidas como “fuga” é justaposto à cidade de São Paulo, um dos principais ambientes onde se passa o livro *Serafim*. As cidades pelas quais Serafim viaja tem em comum com São Paulo o fato de serem metrópoles, como Paris, Istambul e Cairo, para citar apenas algumas. Esta característica está conectada ao próprio modernismo, pois os fenômenos da

modernidade são, por natureza, urbanos (SCHWARTZ, 183, p. 5). Paris foi o centro desta arte modernista, um “modelo de excelência da Cosmópolis” que irradiou-se para as “subcosmópolis: Madri, Moscou, Buenos Aires e São Paulo” (*ibidem: grifo do original*). O modernismo brasileiro durante a Semana de 22 é “um movimento de cidade, decorre da cidade urbana e, mais do que brasileiro, é paulista” (Britto, 1971, p. 177).

A cidade na qual Oswald de Andrade nasceu e passou sua infância estava longe de ser a metrópole que se configura hoje. “São Paulo era uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar” (ANDRADE, 1976, p. 10). Apenas no início do século XX é que começa o processo de industrialização e expansão da região urbana, cada vez para mais longe do triângulo central⁹⁸:

São Paulo [em 1919] não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (Sevcenko, 2009, p.31).

O próprio Oswald retrata esse crescimento no seu Poema “Brincadeira”, publicado no *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* (1927),

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

Da minha janela eu avistava
Uma cidade pequena
Pouca gente passava
Nas ruas. Era uma pena

Desceram das montanhas
Carochinhas e pastoras
Por dormir em meus olhos
Me levaram pra abrolhos

Os bondes da *Light* bateram
Telefones na ciranda
Os automóveis correram
Em redor da varanda

Roda roda São Paulo

⁹⁸ Entende-se como triângulo central a região entre o Pátio do Colégio, Mosteiro São Bento e o Largo São Francisco. Segundo Sevcenko, há em São Paulo uma “geometria regular, fechada, sempre circunscrevendo a si mesma - o Triângulo Central, o Quadrilátero das Avenidas, o Anel Perimetral, os Três Rios etc.” (SEVCENKO, 2009, p. 70)

Mando tiro tiro lá

Brinquedos de comadre
Começaram pela vida
Pela vida começaram
Comadres e mexericos

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

Depois entrou no brinquedo
Um menino grandão
Foi o primeiro arranha-céu
Que rodou no meu céu

Do quintal eu avistei
Casas torres e pontes
Rodaram como gigantes
Até que enfim Parei

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

Hoje a roda cresceu
Até que bateu no céu
é gente grande que roda
Mando tiro tiro lá (Andrade, 2000, p. 47-8).

Publicado em 1927, o poema nos leva a crer que Oswald já percebia que São Paulo havia crescido consideravelmente durante este período, pois narra esse processo como crescimento da *subcosmópolis*. Este é um poema em que o eu-lírico é uma criança envelhecendo, como evidenciado no trecho “Da minha janela eu avistava” e mais adiante o “Do quintal eu avistei”, com as frases no passado e terminando com uma frase no presente “Hoje a roda cresceu”, ou seja, se *cosmopolitizou*. A professora Maria de Lourdes evidencia a importância da cidade para Oswald como um “papel decisivo em sua escritura” (1989, p. 175).

Podemos utilizar alguns dados do censo para averiguar essa possível descrição sintética do crescimento da metrópole. Em 1890, ano do nascimento do autor, a cidade conta com 64.934 habitantes⁹⁹. A pesquisa demográfica seguinte, de 1900, contabilizou 239.820 e, na realizada em 1920, a cidade de São Paulo já contava com 579.033 habitantes.

⁹⁹ Secretaria de Estado de Economia e Planejamento. Instituto Geográfico e Cartográfico - IGC. Acervo - Tombo: 1322.

O *Canto de regresso à pátria*, utilizado como epígrafe deste capítulo, está em conexão com “Brinquedo”¹⁰⁰. O trecho “*Sem que veja a Rua 15/ E o progresso de São Paulo*” aborda o progresso da cidade, mas também aponta para a origem da riqueza do Estado. “A Rua 15” mencionada na poesia provavelmente se refere à Rua 15 de Novembro, rua onde se localizava a Bolsa do Café (Sevcenko, 2007, p. 81).

A cidade também demonstrava outros sinais de crescimento. Na década de 1920, *O Estado de São Paulo* se tornou o jornal com mais tiragens do Brasil, superando até mesmo os jornais da capital, e era composto por “um corpo de articulistas e redatores que envolve intelectuais dos mais brilhantes do país, além, dado excepcional, de algumas das maiores celebridades da imprensa europeia” (*ibidem*, p. 95).

Além dos jornais, a indústria editorial paulista era robusta e produzia livros em alta escala devido às demandas de outros estados e à qualidade do setor industrial paulista (*ibidem*, p. 95-96). Nicolau Sevcenko, a partir de uma matéria de *O Estado de São Paulo* da época, nos fornece uma visão importante para a contextualização da cidade e do momento em que estamos trabalhando:

A própria imprensa carioca, tão ciosa de suas prerrogativas de sede política e cultural do país, passa a se referir a São Paulo como ‘a capital do livro no Brasil, como Leipzig é na Alemanha’ e a denominar a nova geração de jovens intelectuais, que começa a vicejar na cidade abastecendo o mercado editorial, de ‘o fenômeno paulista’

No campo das artes plásticas, o fenômeno não é menos surpreendente. Novos espaços de exposição surgem, outros são improvisados em hotéis, livrarias, casas comerciais e até cinemas (*ibidem*, p. 96).

O artista cosmopolita aparece na literatura em Baudelaire com “uma poesia voltada para o referente urbano” e, após o autor, “opera-se gradualmente uma transferência do ponto de vista temático que se traduz na *passagem do culto do eu para culto do objeto*” (Schwartz, 1983, p. 3 *grifo do original*). Além dessas características, Schwartz inclui três elementos: o internacionalismo, com o uso de palavras ou frases em outro idioma, criando um “mosaico idiomático” (*ibidem*, p. 10); o artista cosmopolita como um *globetrotter a lá* Baudelaire, um internacionalismo geográfico presente nas obras (*ibidem*, p. 8); e a fragmentação, particularmente

¹⁰⁰ Em o *Primeiro Caderno do aluno de Poesia* o autor filia-se diretamente ao seu manifesto Pau Brasil, (CAMPOS, 1992; RIBEIRO, 1927) ou como “meta-signo de Pau Brasil, que nos faculta a ler o branco e o traço como ritmos, ritmos indisciplinados de um aluno anárquico” (ANTELO, 1991).

especial a nossa abordagem. A partir do “Inferno de *Wall Street*” - fragmento do *Guesa errante* (1876-77) - de Sousândrade:

Em “Inferno de *wall street*” há uma verdadeira atualização do referente, recuperado sobre a sob uma forma sintético-fragmentária, que ressurgiria muito depois como um dos lemas do cubismo. Em vez de descrever o referente, esse é o reconstruído no texto, permanecendo numa forma industrial e metonímia. Assim como o Paris de Baudelaire e de Darío, a bolsa de *Nova York* é umbigo do mundo, universo caótico que toma forma poética na montagem sintética do poeta (*ibidem*, p. 13).

A partir do futurismo italiano de Marinetti, o sentido de ser cosmopolita está em “captar o referencial simultâneo” (*ibidem*, p. 6). O futurismo é um dos principais movimentos artísticos de vanguarda que influenciam Oswald durante sua viagem a Paris de 1912, cidade onde Marinetti publicou o manifesto futurista no jornal *Le Figaro* em 1909. Conforme citado por Stegagno-Picchio, o próprio Oswald considerou-se um futurista enquanto colaborava com a revista *Vida moderna*, chegando a se referir a Mário de Andrade como “meu poeta futurista” (Stegagno-Picchio, 2004, p. 467).

Existia entre os paulistas, já próximo a semana de 22, um ideal de não prender-se a Marinetti. Sérgio Buarque de Hollanda, conforme citado por Stegagno-Picchio, aponta que o futurismo italiano incidiu no grupo de artistas, “sob o signo da originalidade iniciaram um movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor, movimento único, pode-se dizer, no Brasil e na América Latina”. Já em 1926, Mário de Andrade considerava Marinetti um fenômeno superado (Stegagno-Picchio, 2004)

Isto está no centro do nosso argumento, pois a fragmentação e o simultâneo, presentes nas obras oswaldianas, não são elementos futuristas, mas de síntese e organização de extrações e fragmentos de textos, que ocorrem pela prosa-poética cubista, fortemente metonímica, em *Serafim Ponte Grande* (SCHWARTZ, 1983; CAMPOS, 1992). O próprio Oswald aborda a síntese e o cubismo metonímico em seu manifesto “Poesia Pau-Brasil”:

como a época é miraculosa, as leis nasceram do
próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.
A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
Uma nova perspectiva
Uma nova escala

(Andrade, 1924).

Este trecho é importante para entendermos o seu projeto artístico, no qual já vemos a *síntese* como parte da própria obra sendo iconizada (Schwartz, 1983). A escrita fragmentária “se configura quando o texto suprime voluntariamente segmentos que deveriam ser incorporados ao discurso para constituir uma expressão organicamente composta por começo, meio e fim” (Candido, 2010, p. 69).

Serafim é um livro que, desde o início, satiriza o próprio livro e diálogo com o leitor. No ante-rostro da primeira edição de *Serafim* há a relação dos livros de Oswald sob a rubrica “Obras renegadas: Os condenados/ A estrela do absinto/ A escada (inérito)/ Pau-brasil Primeiro caderno de poesia/ Serafim Ponte Grande”, ou ainda, uma “errata” colocada ao final do livro.

Nas sátiras com que Oswald trata a burguesia afrancesada de São Paulo, “[p]ercebe-se que Oswald de Andrade e suas sátiras inscrevem-se numa tradição que inclui desde boêmios como Emílio de Menezes” (Martins, p. 28, 1997). Segundo Chalmers, essa sátira presente em Oswald:

Ao contrário da ironia, que acha uma equidistância em relação à controvérsia atual, a sátira é partidária. A ambigüidade sério-cômica contrapõe-se à unilateralidade do discurso autoritário. O seu dialogismo traz à baila o discurso contrário, reprimido pela linguagem oficial. A sátira é anticanônica em relação à seriedade que se faz perene no presente (Chalmers, 1976, p. 30).

Temos ainda uma contribuição do próprio Oswald de Andrade a respeito da sátira. Apesar de ser mais de uma década posterior ao lançamento de *Serafim Ponte Grande*, é uma importante contribuição ao entendimento do autor sobre o tema, que está em consonância com Chalmers:

Qual o prestígio da sátira? Qual a sua finalidade? Qual a sua função? Fazer rir. Evidentemente isso está ligado ao social. Ninguém faz sátira rindo sozinho. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função é crítica e moralista. E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição. (Andrade, 1945, p. 39).

A montagem das seções de *Serafim* é uma característica oswaldiana e a “raiz da [...] da incompreensão desse conjunto de obras demonstrada por seus primeiros analistas” (FARINACCIO, 1999, p. 106). Segundo David Jackson, Oswald estava “disfarçando a identidade do livro na constante paródia mutante de diversos estilos literários e na referencialidade a um mundo de livros, autores e personagens

re-ficcionalizados” (1984). Mas, ao invés de reverenciá-los, o autor escolhe criticá-los (Silva, 2018).

Ainda seguindo a linha de Haroldo de Campos e Antonio Candido, David Jackson aborda o termo “não-livro” de um modo diferente, focando no Oswald antropófago. Segundo o Jackson, o *Serafim* é um livro que utiliza a “paródia” e a “antropofagia textual” como pólos atratores de outros autores, obras e re-criações; e “o ‘não’ de *Serafim* é o pólo de negatividade a que os textos e autores importados estão submetidos, o que domina a estética e a estrutura da invenção oswaldiana” (1984).

No verso da folha de rosto, Oswald deixa clara a abertura de sua obra ou, como diria Umberto Eco, a “obra aberta” (ver ECO, 1962), para a manipulação interpretativa de seus elementos constituintes. Podemos ler no verso da folha de rosto: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Estas características poderiam ser *apenas* mais uma *blague* oswaldiana, mas, como aponta Pascoal Farinaccio:

pode-se nele discernir pelo menos três níveis de reflexão crítica acerca da produção artística: a) coloca a nu a questão da mercantilização da arte no mundo capitalista; b) dessacraliza o objeto artístico, referindo-o ao contexto de sua reprodutibilidade técnica; c) propõe a intervenção prática do leitor, aceita inclusive uma de tipo desestruturante. (1999, p 11).

A crítica à mercantilização da arte e da obra literária (Silva, 2018; Farinaccio, 1999) - Oswald era um militante comunista - aproxima o autor paulistano das críticas dadaístas ao processo de estabelecimento da arte na sociedade burguesa. Neste livro, Oswald de Andrade busca ser “necrológio da burguesia, epitáfio do que fui” (Andrade, 1992, p. 11), e está “possuído de uma única vontade. Ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária” (Andrade, 1992, p. 12). Ele escancara as contradições burguesas de dentro da burguesia, utilizando-se largamente do que costuma ser caracterizado como a *blague* oswaldiana. Oswald está em processo de radicalização política quando o livro é publicado, e não é possível medir o engajamento de Oswald no comunismo “com parâmetros atuais”, uma vez que uma filiação ao PCB nesta época “implicava muito maior compromisso, do ideológico ao cotidiano, entre o filiado e o partido” (Fischer, p. 93, 2022). Entretanto, é possível afirmar a presença de um Oswald/Serafim uma preocupação com uma arte política, próxima do período abstracionista de arte social do Mário Pedrosa, construindo

Serafim como uma obra que rompe com o *não-me-toque*, assim como o abstracionismo de Calde (Furtado, 2023).

Voltando aos pontos de Farinaccio, ao criticar a sacralização do objeto de arte, aproxima-se das críticas dadaístas. Sobre o Dada e Oswald:

A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contacto direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos. Poesia em versos pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado que é uma sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso. [...] Somos concretistas, diz Oswald, em seu manifesto canibal. A coisa, não a idéia da coisa. O fim da arte de representação, o começo da arte de signos. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente. Os ready-made, de Man Ray, na época Dada. A poesia de Oswald de Andrade é uma poesia ready-made. Faz estatística, copia nomes de casas comerciais. (Pignatari, 2001).

Campos complementa essa visão de Pignatari com alguns exemplos. O primeiro é o poema “Meus Oito anos”¹⁰¹, que seria um *ready-made* do poema homônimo do poeta Casimiro de Abreu, publicado em 1859 em *As Primaveras*. Outro caso é o poema epígrafe deste capítulo, que seria um *ready-made* de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (Campos, 1974, p. 9).

A “dessacralização do objeto artístico” está relacionada sobre a *deformação*, previamente *autorizada* pelo autor, que será feita sobre o livro. Oswald evidencia as características inerentes da produção editorial na era da reprodutibilidade técnica.

Terceiro e último ponto, o mais importante para nossa abordagem: é provável que um dos primeiros, se não o primeiro, autor a abordar o cubismo em *Serafim* tenha sido Haroldo de Campos em seu ensaio “Serafim: um grande não-livro” (1992), cujo título aparece como uma provocação ao ensaio escrito por Antonio Candido em “Estouro e Libertação”. Em seu trabalho, Cândido debruça-se sobre outras obras de Andrade. Mas abordaremos brevemente em sua análise do *Serafim*. Segundo Candido, o livro é “extremamente significativo como documento intelectual, *Serafim Ponte Grande* é um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em comodismo estético” para com o que foi feito em nível da prosa na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* (Candido, 2011, p. 21). A crítica escrita por Antonio Candido enseja uma discussão importante que será feita décadas após por Campos, quando se refere ao livro como “fragmento de grande livro”, e que o segundo autor viria a tomar parte e chamar de “um grande não-livro de fragmentos de livros”.

¹⁰¹ Ver: *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia*, 1927.

O 'não-livro' analisado por Haroldo de Campos estaria, então, relacionado a uma não-estrutura do livro, a uma "antiestrutura" (Farinaccio, 1999). O 'não-livro', ou a antiestrutura, é, então, um livro que possui o seu "centro" subtraído à apreensão clara do analista" (idem-ibidem) através da "utilização de fragmentos" que dificultam a concatenação lógica.

Oswald está, então, dando ao leitor a missão de remontar esse "livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou amostras de vários livros possíveis." (Campos, 1992). Desta forma, o Oswald *bricoleur* (Silva, 2018; Ribeiro, 2018; Farinaccio, 1999; Campos 1992) atua através de partes semi-independentes e cabe ao leitor o papel ativo na montagem de seu romance (Eleutério, 1989).

3.1 O *Serafim* cubista

*"Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago."*¹⁰²

Analisaremos, então, a influência do cubismo visual em *Serafim*, levando em consideração as duas fases do cubismo. A influência do cubismo sobre Oswald de Andrade e, por consequência, em *Serafim Ponte Grande*, pode ser rastreada em análises de críticos como Haroldo de Campos, mas também em sua própria produção publicada em jornais do período, como nos casos levantados por Maria Eugênia Boaventura em seu livro *22 por 22*. É possível notar um interesse de Oswald de Andrade no cubismo, mais do que nas outras correntes artísticas visuais como o futurismo e o expressionismo, estando mesmo mais informado sobre este movimento artístico específico (Virava, 2022, p. 98).

Para isso, vamos retomar as colunas sobre a Semana de 1922 que Oswald publicou entre 8, 9 e 10 de fevereiro no *Jornal do Commercio*. Além do que já comentamos na introdução, a primeira coluna nos traz outra informação importante. Ou melhor, um entendimento da influência que Oswald possui como um homem de seu tempo. Um dos motivos que o impelem, segundo ele próprio nesta coluna, à busca pela renovação literária, é porque "[o] século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética" (Andrade, 2022a, p. 47-8). Ou seja, Oswald reconhece que

¹⁰² Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928.

esses inventos da virada do século XX agem como forças que impelem um sistema a se renovar, e evidencia como as invenções tecnológicas de campos distantes da literatura podem, de certa forma, influenciar na criação literária.

Antes de prosseguirmos para o próximo texto, é necessário enfatizar o caráter "didático" destas colunas escritas pelo poeta no *Jornal do Commercio*. Há um destaque bastante nítido às artes visuais e ao fato de que Oswald buscava "estabelecer alguns fundamentos para a compreensão daquele movimento de renovação ao qual os poetas e artistas da Semana da Arte Moderna desejavam se alinhar" (Virava, 2022, p. 98).

Na coluna seguinte, há uma maior aparição a referências das artes visuais, com um foco no cubismo. Oswald inicia uma crítica a uma figura que o autor chamou de "vagabundo borra-telas", pois "talvez seja na pintura, das artes modernas, a que choque mais profundamente a cultura dos analfabetos letrados" (Andrade, 2022b, p. 49). Nota-se um caráter combativo nestas colunas, nas quais Oswald opera de duas maneiras: busca um didatismo a respeito do modernismo e da Semana de 1922, e logo passa a uma desqualificação de "uma postura ou atitude perante à arte que tinha chegado a um esgotamento" (Virava, 2022, p. 99). Vamos acompanhar o que Oswald pensa do "borra-telas":

Qualquer imbecilzinho, saído da repartição em que trabalha durante o dia, pega um pincel, tintas, borra-telas com intenções puramente fotográficas e fica sendo pintor. A família, a vizinhança, o empório, quando ele põe o bico triste à janela, dizem - aí o artista! Fica sendo o artista da rua, do bairro, o futuro homem dos museus, o Pedro Américo do clã burguês que o gerou. É esse homem que decide nas exposições e nas palestras que o cubismo é uma asneira, que a arte moderna é feita de *blague*, que Brecheret ignora anatomia, que o impressionismo de bolota é que regula etc. (Andrade, 2022b, p. 50)

E continua adiante a crítica a essa figura que "se os espanta glorioso Van Gogh" e "ante as estripulias do cubismo ou do purismo a sua pasmada malícia cria maneiras e sorri num triunfo cheio de cólera", e repudia o cubismo mesmo com este movimento artístico contando "se não com a adesão, pelo menos com a simpatia de todos os intelectuais" (*idem-ibidem*). Oswald está se opondo a esta figura do "borra-telas" em busca de educar artisticamente o Brasil. Mas o principal ponto para nossa pesquisa é quando o autor expõe a "'geometria pictórica' que estaria na base do movimento cubista". E isso merece atenção especial pois "vincula o movimento europeu a um elemento de seu pensamento sobre arte" e que se mantém durante as

próximas décadas, devido a uma “convicção no caráter construtivo do modernismo”. (Virava, 2022, p. 99).

No artigo de 10 de fevereiro, Oswald afina a sua concepção de cubismo e de geometria pictórica, nas palavras do autor:

Por que esses eternos violinos despedaçados, essas metades de arlequim, a decomposição calculada dos objetos, para um estranho arranjo geométrico?

Geométrico, exatamente, é o termo preciso. O cubismo, há mais de dez anos, realiza e compõe, com uma seriedade germânica, toda uma geometria pictórica. Estuda os elementos, pára nos elementos, cultiva e resolve problemas básicos.

E a irritação que causam os quadros cubistas é a mesma que deve ocasionar a um tabaréu¹⁰³ a vista da planta de uma casa. Este exclamará - onde é que está a casa aí?

(Andrade, 2022c, p. 59-60)

Para Oswald o cubismo já não é uma escola artística, é um movimento, pois em um “século de síntese como o atual, o cubismo é movimento”, e vai além ao apontar que o “[c]ubismo é a reação construtiva de toda a pintura moderna” (*idem*, p. 60). Para Oswald “Cézanne, queiram ou não, é o pai do cubismo. A sua principal obsessão era o volume”, seguido por um “cubismo inconsciente” de Georges Seurat e o “cubismo consciente” as obras de Braque, Picasso e Gris (*idem*, p. 61). Embora essa consideração de Oswald, a sua associação com o cubismo pode ser devido ao escritor ver no movimento estético francês “uma reação contra o espírito imitativo, sempre associado às academias de belas artes”. (Virava, 2022, p. 106).

Ao comentar sobre uma coluna de Oswald publicada também em 1922 Revista *Klaxon*, Virava aponta que “se o projeto de Oswald de Andrade era limar da criação artística a interpretação” por uma arte que se fundamenta na que chama de “metafísica experimental” (2022, p. 110). Desta forma, o “observador deveria abandonar a postura interpretativa perante uma obra de arte”. Thiago Virava retoma a alusão que Oswald fez em sua coluna de 10 de fevereiro a respeito do tabaréu vendo um projeto de casa para buscar explicar o “programa estético que se pode extrair” (*idem-ibidem*) destas contribuições de Oswald em 1922:

Não deveria mais se interrogar onde está a casa, mas procurar no quadro seus elementos transcendentais, a “metafísica” da casa. Não a casa circunstancial e sujeita à decadência da existência material, mas a casa em sua realidade projetada no infinito. E o desmembramento geométrico da casa era uma técnica possível, posta em prática pelos cubistas, para alcançar essa projeção. (*idem-ibidem*)

¹⁰³ Tabaréu

Estas colunas não respondem em sua totalidade às perguntas desta pesquisa, mas possuem características importantes. Primeiro, há um alto grau de conhecimento que Oswald dispõe a respeito do cubismo, demonstrando certo domínio teórico. Também é relevante destacar seu reconhecimento de Cézanne à paternidade do cubismo. O movimento construtivo que Oswald busca está “‘parando’ ou ‘estudando’ os elementos, projetando-os no espaço abstrato do número e da geometria” (Virava, 2022, p. 110), encontrando no cubismo o seu modelo. Isso mostra um interesse teórico e uma influência de certos pensamentos modernistas, principalmente cubistas, na estrutura de pensamento de uma arte moderna nacional, ou pelo menos paulistana, por parte de Oswald de Andrade.

Ao analisar *Serafim Ponte Grande*, nota-se a falta de linearidade na representação dos eventos, ignorando sua ordem e “apagando” a linha de concatenação da obra. Esse “apagamento” da linearidade, ou a perda do “fio condutor” presente em *Serafim* (Campos 1992, p. 164), ocorre através de diferentes grupos sintagmáticos, nos quais há saltos temporais e de estilo de escrita entre si. Podemos exemplificar a variedade estilística com alguns grupos sintagmáticos, começando com o intitulado ‘Alpendre:

Passarinho avuô
Foi s’imbora” (Andrade, 1992. p. 17).

E agora, os três primeiros parágrafos de ‘Testamento de um Legalista de Fraque’ (esse grupo sintagmático se estende por diversas páginas):

Por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal.
As onze badaladas da torre de São Bento furam a cinza assombrada do dia,
onde as chaminés entortadas pelo bombardeio não apitam.
É à hora em que eu, Serafim Ponte Grande, empregado de uma Repartição Federal saqueada e pai de diversas crianças desaparecidas, me resolvo a entregar à voracidade branca de uma folha de papel, minhas comovidas locubrações de última vontade (Andrade, CAMPOS 1992. p. 49).

Ou ainda em “esplendores do Oriente”(o grupo sintagmático também se estende por diversas páginas):

Nosso herói procurou depressa o passaporte, o baedeker, a kodak e a Bíblia.
A paisagem rajava-se em verde amendoim. Seus olhos filmavam árvores côr-de-fumaça entre uma e outra sombra de casa cúbica, com as primeiras figurinhas saídas da História Sagrada.
Poços, cisternas, curvas na boa estrada entre filas de camelos beduínos (Andrade, 1992. p. 132).

E aqui, notamos que *Serafim*, após pegar a sua câmera *Kodak*, torna-se ele mesmo a própria câmera, o *câmera-eye* que conduzirá esse grupo sintagmático até o final.

O leitor é levado a montar o romance por sua conta, seguindo pistas lógicas e aproximações, criando as linhas que conectam estes grandes grupos sintagmáticos. Essas linhas conectoras entre os grupos sintagmáticos ocorrem cognitivamente no leitor, no interpretante da obra. O fato de o romance-invenção não possuir um princípio unificador é o resultado de uma exploração de um espaço conceitual, que Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes apontam como “espírito do leitor”. Para Buarque de Holanda e Moraes: “não importa dizer que o livro não tem unidade, não tem ação, não é construído [...] a construção faz-se no espírito do leitor, Oswald fornece as peças soltas [...] só juntar e pronto”.

Essa consideração é feita sobre *João Miramar*, mas não nos parece ser forçado aproximá-la de *Serafim Ponte Grande*. A consideração de Mário Silva Brito, conforme citado por Farinaccio, a respeito da escrita fragmentária em *O Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* (1927), evidencia que esse processo “remonta a participação do autor no processo”, estando “sintonizada com certa linhagem do pensamento estético da modernidade” (1999, p. 109). Com isso, não é possível dizer que não há um significado para a obra, mas que isso depende de uma participação ativa do leitor em preencher os vazios.

Essa montagem do livro pelo leitor ocorre pela concatenação das onze seções do livro. Elas apresentam extensão e complexidade variada, dando saltos no futuro e no passado, utilizando amplamente a paródia como em “Sterne ou de Joyce, [que] é o meio natural para o ‘desnudamento do processo’” (CAMPOS, 1992, p. 109; SILVA, 2018), desautomatizando o processo de interpretação da obra através de signos indiciais, ou seja, discutindo a própria obra, a própria materialidade da obra¹⁰⁴.

Antes de prosseguirmos, vale a pena voltar a alguns pontos já tratados. Para além da tradução intersemiótica, ou transposição midiática, *Serafim* parece compreender a dimensão da referência intermidiática. Uma vez que, nesta obra, suas partes também operam como referências para outras mídias, a dimensão da referência se dá pela, como dissemos, indexicalidade apontada por Haroldo através

¹⁰⁴ Ver Chklóvski, “A paródia no romance: Tristram Shandy”, em Teoria da prosa, Moscou, 1925.

dos *fragmentos de livros*, ou pela paródia que surge também através de um mundo de autores parodiados e re-ficcionalizados como sugere Jackson. Entretanto, não se trata de um recorte direto das mídias, mas sim de uma referência feita através dos títulos, da estrutura textual e com corruptelas de nomes. A título de exemplo do último caso, citamos “João da Slavonia” em clara referência ao escritor e jornalista João do Rio¹⁰⁵.

Este procedimento, argumentamos, é uma tradução do cubismo sintético. A segunda fase do cubismo parte, então, da “abstração para representação”¹⁰⁶, um método de “montagem de partes distintas para um todo único” (Schnitzer, 1988).¹⁰⁷.

Entre 1911 e 1912, começa a aparecer na obra de Picasso um sistema de chaves de leitura para o quadro (FRY, 1966; GOLDING 1991) que permite ao fruidor da obra lê-la e interpretá-la a partir de pistas. Ocorre, através de detalhes iconográficos, a inserção de números e letras, e a utilização de estêncil para criar estas chaves. Como o autor aponta: “uma madeixa de cabelos, uma fila de botões e uma corrente e ficamos cientes de uma figura sentada” (Golding, 1991). As chaves de leitura ocorrem através de elementos alfanuméricos e de letras. Essa última, por exemplo, é utilizada de uma forma em que a letra pintada com estêncil seja a primeira letra do nome do objeto retratado. Este recurso é “o elemento essencial da colagem cubista” (Fry, 1966, p. 24)

As partes, no *Serafim*, assim como no cubismo sintético, estão se influenciando mutuamente numa constante circulação dos signos. Cada grupo sintagmático funciona como uma parte mais ou menos independente, mas que estão se influenciando constantemente. A criação de significado também passa pela

¹⁰⁵ Segundo Jackson há uma “compreensão metonímica” imposta ao leitor pela paródia metaliterária de um conjunto de autores que formam “parte da visão cultural e ideológica do romance” com “ênfase às dimensões satíricas”, para citar alguns: “Guilherme de Almeida, Goulart de Andrade Mário de Andrade, São Tomás de Aquino, Bilac, Camões, Casanova (“releio as apimentadas memórias de Jacques Casanova”), Cendrars, Cocteau, Coelho Neto, Cristóvão Colombo, Dante, Dostoievski, Dumas Filho, Dumas Pai, Havelock Elliz, Martins Fontes, Freud, Graça Aranha, Victor Hugo, Machado de Assis, Karl Marx, Guy de Maupassant, Emílio de Meneses, Padre Ruiz de Montoya, Proust, Eça de Queiroz, João do Rio, Rostand, St. Beuve, Augusto F. Schmidt e António Vieira. Além de autores que são referenciados através de seus personagens: Fausto - Goethe; Marat - Marquês de Sade; Fradique Mendes - Eça de Queiroz. Citações conhecidas: “Never more! como dizem os corvos” - Poe e títulos que parodiam ou repetem títulos conhecidos: “Meus 40 anos” - Casimiro de Abreu e “vita nuova” - Dante. Ver: JACKSON, David Kenneth. *A Metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande*, UFSC, Florianópolis, dezembro de 1984.

¹⁰⁶ “*abstraction to representation*”

¹⁰⁷ “*assembling of distinct parts to make a unique whole*”

recepção de *Serafim*. Farinaccio nos lembra que em “[o] leitor que, por seu turno, tentará solucioná-la pela semantização dos vazios encontrados no texto” (1999, p. 173. *grifo do autor*), vazio deixados pelos saltos lógico-temporais entre os grupos sintagmáticos e internamente destes grupos. Baseando-se em Wolfgang Iser, Farinaccio conclui que essa significação seria, no entanto, uma “suplementação de uma carência no âmbito do significado” (Farinaccio, 1999, p. 174). O significado da obra surge “no jogo [...] através da significação encontrada paralisamos o jogo”.

É justamente por esse processo de criação que *Serafim* não possui uma ordem cronológica clara entre suas partes. A estrutura do livro como códex direciona a leitura do livro da esquerda pra direita, de cima para baixo através da passagem da página, funcionando então como um limitador, de certa forma, das possibilidades de interpretação da obra.

O cubismo, mais precisamente a colagem desenvolvida pelos cubistas, opera “como um signo referindo-se, mas não imitando, a sua aparência” (Abreu, 2008, p. 34). Ainda em Abreu, a colagem cubista na literatura também ocorre na “combinação de palavras” em que há em cada uma “imagem ou ideias repletas de associações” (*ibidem*). São signos icônicos inseridos de modo a criar várias imagens em sequência, cabendo ao leitor o papel de fazer as conexões de significado entre estes ícones e criar a sua perspectiva sobre aquela obra.

Nota-se, portanto, uma relação de desautomatização da leitura através dos variados gêneros literários que Haroldo de Campos identifica como predominantemente indiciais ao apontar para diferentes tradições literárias. Entretanto, a relação de contiguidade entre O e S (indicial) ocorre através de características icônicas presentes em S. Isso ocorre pois essas partes que compõe o livro, os grupos sintagmáticos, iconizam tradições literárias ao fazer paródia delas, pois Peirce já nos lembra que uma relação por contiguidade é dependente de alguma qualidade compartilhada entre O e S (CP2.248). Ou seja, através de um processo icônico.

Sugiro que o “espaço conceitual” do cubismo sintético desenvolvido por Picasso e Braque passou por um processo de criatividade transformacional¹⁰⁸ ao ser

¹⁰⁸ A terceira e última possibilidade de criatividade elaborada por Boden é a do tipo transformacional. Essa é o mais raro e impactante tipo de criatividade, a maioria das pessoas conseguem criar algo desse tipo apenas uma vez em toda vida, entretanto são as mais recordadas. Esse tipo de criatividade é aquele que altera as regras, os padrões de constrangimento ou, nos termos de Boden, que muda o estilo de pensamento para

transcriado intersemioticamente para um novo sistema de linguagem. Ou seja, o espaço conceitual, que entendemos como os princípios regulatórios do sistema fonte, constitui o que conhecemos por cubismo sintético elaborado para as artes visuais - principalmente a pintura em contato com outros objetos e recortes mídias de massa - interagindo com princípios regulatórios de um outro domínio, o romance-invenção *Serafim Ponte Grande*.

A colagem e justaposição de sistemas semióticos desenvolvidas pelos dois dos principais cubistas já são consideradas como um fenômeno de criatividade transformacional por ter mudado profundamente o que poderia ser chamado de uma arte visual bidimensional (2013). Essas técnicas, quando aplicadas a prosa poética de *Serafim*, operam novamente como um processo de criatividade transformacional.

É possível encontrar composições cubistas dentro dos próprios grupos sintagmáticos, em que aparece tanto na escrita como na organização interna das partes de cada grupo sintagmático. Para a análise interna dos grupos sintagmáticos foram selecionados os quatro primeiros grupos, em ordem: "Recitativo"; "Alpendre"; e "Testamento de um legalista de Fraque". Por restrições espaciais, o único a ser inteiramente reproduzido será o "recitativo". Os demais grupos sintagmáticos serão analisados através de saltos entre as suas partes internas quando estas forem muito longas. Ainda se faz necessária mais uma observação, o modo que transcrevo os trechos busca manter o trabalho com a espacialidade da obra devido a sua intermedialidade entre tradições literárias, como veremos a seguir.

3.2 Recitativo

Reproduzo o primeiro e menor grupo sintagmático na sua íntegra:

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol (Andrade, 1992. p.15).

Este é um grupo sintagmático em que podemos notar um deslocamento temporal em relação ao livro quando o comparamos com os grupos subsequentes. Enquanto os próximos grupos falam de sua infância, adolescência e casamento - nesta ordem - o "Recitativo" se mostra mais próximo temporalmente ao grupo "Testamento de um Legalista de Fraque". Campos, como citado anteriormente,

algo que até aquele momento era impossível e impensável. BODEN, Margaret A. Creativity and Art: Three Roads to Surprise. Oxford: Oxford University Press, 2010

define este grupo como uma rubrica teatral. Entretanto, o modo em que as orações são organizadas no parágrafo está mais próximo de uma rúbrica de um roteiro cinematográfico.

Esta rubrica é escrita de modo a constituir uma sequência de imagens através da síntese e concisão textual. Com “[a] paisagem desta capital apodrece” já temos a primeira imagem, uma ambientação, a capital - sabemos que se trata de São Paulo no decorrer do livro - está figurativamente apodrecendo, se desfazendo ou sendo destruída, não é claro o que acontece para a ela estar *apodrecendo*, esta seria a primeira imagem, o primeiro *take* cinematográfico. O trecho “Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas” insere a personagem na trama, descrevendo as suas vestimentas e onde este personagem está. *Pelotari* - aquele que atira pelotas, bolas - muito provavelmente refere-se ao seu canhão no quintal. Aqui há um segundo *take*, em *Serafim* aparece através da janela enquanto ao fundo há canhões sendo disparados, o *pelotari*. E termina com “Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol.”, que parece ser uma corruptela da expressão popular “após a tempestade vem a bonança” (SILVA, 2019), mas também nos serve para complementar a contextualização espacial da história.

Sabe-se portanto que o *camera-eye*, em primeiro momento, está apontado para o lado de fora da janela mostrando a chuvosa cidade “apodrecida”. Em seguida é feito um corte seco para Serafim P.G. Aqui, é importante notar que não houve um movimento de *travelling* ou chicote do *camera-eye* na construção dessa cena, mas há um *raccord* que conecta os dois planos: “Cidade apodrecida” e corte seco diretamente para Serafim atrás de uma janela, usando capa de borracha e galocha.

3.3 Alpendre

“Alpendre” é o grupo sintagmático que inicia-se na infância, passando pela adolescência e terminando em um casamento na delegacia. O primeiro trecho demonstra um modo de escrita que busca utilizar a oralidade, principalmente uma oralidade caipira, como o “avuô”, ou a contração de *se embora* em *s’imbora*.

Nesta parte, que vem em sequência à anterior, está mostrando inicialmente de modo conciso algo que irá nos remeter ao sistema de alfabetização, este processo do início da vida escolar. Inicia-se com as vogais, passa para as sílabas e

tem seu primeiro contato com a malícia, ao terminar com “cu”. Há, em sequência, mudando a estrutura da escrita, um salto temporal de 20 anos em que Serafim tem seu primeiro contato com a bonificação, não com a palavra em si mas com a mensagem implícita de ser apresentado a bonificação.

PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A — e — i — o — u

Ba — Be — Bi — Bo — Bu

Ca — Ce — Ci — Co — Cu

20 ANOS DEPOIS

— Apresento-lhe a palavra "bonificação"

— Muito prazer. . .

(Andrade, 1992. p. 19).

Neste trecho podemos ver o início da adolescência de Serafim como apontado pelo “Da adolescência”. Há, em *Serafim*, um diálogo com a autobiografia de seu autor. Em “Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe” o trecho em que Oswald se refere a suas primeiras experiências sexuais da juventude “Caí numa pensão na rua Líbero [Badaró]”, em que a mulher viria a dizer “*Não precisa de tirar as botinas!*” (1976, p. 54-55, *grifo do original*).

Da Adolescência

Ou Seja A IDADE EM QUE A GENTE CARREGA EMBRULHOS

A loira. A morena. O pai da morena. Os irmãos musculosos da loira. Ele toma capilé na venda de Seu Pascoal.

A loira deixa-se apalpar como uma janela. No escuro. Numa noite de adultério ele penetra na Pensão da Lili. Mas ela diz-lhe que não precisa de tirar as botinas.

(Andrade, 1992. p. 21).

Vacina Obrigatória

Delegacia da autoridade que tem a cara arguta das 23 horas e procura um esparadrapo para o pudor da Lalá. Entre uma maioria de soldados — nosso herói. Brasileiro. Professor de geografia e ginástica. Nas horas vagas, 7? escriturado. Serafim Ponte Grande.

Lalá atirou-se do viaduto do escândalo ao primeiro sofá

A autoridade — Estais no hall do templo da justiça! Peço compostura ou pôr-vos-ei no xilindró nº 7! de cócoras!

Benevides — Doutor! Minha senhora sabe que terá de conter sua dor de progenitora diante de V. Exa!

Benevides é estrela.

A autoridade — Eu compreendo que vós todos desejais o sacramento do matrimônio. Mas, modéstia à parte, no meu fraco parecer, o conjugo vobis.

..

Lalá — Ih! Ih! Pi! Fi! Fi! Ih!

A autoridade — Que falta de noção do pundonor!

Mme. Benevides — Foi esse sem-vergonha, seu doutor! Ela não

era assim, quando estava perfeita. . .
Benevides — Eu faço questão do casamento só por causa da sociedade!

Com um barbante invisível, puxa o police verso dos bigodes.
Lalá — Foi o Tônico, t'ái

Benevides — Quem minha filha?
Lalá — Já disse, pronto!
Serafim — Garanto-lhe, doutor, que foi o Tônico.
Mme. Benevides — Foi ele, seu doutor!
Serafim — Perdão! Eu não costumo mentir nem faltar com a verdade!
Mme. Benevides — Olhe que eu conto! Bom!
Lalá .— Eu acho que foi o Tônico. . .
Mme. Benevides (no primeiro plano) — Um dia, eu tinha chegado da feira e espiei pelo buraco da fechadura, a tal lição de geografia!
Lalá — Era ginástica.
Benevides — Respeitem este recinto!
Lalá — Com este frege, ainda não jantei.
Mme. Benevides (ao futuro genro) — Lata de lixo! Sai pela direita
Lalá — {soluçando} — Serafim, escolha. . . ou você casa comigo ou eu vou para um alcouce!
Serafim — Isso nunca!
Vozes — Então casa! Casa! Casa!
Uma voz — Faz o casamento fiado!
Serafim — Mas andaste duas vezes de forde com o Batatinha!
Lalá — Por isso que eu estava ficando louca lá em casa! O
O soldado abre as grades das maxilas. Conduzem Serafim gado e séquito para debaixo do altar da Imaculada Conceição.
(Andrade, 1992. p. 23-24).

Neste último trecho selecionado do *Alpendre*, lemos o momento do casamento de Serafim e Dona Lalá. O nome "Vacina obrigatória" muito provavelmente relaciona-se com "procura um esparadrapo para o pudor de Lala" e "Lala atirou-se do viaduto do escândalo ao primeiro sofá" em que o casamento funcionaria, portanto, como *esparadrapo para o viaduto do escândalo* de Lalá. Ainda trata-se de uma sociedade conservadora paulista da primeira metade do século XX em que seria um escândalo relações sexuais, ou algo próximo a isso, antes do casamento.

Nota-se rapidamente uma relação também cinematográfica em dois modos: as rubricas entre os diálogos mostrando a ação da cena, a ação dos personagens e uma sugestão de fotografia no "Mme. Benevides (primeiro plano)", demonstrando então uma preocupação cinematográfica na construção da cena. Sabe-se que Oswald de Andrade possuía conhecimentos técnicos e teóricos sobre o cinema em que podemos constatar a partir da *Klaxon*¹⁰⁹ (Fabris, 2011).

¹⁰⁹ A revista *Klaxon* é citada diretamente em *Serafim*, no grupo sintagmático "Cérebro, coração e pavio", ao se referir a compra de uma [m]aquinhinha do Livre-Arbitrio" a qual "[f]unciona como

3.4 Testamento de um Legalista de Fraque

Este grupo sintagmático se inicia com o autor narrando o que aconteceu com Serafim durante um conflito civil na cidade de São Paulo. Sua família foge para o interior com o *Manso*, enquanto ele fica na cidade. O *herói* encontra um canhão em seu quintal com o qual ele assassinou seu chefe Carlindoga.

É notável a escrita telegráfica¹¹⁰ utilizada como recurso estilístico na primeira metade do grupo sintagmático, como reproduzido abaixo:

Vejo de perto uma porção de irmãos do meu canhão, alinhados nos vagões que vão perseguir os revoltados nas guaviras de Mato Grosso. A gare da luz repleta e revirada. Marinheiros ocupantes com cara de queijo de cabra. Digo a um soldado que estou à espera de minha família. E mostro-lhe meu guarda-chuva de cabo de ouro, símbolo da Harmonia (Andrade, 1992. p. 48) .

Nota-se rapidamente que o texto é composto por frases curtas e sucintas, buscando rapidamente e com poucas palavras criar cenários, ícones verbais na mente do leitor que são sucedidas por outros ícones verbais. Além disso, é possível evidenciarmos neste trecho a colagem de fragmentos de jornais, em que ocorre um procedimento caleidoscópico, com os elementos dos grupos sintagmáticos se influenciando mutuamente e se reformando.

Noticiário

Serafim Ponte Grande conseguira movimentar o seu canhão. A direção das granadas que tinham vasado como um olho a residência repleta do Carlindoga, indicava como ponto de eclosão dos tiros, qualquer dos enormes dados da cidade. O canhão havia agido de altura. Essa circunstância intrigou excessivamente o Gabinete de Queixas e Reclamações. Chegou-se a meditar que o artilheiro misterioso houvesse visado das pregas e precipícios do Jaraguá. E durante alguns séculos de relógios passou pela cidade a expectativa de um milagre feroz — o retorno do exército fantasma que se perdera primeiro num rio depois no coração florestal da pátria militarizada. Nas sessões espíritas, invocou-se sem resultado a alma do almirante Custódio de Melo. A coincidência da aproximação de Marte — esfinge do espaço — e uma comunicação oficiosa do Observatório Astronômico, atribuindo-lhe o atentado, acalmaram as populações revolucionadas.

Abaixo-assinado

por alma de Benedito Carlindoga

Destinado à elevação de uma herma a esse senhor; traiçoeiramente falecido, como Marat, no banheiro de sua residência, pelo estouro de uma pérfida granada.

fonola, também como radiola!” em que é descrito no livro como “uma complicação de logaritmos e silvos, um berreiro de Klaxons e diversos buracos de olhos”. (ANDRADE, 1992, p 86)

¹¹⁰ ver “Prefácio interessantíssimo” in: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993

Serafim P. G..... 5\$000
José Ramos Góis Pinto Calçudo 2 \$400
Um anônimo 1 \$000 (Andrade, 1992. p. 54-55).

O trecho acima reproduzido está no final do “Testamento de um legalista de fraque” em que vemos inserido elementos jornalísticos. Temos conhecimento de que vamos ler um noticiário porque há um título “noticiário”, e o texto traz o relato das consequências das atitudes de Serafim. Podemos ver a *blague*, que caracteriza sua obra como “[e]ssa circunstância intrigou excessivamente o Gabinete de Queixas e Reclamações”, ou no abaixo-assinado, no qual o próprio Serafim é o principal contribuidor da *elevação da alma* de quem ele mesmo causou a morte.

Temos ainda, adiante, no grupo sintagmático, o *Intermezzo*, que reproduzo parcialmente abaixo:

Ora, a fornicção é deleitável. ..
São Tomás de Aquino —
De Maio — art. 9 — ad 7 — q III.

Dinorá a todo cérebro
ou seja
A estranha mulher do Copacabana Palace
ou seja
A ex-peitudinha do Hotel Fracaroli
ou seja
O mais belo amor de Cascanova.

— Como são finas as tuas meias!
— Malha 2360
— São duráveis?
— Duram três, quatro horas. . .

O mar lá fora urra querendo entrar em Guanabara.

— Não. Lindas são as minhas calças. Olha, ninguém tem este recortezinho.
. . Mas como estás mudo. . . sem espírito . . .
— Comovido porque te conquistei. . .
— Não. Não é uma conquista. . .
— Que é então?
— Uma revanche. . .
— De quê?
— Da vida.

O telefone estraçalha o silêncio.

— Alô! Quem é? O tintureiro? Faça subi-lo! Espere! Não faça não!
Recebo-o amanhã às três e meia...

Lá fora o mar. O mar sem par. Serafim amanhece. Ela o envolve, o laça. É uma mãozinha que tem cara, cabelos de recém-nascido à la garçonne.

— Te esmigalharei como um pequenino inseto. . .
— Levada!

Bocas que se beijam como nos melhores folhetins do planeta Marte, que se lambem como nos melhores canis

(Andrade, 1992, p. 59-60).

Neste trecho, podemos ver uma combinação de teatro bufo com romance de folhetim (*ibidem*), o segundo pela quantidade de subtítulos. Pode-se notar neste

trecho a sátira, característica do teatro bufo, e também a paródia ao romance de folhetim. Nesta última, podemos notar o trecho “Bocas que se beijam como nos melhores folhetins do planeta Marte”, onde o autor fala diretamente ao leitor que se trata de um romance de folhetim, furtando-se a se alongar na descrição da cena.

Este trecho, descritivo e metonímico, antecedido por uma sequência de inserções jornalísticas diferentes, como se fossem recortes de jornais que o autor justapõe no melhor modo das colagens de Picasso¹¹¹ durante a fase sintética. Ao inserir diretamente a mídia de massa, Oswald dessacraliza o romance em sua dimensão simbólica, nas leis internas que regem o *códex*, a própria estrutura do livro. Isso ocorre neste grupo sintagmático ao fundi-lo com uma “notícia”, um “ensaio nirvanista”, um “cômputo”, o “abaixo-assinado” e um “romance de folhetim” misturado com teatro bufo. A composição deste grupo sintagmática evidencia um retrato dos últimos momentos de Serafim no Brasil

3.5 Cérebro, coração e pavio

Neste grupo sintagmático o cubismo opera de maneira diferente. Não estamos falando apenas da colagem de mídias diferentes, mas também de um cubismo analítico operando no nível da própria prosa. Como aponta Haroldo de Campos, neste grupo sintagmático há:

paródias em todos os níveis: poemas; cartas; lances oratórios; diálogos facetos em estilo de dramalhão; psitacismo de escola de idiomas (“A Aula” é uma retomada escatológica do poema “Escola Berlites”, de Pau Brasil); inquisitório de tribunal puxado a literatura de cordel (“Serafim no Pretório — O bordel de Têmis ou Do pedigree de Pompeque”); um registro psicanalítico de sonho (“Confessionário”). (CAMPOS, 1992, p. 177).

Neste grupo analítico, o processo acontece através dos cortes metonímicos dentro de cada subgrupo sintagmático. No subgrupo “Serafim nos Lagos”, podemos identificar como um procedimento cubista, “[u]m gramofone sentimentaliza o planeta e a alemãzinha atira os seios como pedradas no lago” (CAMPOS, 1992, p.177), identificado por Haroldo de Campos. Ou o exemplo levantado por Farinaccio:

¹¹¹ Importante diferenciar a colagem de Picasso do *papier-collé* de Braque. A colagem consiste em colar recortes de jornais, revistas e a pintura, enquanto o *papier-collé* utiliza principalmente estêncil (também utilizada pelas colagens), papéis de parede principalmente explorando a textura dos materiais inseridos. (FRY, 1966)

Síncopes sapateiam cubismos, deslocações. Alternando as geometrias. Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho, uma cobra, uma fita, uma guirlanda, uma equação, passos suecos, guinchos argentinos. Serafim, a vida é essa. (ANDRADE, 1992, p. 97).

Oswald está aproximando “signos verbais que comumente não encontraríamos combináveis, estabelecidas à moda cubista”, e talvez esteja ultrapassando os limites “expressivos da pintura cubista, remetendo ao campo da dança (FARINACCIO, 1999, p. 108). A dança para o aqui está sob o signo do movimento em *Serafim*, uma vez que todos os elementos formam um modo de organização da obra, levando a uma “produção contínua de novas relações e sentidos a partir da matéria-prima disponível”, podendo ser selecionada “ao gosto do freguês” (*ibidem*, p. 108-9).

Neste trecho, pode-se notar que os “cortes metonímicos” (CAMPOS, 1992, p. 177) parecem operar como as chaves de leitura da pintura cubista do final de 1911 e início de 1912, em que, através de elementos alfa-numéricos, as letras seriam a primeira letra do nome do objeto retratado, tornando-se “o elemento essencial da colagem cubista” (FRY, 1966, p. 24). Deste modo, diferentemente do que ocorre nos grupos e subgrupos sintagmáticos analisados anteriormente, nos quais a colagem está nas diferentes mídias justapostas no mesmo grupo sintagmático, aqui ocorre em *Serafim* a “circulação dos signos” internos de cada subgrupo dos grupos sintagmáticos, nos próprios versos e escrita. Pode-se ver a colagem de diferentes palavras justapostas, de modo a ocorrer o que Farinaccio chamou de “produção contínua de novas relações e sentidos”, próximo da concepção de Krauss sobre a circulação dos signos da colagem cubista.

3.6 Transcrição

Ao aplicarmos os modelos de tradução intersemiótica combinada com o conceito de transcrição de Haroldo de Campos, é possível descrever este processo de TI. Argumentamos que, no caso de *Serafim Ponte Grande*, é possível descrever o processo de dois modos diferentes: tanto como um artefato antecipatório quanto como um objeto generativo. Vamos iniciar a seção descrevendo o primeiro e, em seguida, passaremos ao segundo caso. Não retomaremos definições teóricas dos conceitos previamente definidos neste mesmo capítulo, ou nos anteriores.

A transcrição dos procedimentos do cubismo sintético atua como um artefato antecipatório, pois o cubismo sintético de Braque e Picasso é utilizado como um

modelo capaz de antecipar problemas para Oswald de Andrade em *Serafim*. Esta antecipação atua sobre artefatos historicamente disponíveis para Oswald de Andrade: fragmentação, multilinguismo, colagem de trechos de trechos de jornal, parodiar escritores e nomes da sua época, variedade de estilos de escrita (roteiro, diário, cômputo, ensaio, poesia em verso livre, e etc).

Portanto, ao antecipar os eventos novos e surpreendentes, a transcrição mantém sob controle novas emergências, novas opções a serem exploradas. Ao direcionar e reduzir o número de opções a serem feitas, a transcrição aqui possivelmente reduziu a complexidade do processo de criação artística de Oswald.

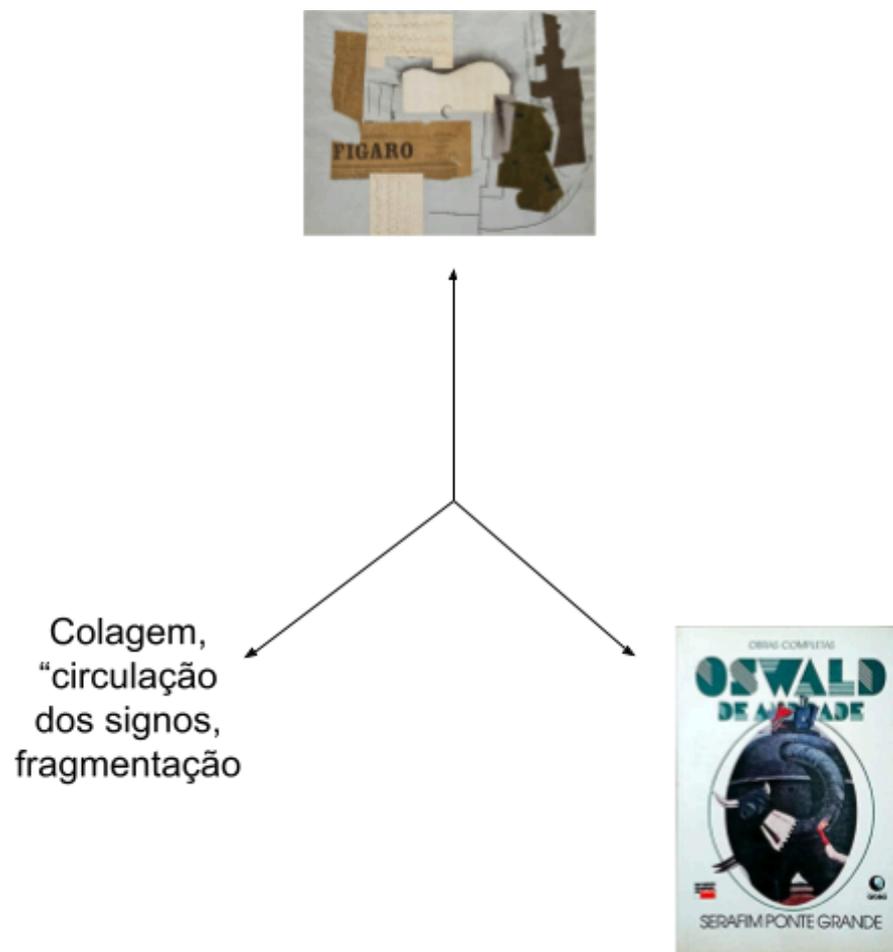


Figura 1. Elaborada pelo autor.

Esta argumentação é possível devido a uma indicação do próprio autor do papel central do cubismo para o seu pensamento de modernismo. Além das diversas referências diretas ao cubismo em *Serafim*, há ainda os três textos que Oswald publicou entre os dias 8, 9 e 10 de fevereiro no extinto *Jornal do Commercio*. Já discorremos a respeito desta coluna anteriormente, mas vale relembrar o trecho

de Oswald em que o cubismo conta “senão com a adesão, pelo menos com a simpatia de todos os intelectuais” e que o movimento cubista realiza “uma geometria pictórica” além de estudar “os elementos, pára nos elementos, cultiva e resolve problemas básicos”, ou ainda “[c]ubismo é a reação construtiva de toda a pintura moderna”. Não seria exagero, ao menos considerar, apontar a relação do que Oswald entendia por cubismo com a sua obra *Serafim*, pois, permitindo-me repetir citação, “num século de síntese como o atual, o cubismo é movimento” e a síntese é uma das principais características evidenciada por todos os autores que buscaram analisar *Serafim*.

Com o próximo diagrama desenvolvido por Aguiar e Queiroz (2013) buscamos demonstrar o processo da tradução, em que a tradução opere como um “artefato generativo” (Queiroz e ATÃ, 2019) para a criação de *Serafim*, funcionando como um “gatilho” para o desenvolvimento do espaço-conceitual do sistema-alvo. Uma vez que as referências intermediárias a outros autores em *Serafim* e a colagem de diferentes mídias verbais são partes centrais da inovação literária apresentada em *Serafim*.

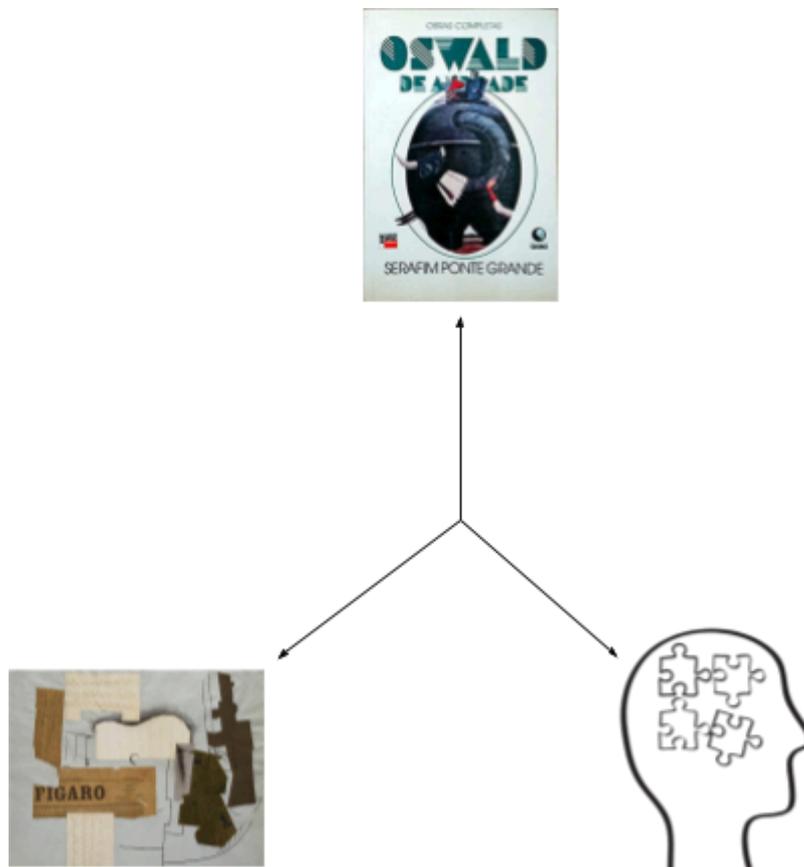


Figura 2. Elaborada pelo autor.

Os princípios regulatórios da fonte - colagem, a “circulação dos signos” cubistas - foram interpretados e transformados em princípios regulatórios, um livro compósito em que se pode ver a técnica da colagem de Oswald aparecer através da paródia de gêneros literários e mídias de massa escrita, como colunas de jornais e folhetins, operando como fragmentos que constituem o todo da obra. Como sabemos, *Serafim* possui esta fragmentação interna e externa aos grupos sintagmáticos, em que estas se comportam ao se constrangerem mutuamente. Ao fazer o leitor participar no processo de organizar essas partes diferentes entre si e em circulação, Oswald traduz criativamente para a literatura a própria “fiscalidade” e “materialidade” do processo da colagem cubista.

Deste modo, a tradução intersemiótica, ou tradução criativa, funciona como uma ferramenta de criação artística. Ao aplicarmos os modelos conceituais de criatividade descritos por Boden, chega-se à conclusão de se tratar de uma ferramenta para criatividade transformacional. Como vimos em nossa análise, os procedimentos artísticos do cubismo visual alteraram o próprio espaço conceitual da literatura modernista em *Serafim*. Os princípios regulatórios da colagem cubista, baseados na circulação dos signos na pintura cubista, determinaram um novo comportamento semiótico, fazendo do leitor participante na concatenação destas partes.

Conclusão

Esta pesquisa propôs investigar a influência e transcrição dos processos cubistas das artes visuais para a literatura de Oswald de Andrade. Para resolver este problema de pesquisa, houve dois movimentos centrais: primeiro, a definição clara do que se entende por cubismo, incluindo seus elementos centrais, seu comportamento em relação a outras mídias e o aspecto político das colagens de Picasso. Segundo, o objetivo central foi detalhar como ocorreu o processo de tradução, identificando quais elementos cubistas se relacionam com os da prosa-poética de Oswald de Andrade.

Com esta pesquisa, conseguimos evidenciar o caráter transformacional do processo criativo de Oswald ao criar *Serafim Ponte Grande*. Isso ocorre porque *Serafim* apresenta diversos procedimentos estéticos inovadores para a literatura, ao menos em língua portuguesa, utilizando procedimentos estéticos e artísticos de um sistema de linguagens em outro completamente diferente. Em certo grau, é possível afirmar características do processo criativo combinatório e exploratório também. No primeiro caso, há uma combinação de elementos presentes em seus tempo, como texto jornalístico, romance de folhetim, rubrica cinematográfica e etc. No segundo caso de criatividade, Oswald está explorando um sistema de linguagens e seus limites, um “estilo de pensamento” e um espaço conceitual é delimitado, no caso, a literatura em língua portuguesa. Mas, evidentemente, o processo criativo mais poderoso evidenciado nesta pesquisa é o transformacional, alterando o espaço conceitual da literatura modernista.

Entretanto, alguns elementos elencados ao longo da pesquisa carecem de maior detalhamento. Podemos exemplificar com as características da montagem cinematográfica em *Serafim*, a análise das poesias em *Serafim*, uma vez que Oswald utiliza versos metrificados apesar do autor defender o verso livre; e explorar ainda mais a fragmentação serafiniana.

A respeito do aspecto fragmentário nas obras de Oswald de Andrade, podemos acrescentar mais um ponto. Oswald de Andrade nasceu quase ao mesmo tempo do que o cinematógrafo, uma tecnologia muito recente para os padrões da virada do século. Não à toa, em *O Pirralho*, o semanário fundado pelo autor, havia uma coluna de sua autoria chamada de *Lanterna Mágica*. Esta ferramenta de projeções marcou a memória de escritores do século XIX, de tal modo que Schopenhauer, em 1844,

comparou “seu entendimento do caráter fragmentário da experiência humana à lanterna mágica” (Virava, 2022, p. 95). Assim, estamos falando de uma ferramenta que produz uma imagem que pode ser sucedida por outra completamente diferente, fragmentando uma narrativa visual, segundo Thiago Gil Virava:

Talvez não seja exagero sugerir ao nomear sua coluna de “Lanterna Mágica”, Oswald de Andrade tenha tido em mente uma ideia semelhante à do filósofo, no sentido de evidenciar, pela analogia com o aparelho popular, o caráter fragmentário e multifacetado das reflexões que expunha naquela pequena seção de revista. [...] [É] na coluna que o escritor começa a esboçar um estilo de escrita ‘cinematográfica’, ou, pode-se sugerir, “lanternista”, baseado no desenvolvimento das sequências rápidas e alternadas de pensamentos. (Virava, 2022, p. 95).

Apesar de esta breve comparação entre o objeto lanterna mágica e Oswald de Andrade não ser bem detalhada e não abordar especificamente *Serafim*, trata-se de uma possibilidade de análise futura. Esses elementos da lanterna mágica e de Schopenhauer parecem funcionar como uma chave de leitura para uma análise de *Serafim Ponte Grande*.

Nossa principal contribuição com esta pesquisa está em uma primeira definição sistematizada do processo de referências entre o cubismo visual e *Serafim*. Não seria correto afirmar, e não é o nosso objetivo com esta dissertação, que este é o primeiro trabalho que buscou evidenciar os elementos traduzidos. Entretanto, este trabalho buscou modelar os elementos que a fortuna crítica de *Serafim Ponte Grande* identificou como característicos do cubismo com o que historiadores da arte definiram e evidenciaram no movimento cubista visual. Descrevemos este processo de tradução e evidenciamos o aspecto generativo dessa relação, descrevendo os “gatilhos”, ou *insights*, que o cubismo proporcionou para Oswald em *Serafim*.

E, talvez a afirmação mais complexa, de que o cubismo visual tenha funcionado como um artefato antecipatório. Operando como um mapa conceitual, facilitando o processo criativo de Oswald de Andrade em *Serafim*, possivelmente diminuindo o custo cognitivo deste procedimento e utilizando um sistema de linguagens como força motriz na mudança de um paradigma em outro sistema de linguagens. Vale pontuar que este é um dos argumentos que mais carecem de maior investigação futura, com objetivo principal de escrutinar esta relação de Oswald com o cubismo e como o movimento estético continuou a influenciar Oswald ao longo da

década de 1920, com um foco em fontes primárias como suas colunas em jornal, correspondências etc.

Além destas contribuições, esta pesquisa também pode abrir novas portas para perguntas e investigações científicas, como as já descritas por mim e outras que poderão surgir a um leitor atento. Neste momento, “paralisamos o jogo”. Por enquanto, passo o *biscoito fino* ao próximo.

Bibliografia

- AGUIAR, Daniela; ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. **Intersemiotic translation and transformational creativity**. *Punctum*, 1(2): 11-21, 2015
- AGUIAR, D.; Queiroz, J. 2013. **Semiosis and intersemiotic translation**. *Semiotica* 196: 283-292.
- ABREU, Andreia Manuela Passos de. **Gertrude Stein e o Cubismo literário. 2008**, Dissertação de mestrado. Universidade Aberta do Porto.
- ANDRADE, Mario; AMARAL, Aracy. **Carta para Tarsila do Amaral de 1923**. In: Amaral, A. A. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1975..
- ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. 1928.
- ANDRADE, Oswald. **Manifesto Pau Brasil**. 1924.
- ANDRADE, Oswald, **O Modernismo**. In *Revista Anhembi*, ano V, nº 49, vol. XVII, dez. 1954, São Paulo, pp. 31-32.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas** (Rio de Janeiro) Civilização brasileira. — 2.a ed. Civilização Brasileira, 1971
- ANDRADE, Oswald de; CAMPOS, Haroldo de. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald. **O triunfo de uma revolução**. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2022. 44-48p.
- ANDRADE, Oswald. **O Vagabundo Borra-telas**. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2022. 49-52p.
- ANDRADE, Oswald. **Geometria pictórica**. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2022. 59-62p.
- ATÃ, Pedro.; QUEIROZ, J. 2015. **The London Underground Diagram as an example of cognitive niche construction**. In: *Proceedings of the 37th Annual Meeting of the Cognitive Science Society — Mind, Technology and Society*. p. 1-4.

- ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. 2016. **Habit in semiosis: Two different perspectives based on hierarchical multi-level system modeling and niche construction theory.** In Donna E. West & Myrdene Anderson (eds.), *Consensus on Peirce's concept of habit: Before and beyond consciousness* (Studies in Applied Philosophy, Epistemology and Rational Ethics 31), 109–119. Berlin: Springer.
- ATKIN, Albert. Peirce's Theory of Semiotics. **Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2006.
- Atkin, Albert. **Peirce's Theory of Signs.** *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/peirce-semiotics/>.
- BAXANDALL, Michael. **Patterns of intention:** On the historical explanation of pictures. 1 Edição, New Haven: Yale University Press, 1985;
- BITENCOURT, Gabriela. **Pararrayos transatlánticos: el montaje modernista en Serafim Ponte Grande.** *Rev. chil. lit.*, Santiago , n. 106, p. 339-368, nov. 2022 . Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952022000200339&lng=es&nrm=iso. accedido en 24 enero 2023. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952022000200339>.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. **22 por 22:** A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2022, 464 p.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A teatralização da insatisfação:** A Semana de Arte Moderna. In: Marcos Antônio de Moraes (organizador), **Semana de 22:** Olhares críticos. - São Paulo: Publicações BBM. Edições Sesc São Paulo, 2022. 280p.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BODEN, Margaret A. **Creativity and Art: Three Roads to Surprise.** Oxford: Oxford University Press, 2010
- BODEN, Margaret A.(2013). **Creativity as a neuroscientific mystery.** in: *Neuroscience of Creativity*, eds O. Vartanian, A. S. Bristol and J. C. Kaufman (Cambridge: MIT Press), 3–18.

- BRITTO, Mario da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. (Vera Cruz. Literatura brasileira; 63).
- CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso e controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAMPOS, Augusto de "Translation as Creation and Criticism." *Novas-Selected Writings Haroldo de Campos*. Eds. Antonio Sergio Bessa and Odile Cisneros. Chicago: Northwestern UP, 2007: 312–26
- CAMPOS, Augusto de. **Uma poética da radicalidade**. In: Andrade, Oswald. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971- Ilv . ilustr. 21cm (Vera Cruz)
- CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-íris Branco**. São Paulo: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. **Um Grande não livro**. In: Serafim Ponte Grande. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. Haroldo de Campos: transcrição, organizado por Tápia, Marcelo e Nóbrega, Thelma, São Paulo: Perspectiva, pp. 01-18. 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. **Prólogo: Escrito sobre Jade**. *Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos*, organizado por Vieira, Trajano, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, pp. 12-15.
- CANDIDO, Antonio. **Estouro e libertação**. In: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Romantismo, negatividade, modernidade**. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 63-70.
- CANDIDO, Antonio. **O observador literário**. Ed. Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1959.
- CASTILO, Luís Heleno Montoril del; SANTOS, Francisco Ewerton Almeida dos. **Relações intersemióticas entre literatura, cinema, artes plásticas e desenho em dois romances de Márcio Souza**. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília , n. 41, p. 235-260, June 2013

CHALMERS, Vera.. **3 linhas e 4 verdades**: o jornalismo de Oswald de Andrade.
São Paulo: Duas Cidades, 1976.

CLÜVER, Claus . **Inter textus / inter artes / inter media**. Aletria (UFMG) , v. 14,
p. 11-41, 2006.

CLÜVER, Claus. **Ekphrasis and adaptation**. In: The Oxford Handbook of
Adaptation Studies. 2017.

CLÜVER, Claus. **Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis**. In:
ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). Pictures into Words:
Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. Amsterdam: VU
University Press, 1998. p. 35-52

CLÜVER, Claus. **Inter textus / Inter artes / Inter media** in Komparatistik. Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft (2000/2001), Heidelberg, Synchron, 2001, p. 14, p. 43.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós 1 (2): 8-23, 2011.

CLÜVER, Claus. **A new look at an old topic: ekphrasis revisited**. In The Oxford
handbook of adaptations studies, Eds Thomas Leitch 2017

de Lourdes Eleutério, Maria. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Editora
da Unicamp, 1989.

DERRIDA, Jacques. **A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências
Humanas**. In: A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.
229-249

DE WAAL, Cornelis. **Sobre Pragmatismo**. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2007.

DE WAAL, Cornelis. **On Peirce**. 1 edição, Cengage Learning,

ECO, Umberto. **Mouse or Rat? Translation as Negotiation**. London: Phoenix
Books, 2003.

ELEUTÉRIO, Maria Lourdes de. **Oswald: itinerário de um homem sem profissão**.
1ª edição, Campinas. Editora da Unicamp, 1989

ELLESTRÖM, Lars (Ed.). **Media borders, multimodality and intermediality**.
Springer, 2010.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e
intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

- FABRIS, Mariarosaria. **Um mundo novo**: o cinema segundo os futuristas e modernistas. Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme, 2011.
- FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas** | Pascoal Farinaccio.-- Campinas, SP: [s.n.], 1999.
- FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**, Editora Globo, 2008.
- FRY, Edward. **Cubism**. 1 edição, Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Gessner, Ricardo. (2016). **TRANSCRIÇÃO, TRANSCONCEITUAÇÃO E POESIA**. Cadernos de Tradução, 36(2), 142-162. 2016.
- FURTADO, Vitor. **Serafim/Oswald em diálogo com Pedrosa**. NAVA 13: A atualidade de Mário Pedrosa. v. 8 n. 2. 2023.
- GOLDING, John. **Cubismo**. in: STANGOS, Nikos. Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991
- GORLEÉ, Dinda. **Semiotics and the Problem of Translation, With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce**. New York: Rodopi, 1994.
- HIGGINS, Dick; HIGGINS, Hannah. **Intermedia**. Leonardo, v. 34, n. 1, p. 49-54, 2001.
- JACKSON, David Kenneth. **A Metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande**, UFSC, Florianópolis, dezembro de 1984.
- HUTCHINS, Edwin. **Cognitive Artifacts**. The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. Eds. Robert
- JAKOBSON, Roman. **On Linguistic Aspects of Translation**. The Translation Studies Reader. Ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2000: 113–18.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JOHANSEN, Jørgen Dines. **Dialogic semiosis an essay on signs and meaning**. 1993.
- KIM, Sohee. **The study of the relationship between Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky during Schönberg expressionist period**. 2010. Tese de Doutorado. The Ohio State University.
- KISSANE, Seán. **Vertical thoughts: Morton Feldman and the visual arts**. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. **The Picasso Papers**. Massachusetts: MIT PRESS, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **Semeiotikè** (“Le mot, le dialogue, le roman”), Édition du Seuil, Paris, 1969; M. Bakhtin, Dostoevskij/ Rabelais and his world, MIT Press, Cambridge, Mass., 1968

- KRISTEVA, Julia. **Desire in language: A semiotic approach to literature and art.** Columbia University Press, 1980.
- MARAIS, Kobus. **A (bio) semiotic theory of translation: The emergence of social-cultural reality.** Routledge, 2019.
- MARTINS, Rubens de Oliveira. **Ciclone na Paulicéia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900-1950)** 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. . Acesso em: 26 dez. 2022
- MORAIS, Prudente; HOLANDA, Sérgio Buarque. **OSWALD DE ANDRADE — Memórias sentimentais de João Miramar.** In: Revista Estética — S. Paulo, 1924.
- Moraes, Marcos Antônio de. **Semana de 22: Olhares críticos.** - São Paulo: Publicações BBM. Edições Sesc São Paulo, 2022. 280p.
- Moreira, L., & Queiroz, J. (2022). **Revealing Alice in Wonderland through intersemiotic translation.** *Sign Systems Studies*, 50(2-3), 346-377. <https://doi.org/10.12697/SSS.2022.50.2-3.04>
- NORMAN, Donald A. (1991), **Cognitive artifacts**, i John M. Carroll (red), *Designing interaction*, Cambridge University Press, Cambridge. 20 sidor..
- NÖTH, Winfried. Semiotic foundations of iconicity in language and literature. **The motivated sign: iconicity in language and literature**, v. 2, p. 17-28, 2001.
- NÖTH, Winfried. **On the transmodality of signs and their interpretants:** Evidence from Peirce's MS 599, Reason's Rules. *Semiotica*, 228(228), 223–235. 2019. doi:10.1515/sem-2018-0087
- PEDROSA, Mário. **Pintura e Portinari.** In: *Espelho: revista da vida moderna*, Rio de Janeiro, mar. 1935.
- PEIRCE, C. S. **Collected Papers of C. S. Peirce.** Edited by C. Hartshorne, P. Weiss, & A. Burks. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1931-1958. CP2, CP5, CP7.
- PEIRCE, Charles S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce** [Eds. C. Hartshorne and C. P. Weiss. Cambridge, MA: Harvard UP, 1931–35, vols. VII–VIII; Ed. A. W. Burks. Cambridge, MA: Harvard UP, 1958, vols. I–VI]. Charlottesville, VA: Intelix Corporation, 1931–35.

- PEIRCE, Charles S **The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings**. Vol. II. Ed. Peirce Edition Project. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana UP, 1998 [1893–1913]
- PEIRCE, Charles S. 1902. **Reason's rules** (MS 599, pp. 4–45)
- PETRILLI, Susan. **Signifying and Understanding: Reading the Works of Victoria Welby and the Signific Movement**. Berlin, Germany: De Gruyter Mouton, 2009.
- Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto. **Iconic Features of Translation**. *AS/SA*, vol. 9, no. 24, p. 32–53. 2010.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, Perspectiva. 1987.
- PLAZA. Julio. **O livro como forma de arte (I)**. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.
- PLAZA. Julio. **O livro como forma de arte (II)**. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.
- QUEIROZ, João. **Semiose segundo C.S. Peirce**. Tese (Doutorado). PUC-SP, São Paulo, 2004.
- Queiroz, João; Daniella Aguiar. **“C.S. Peirce and Intersemiotic Translation.”** *International Handbook of Semiotics*. Ed. Peter Trifonas. Berlin, Germany: Springer, 2015: 201–15
- QUEIROZ, J.; Atã, P. 2018. **Intersemiotic Translation as an Abductive Cognitive Artifact**. In: Kobus Marais and Reine Meylaerts (eds.). *Complexity Thinking in Translation Studies: Methodological Considerations*. Taylor & Francis. pp. 19-32
- QUEIROZ, João.; ATÃ, Pedro. 2019. **Intersemiotic Translation, Cognitive Artefact, and Creativity**. *Adaptation (Oxford)* 12, Issue 3, December 2019, Pages 298–314.
- Queiroz, J.; Ata, P. 2020. **Intersemiotic translation as a thinking-tool – scaffolding creativity in dance**. In: Niklas Salmose & Lars Elleström (Eds). *Transmediations! Communication Across Media Borders*. Routledge.
- Queiroz, J.; Fernandes, A.L.; Castello-Branco, M. 2022. **POETAMENOS de Augusto de Campos é uma transcrição da melodia de timbres de Anton Von Webern**. *SciELO em Perspectiva: Humanas*

- Queiroz, João, Fernandes, Ana Luiza e Castello Branco, Marta. (2021)
Poetamenos, de Augusto de Campos: uma transcrição intersemiótica da Klangfarbenmelodie, de Anton Von Webern. Alea: Estudos Neolatinos [online]. v. 23, n. 3, pp. 249-275
- RAJEWSKY, Irina O. **Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective on intermediality.** Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques, n. 6, p. 43-64, 2005.
- RANSDELL, Joseph. *Peircean semiotic*. Unpublished manuscript.
- RUBIN, William. **Picasso and Braque: Pioneering cubism.** 1 edição, Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1989.
- PRIETO, Julio. **Serafim Ponte Grande: Oswald de Andrade y los viajes del texto vanguardista.** Northwestern University Hipertexto 4 Verano 2006 pp. 19-35
- RIBEIRO, Bruna Otani. **Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade: um rechaço à fixidez formal e uma exaltação à experimentação | Travessias,** Cascavel, v. 12, n. 3, p. 228 – 242, set./dez. 2018.
- RUBIN, William. **Picasso and Braque: Pioneering cubism.** Nova Iorque: Ed. Moma, 464 p., 1989.
- Salimena, Mariana; Queiroz, João. **Intersemiotic Translation of El libro de los Seres Imaginarios.** Chinese Semiotic Studies 11: 419-431. 2015.
- SCHNITZER, Deborah “**Total representation: Cubification and cubist effects**”, Pictorial in Modernist Fiction From Stephen Crane to Ernest Hemingway, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade.** São Paulo: Perspectiva. Acesso em: 23 maio 2024, 1983.
- SEVCENKO, Nicolau. **O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- SGOUREV, Stoyan. **How Paris Gave Rise to Cubism (and Picasso): Ambiguity and Fragmentation in Radical Innovation.** *Organization science*, 2013, vol. 24, issue 6, 1601-1617.
- SHORT, Thomas Lloyd. **Peirce's theory of signs.** Cambridge University Press, 2007.

- SILVA, Wine Viana da. **Serafim na mira: uma análise da obra Serafim Ponte Grande (Oswald de Andrade, 1933)**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- SOARES, Marcus Vinicius. **A simultaneidade cinematográfica nas Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade**. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba,
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004
- STEIN, Gertrude. **Picasso**. 1938. London: The Bodley Head; New York: Dover Publications, 1984.
- STEIN, Gertrude. **Picasso**. 1 edição, Belo Horizonte: Ayiné, 2016.
- STOYAN, Sgourev. **How Paris gave rise to cubism (and Picasso): Fragmentation in radical Innovation**. Organization science. 24 (6), 1601p- 1617p.
- VERRUMO, M.. **História Bizarra da Literatura Brasileira**. São Paulo: Planeta, 2017
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. **Um Boxeur na Arena: Oswald de Andrade e as Artes Visuais no Brasil (1915-1945)**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023. 480 p.
- VITORIO, A.P.; QUEIROZ, João 2019. **Iconic processes and intermediality in the photobooks Silent Book and Sí por Cuba**. Semiotica 231: 39–55,.
- VITORIO, Ana Paula. Fotolivros e tradução criativa. **Base de Dados de Livros de Fotografia**, 2023. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/42432>. Acesso em: [01] [02] [2023].
- VITRAL, Letícia. Iconically modeling the demolition of the Palast der Republik. Dissertação (Mestrado em arte). Instituto de Artes e Design, UFJF - Juiz de Fora, 2016.
- WEISS, Peg. **Evolving Perceptions of Kandinsky and Schönberg: Toward the Ethnic Roots of the ‘Outsider’**. In: Juliane Brand and Christopher Hailey (eds.), Constructive Dissonance: Arnold Schönberg and the transformations of the twentieth-century culture. Berkeley: University of California Press, 35-57, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Londres, Chatto & Windus.1961.

WITHAM, Larry. **Picasso and the Chess Player: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and the Battle for the Soul of Modern Art.** UPNE, 2013.