



**INSTITUTO DE LINGUAGENS E LITERATURAS – ILL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM – PPGLin
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ANTONIA KAROLINE OLIVEIRA DE SOUSA

**PRÁTICAS INTERTEXTUAIS HIPERESTÉTICAS EM PINTURAS E ESCULTURAS
QUE TRAZEM *IRACEMA: LENDA DO CEARÁ* COMO HIPOTEXTO**

REDENÇÃO

2024

ANTONIA KAROLINE OLIVEIRA DE SOUSA

PRÁTICAS INTERTEXTUAIS HIPERESTÉTICAS EM PINTURAS E ESCULTURAS
QUE TRAZEM *IRACEMA: LENDA DO CEARÁ* COMO HIPOTEXTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Linguagem: práticas textuais-discursivas.

Orientador: Prof. Dr. Kennedy Cabral Nobre

REDENÇÃO

2024

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da UNILAB
Catalogação de Publicação na Fonte.

Sousa, Antonia Karoline Oliveira de.

S725p

Práticas intertextuais hiperestéticas em pinturas e esculturas que trazem Iracema: lenda do Ceará como hipotexto / Antonia Karoline Oliveira de Sousa. - Redenção, 2024.
220fl: il.

Dissertação - Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Kennedy Cabral Nobre.

1. Intertextualidade. 2. Práticas Intertextuais Hiperestéticas. 3. Parâmetros intertextuais. 4. Iracema. I.
Título

CE/UF/BSCA

CDD 410

ANTONIA KAROLINE OLIVEIRA DE SOUSA

PRÁTICAS INTERTEXTUAIS HIPERESTÉTICAS EM PINTURAS E ESCULTURAS
QUE TRAZEM *IRACEMA: LENDA DO CEARÁ* COMO HIPOTEXTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Aprovada em: 14 de novembro de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Kennedy Cabral Nobre (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Maria Margarete Fernandes de Sousa (UFC) – Primeira examinadora

Prof^a. Dr^a. Otávia Marques de Farias (Unilab) – Segunda examinadora

*À minha irmã gêmea, minha cúmplice e coautora na vida,
DEDICO.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a Deus, fonte de toda sabedoria e força, por guiar meus passos e iluminar meu caminho durante todo o período de elaboração deste trabalho.

Aos meus amados pais, pela inesgotável dedicação, apoio incondicional e amor que sempre me sustentaram, pelo que sou eternamente grata.

À minha irmã gêmea, Karine Oliveira, companheira de jornada desde o ventre materno, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos. Caminhamos juntas em mais uma empreitada!

Ao meu marido, por compreender minhas ausências, incentivar minhas conquistas e por ser meu companheiro de vida. Sua presença é fundamental para minha realização pessoal e acadêmica.

Aos colegas de turma, pelas trocas enriquecedoras, pelo apoio mútuo e pela amizade que se formou ao longo do curso. Juntos, superamos desafios e celebramos conquistas.

Aos professores, pelo conhecimento compartilhado e pela inspiração, que me motivaram a buscar sempre mais. Suas orientações foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico e profissional.

De modo especial, ao meu orientador, professor Dr. Kennedy Cabral Nobre, pela paciência, pela compreensão, pela orientação precisa, pelo incentivo constante e por contribuir teoricamente na construção desta pesquisa. Suas palavras sábias foram essenciais para a conclusão deste trabalho.

À querida professora Dra. Maria Ednilza Oliveira Moreira, por sua orientação e pelo apoio ao longo da minha jornada acadêmica. Desde a graduação, sua dedicação e sabedoria foram fundamentais na minha formação. Sua paixão pelo ensino e pela pesquisa inspiram-me a cada passo desta caminhada. Ademais, agradeço a confiança depositada em mim como bolsista do “Programa Iracema: o retrato de Fortaleza”. A oportunidade de participar do referido programa foi essencial para construir conhecimentos que sustentam esta pesquisa.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudo a mim concedida e pelo incentivo à pesquisa.

A todos, minha mais profunda gratidão. Este trabalho não seria possível sem o apoio e a contribuição de cada um.

*"Iracema não tem um lugar específico. Está em nossas mentes,
atravessa nosso cotidiano, constitui o nosso modo de ser."*

(José Borzacchiello da Silva)

RESUMO

A presente pesquisa versa sobre o fenômeno da intertextualidade para além do texto verbal, mais especificamente, sobre Práticas Intertextuais Hiperestéticas (PIH) que transformam a obra literária *Iracema: lenda do Ceará*, de José de Alencar, em esculturas e pinturas, e tem por objetivo geral refinar o quadro teórico-metodológico apresentado por Silva (2016) a partir dos parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014). Para tanto, recorremos, como aporte teórico de nosso estudo, aos trabalhos de Genette (2010), Nobre (2014) e Silva (2016). A respeito do *corpus*, esse é composto por cinco pinturas e cinco esculturas que trazem como hipotexto o referido romance alencarino. Com relação às pinturas, tivemos como critério de escolha o nível de notoriedade da obra ou de seu autor, bem como analisamos uma obra de autoria de um artista cearense, duas de autoria brasileira (mas não cearense) e duas de autoria internacional. Referente às esculturas, são analisadas as peças escultóricas que fazem parte do Roteiro turístico “Caminhos de Iracema”, idealizado pelo turismólogo Gerson Linhares e importante equipamento cultural da capital cearense. Ademais, a pesquisa caracteriza-se por uma abordagem qualitativa. As análises revelaram que as esculturas e as pinturas adaptam passagens tanto de natureza narrativa como descritiva do texto fonte. Tal reconhecimento é possibilitado pela leitura de elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos presentes em cada obra e pela manutenção de referentes do hipotexto. A respeito dos parâmetros intertextuais, em nossa proposta de refinamento do quadro para análises de PHI, incluímos o *parâmetro estilístico*, que diz respeito às características estilísticas dos hipertextos. Além disso, com as análises, foi constatado, concernente ao *parâmetro funcional*, que, tanto nas esculturas como nas pinturas, são mais recorrentes *relações de captação para a convergência*, uma vez que os novos textos, majoritariamente, não subvertem o texto original; relativo à *hierarquia do parâmetro constitucional*, no *parâmetro composicional*, são mais observadas *relações de derivação*, uma vez que os hipertextos são, em sua maioria, formados integralmente pelo hipotexto e este não figura apenas como um fragmento em um texto maior; no *parâmetro formal*, são averiguadas *adaptações* da obra original; no *parâmetro referencial*, é flagrado um *maior grau de explicitude*, em especial, pela presença do nome da personagem-título da obra original em quase todos os títulos dos novos textos. No *parâmetro estilístico*, foi observado que os hipertextos foram produzidos predominantemente sob influência de escolas *vanguardistas*. Para mais, esta pesquisa traz uma importante contribuição para os estudos acerca das PIH, avançando o estado da arte sobre a temática. Além disso, promoveu a cultura local cearense ao explorar o romance fundacional *Iracema* e retextualizações escultóricas e pictóricas que fazem parte de nosso patrimônio histórico e cultural.

Palavras-chave: Intertextualidade. Práticas Intertextuais Hiperestéticas. Parâmetros intertextuais. Iracema.

RESUMEN

La presente investigación aborda el fenómeno de la intertextualidad más allá del texto verbal, más específicamente, sobre las Prácticas Intertextuales Hiperestéticas (PIH) que transforman la obra literaria *Iracema: lenda do Ceará*, de José de Alencar, en esculturas y pinturas, y tiene como principal objetivo refinar el marco teórico-metodológico presentado por Silva (2016) a partir de los parámetros intertextuales propuestos por Nobre (2014). Para ello, recurrimos, como aporte teórico a nuestro estudio, a los trabajos de Genette (2010), Nobre (2014) y Silva (2016). En cuanto al *corpus*, este está compuesto por cinco pinturas y cinco esculturas que tienen como hipotexto la mencionada novela de Alencar. Respecto a las pinturas, se tuvo en cuenta el nivel de notoriedad de la obra o su autor para la selección, analizando una obra de un artista cearense, dos de autores brasileños (pero no cearenses) y dos de autores internacionales. En cuanto a las esculturas, se analizan las piezas escultóricas que forman parte del Itinerario turístico “Caminhos de Iracema”, ideado por el turismólogo Gerson Linhares y un importante recurso cultural de la capital cearense. Además, la investigación se caracteriza por un enfoque cualitativo. Los análisis revelaron que tanto las esculturas como las pinturas adaptan pasajes tanto narrativos como descriptivos del texto original. Este reconocimiento es posible gracias a la lectura de elementos lingüísticos/discursivos, plásticos e icónicos presentes en cada obra y al mantenimiento de referentes del hipotexto. En cuanto a los parámetros intertextuales, en nuestra propuesta de refinamiento del marco para análisis de PHI, incluimos el *parámetro estilístico*, que se refiere a las características estilísticas de los hipertextos. Además, con los análisis, se encontró que en cuanto al *parámetro funcional*, tanto en las esculturas como en las pinturas son más recurrentes las relaciones de *captación para la convergencia*, ya que los nuevos textos mayoritariamente no subvierten el texto original; relativo a la *jerarquía del parámetro constitutivo*, en el *parámetro compositivo* son más observadas *relaciones de derivación*, ya que los hipertextos en su mayoría están formados íntegramente por el hipotexto y este no figura solo como un fragmento en un texto más extenso; en el *parámetro formal* se observan *adaptaciones* de la obra original; en el *parámetro referencial* se detecta un *mayor grado de explicitud*, especialmente por la presencia del nombre del personaje principal de la obra original en casi todos los títulos de los nuevos textos. En el *parámetro estilístico*, se observó que los hipertextos fueron producidos predominantemente bajo la influencia de corrientes *vanguardistas*. Además, esta investigación aporta una importante contribución a los estudios sobre las PIH, avanzando el estado del arte sobre la temática. Asimismo, promovió la cultura local cearense al explorar la novela fundacional Iracema y las retextualizaciones escultóricas y pictóricas que forman parte de nuestro patrimonio histórico y cultural.

Palabras clave: Intertextualidad. Prácticas Intertextuales Hiperestéticas. Parámetros intertextuales. Iracema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Organograma geral da transtextualidade.....	30
Figura 02 – Transformação segundo Genette (2010).....	32
Figura 03 – Processos Transtextuais redefinidos por Silva (2016).....	35
Figura 04 – Quadro geral das PIH.....	40
Figura 05 – Método comparativo de análise de obras de arte, de Feldman (1970).....	42
Figura 06 – Adaptação final do modelo de Feldman (1970) feita por Silva (2016).....	44
Figura 07 – <i>Adoração dos magos</i> , de Robert Campin.....	46
Figura 08 – <i>A adoração dos pastores</i> , de Caravaggio.....	46
Figura 09 – Relações intertextuais para Piègay-Gros (2010).....	52
Figura 10 – Tipos de intertextualidade propostos por Koch.....	55
Figura 11 – Comparação de parâmetros de intertextualidade.....	56
Figura 12 – Hierarquização de parâmetros subjacentes às relações intertextuais.....	57
Figura 13 – Identificação de parâmetros intertextuais no poema <i>Velha fábula em bossa nova</i>	62
Figura 14 – Roteiro turístico “Caminhos de Iracema”	68
Figura 15 – <i>Índia Iracema</i> (2002)	70
Figura 16 – Pinturas que fazem parte do <i>corpus</i>	73
Figura 17 – Infográfico – Principais momentos do romance <i>Iracema</i> ...	81
Figura 18 – <i>Talha de Iracema</i> (1929)	85
Figura 19 – <i>Estátua de Iracema</i> (1965)	90
Figura 20 – <i>Estátua de Iracema</i> (1965) portando a flecha.....	93
Figura 21 – <i>Iracema Guardiã</i> (1996)	99
Figura 22 – Esboços feitos por Zenon Barreto durante estudo para a criação de <i>Iracema Guardiã</i> (1996).....	101
Figura 23 – <i>Iracema Guardiã</i> (1996), antes da restauração de 2012.....	103
Figura 24 – Detalhe da textura original de <i>Iracema Guardiã</i> (1996).....	105
Figura 25 – <i>Banho de Iracema</i> (2004)	112

Figura 26 – Detalhes do processo de confecção da obra <i>Banho de Iracema</i> (2004).....	114
Figura 27 – <i>Banho de Iracema</i> (2004), com fonte jorrando, após restauração.....	116
Figura 28 – <i>Iracema</i> (2005)	124
Figura 29 – Detalhe da composição de cristais de <i>Iracema</i> (2005)	126
Figura 30 – <i>Iracema</i> (1881), de José Maria de Medeiros.....	133
Figura 31 – <i>Vênus de Médicis</i>	135
Figura 32 – <i>Iracema</i> (1909), de Antônio Parreiras.....	142
Figura 33 – <i>Maddalena Penitente</i> , Antonio Canova.....	144
Figura 34 – <i>Maddalena Penitente</i> , Caravaggio.....	144
Figura 35 – <i>Madalena Penitente</i> , Ticiano Vecellio.....	144
Figura 36 – <i>Escultura do Sarcófago do Rei Frederico I</i> (1712).....	145
Figura 37 – <i>Iracema</i> (S/D), de Floriano Teixeira.....	151
Figura 38 – <i>As dores de Iracema</i> (2002), de Descartes Gadelha.....	156
Figura 39 – <i>Etat d'âme</i> (2005 - 2006), de Esteban Ubretgi	165
Figura 40 – Infográfico com os hipertextos localizados no romance <i>Iracema</i>	175
Figura 41 – <i>Iracema</i> (1924), de Lucílio de Albuquerque.....	177
Figura 42 – Relações intertextuais em 2º “grau”	179
Figura 43 – Relações intertextuais entre hipertextos de <i>Iracema: lenda do Ceará</i>	181

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Quadro geral das práticas hipertextuais.....	29
Quadro 02 – Categorias de PIH.....	36
Quadro 03 – Critérios e categorias das PIH.....	38
Quadro 04 – Definições das categorias intertextuais para as PIH segundo Genette (2010).....	38
Quadro 05 – Definições das categorias intertextuais para as PIH segundo Silva (2016).....	39
Quadro 06 – Esquema de análise de Barthes (1990).....	41
Quadro 07 – Etapas da análise (descrição).....	44
Quadro 08 – Análise das imagens.....	47
Quadro 09 – Adaptação do quadro para análise das PIH.....	74
Quadro 10 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>Talha de Iracema</i> (1929)	89
Quadro 11 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>Estátua de Iracema</i> (1965)	97
Quadro 12 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua <i>Iracema Guardiã</i> (1996)	111
Quadro 13 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua <i>Banho de Iracema</i> (2004).....	122
Quadro 14 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua <i>Iracema</i> (2005)	130
Quadro 15 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Iracema</i> (1881), de José Maria de Medeiros.....	141
Quadro 16 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Iracema</i> (1909), de Antônio Parreiras.....	150
Quadro 17 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Iracema</i> (S/D), de Floriano Teixeira.....	155

Quadro 18 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>As dores de Iracema</i> (2002), de Descartes Gadelha.....	164
Quadro 19 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Etat d'âme</i> (2005 - 2006), de Esteban Ubretgi.....	172

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE.....	23
2.1	A proposta de Genette (2010)	27
2.2	Práticas Intertextuais Hiperestéticas – PIH	32
2.3	O Modelo de Silva (2016) para a análise de PIH.....	34
2.4	Parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014)	50
2.5	Proposta de refinamento do quadro teórico-metodológico de Silva (2016) a partir dos parâmetros intertextuais de Nobre (2014).....	63
3	ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	67
3.1	Caracterização da pesquisa.....	67
3.2	Constituição do <i>corpus</i>.....	67
3.3	Procedimentos e categorias de análise.....	74
3.4	Contextualização do hipotexto <i>Iracema: lenda do Ceará</i>.....	75
4	ANÁLISE DE PRÁTICAS INTERTEXTUAIS HIPERESTÉTICAS.....	84
4.1	Análise de PIH em esculturas que trazem <i>Iracema: lenda do Ceará</i> como hipotexto.....	84
4.1.1	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>Talha de Iracema</i> (1929)	84
4.1.2	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>Estátua de Iracema</i> (1965)	90
4.1.3	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>estátua Iracema Guardiã</i> (1996)	98
4.1.4	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>estátua Banho de Iracema</i> (2004)	111
4.1.5	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na <i>estátua Iracema</i> (2005)	123
4.2	Análise de PIH em esculturas que trazem <i>Iracema: lenda do Ceará</i> como hipotexto.....	132
4.2.1	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Iracema</i> (1881), de José Maria de Medeiros.....	132

4.2.2	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Iracema</i> (1909), de Antônio Parreiras.....	142
4.2.3	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Iracema</i> , de Floriano Teixeira.....	151
4.2.4	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>As dores de Iracema</i> (2002), de Descartes Gadelha	155
4.2.5	Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura <i>Etat d'âme</i> (2005 - 2006), de Esteban Ubretegi	164
4.3	Diálogo entre os hipertextos.....	176
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
	REFERÊNCIAS.....	186
	ANEXOS.....	193
	Anexo 1 – Série Iracema (S/D), de Floriano Teixeira.....	194
	Anexo 2 – Telas de Descartes Gadelha expostas na Pinacoteca Salão Iracema.....	197

1 INTRODUÇÃO

Por muitos anos, e até bem pouco tempo, existiu, na Linguística Textual, o que Cavalcante e Custódio Filho (2010, p. 65) chamaram de “primazia do verbo”, em que se concebia o texto como constituído apenas por elementos verbais. Contudo, em uma perspectiva mais atual dos estudos em Linguística Textual, podemos perceber, entre alguns pesquisadores, o consenso de que, embora seja o objeto de estudo da área, “é praticamente impossível estabelecer uma única definição de texto que seja suficientemente completa” (Cavalcante; Custódio, 2010, p. 63), ao mesmo tempo em que se reconhece que os limites do texto estão muito além de apenas sua constituição verbal e de seu cotexto.

Nessa perspectiva, temos, atualmente, a noção de texto como uma unidade de sentido em contexto, que se materializa mediante os mais variados meios semióticos – placas de sinalização, esculturas, pinturas, filmes etc. – e que se constitui um evento sociocomunicativo de interação (Cavalcante *et al.*, 2019). Assim, é reconhecido que “a natureza multifacetada do texto comporta em sua constituição a possibilidade de a comunicação ser estabelecida não apenas pelo uso da linguagem verbal, mas pela utilização de outros recursos semióticos” (Cavalcante; Custódio Filho, 2010, p. 64).

Fazemos essas observações com o fito de discutirmos a importância de estudos, na Linguística Textual, que discutam e investiguem fenômenos que atravessam não apenas os textos verbais, mas também que extrapolam essa esfera e que ocorrem em textos multissemióticos ou em puramente não verbais. Dentre tais fenômenos, destacamos a intertextualidade, posto que “tal redimensão da noção de texto não poderia deixar de repercutir sobre as categorias de intertextualidade, previstas apenas, ou principalmente, para a dimensão verbal dos textos, quase sempre investigados dentro do domínio discursivo literário” (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 380).

Os estudos sobre a intertextualidade têm seu nascedouro nos trabalhos da Crítica Literária e na Literatura Comparada e encontram aí terreno bastante fértil. De fato, a genealogia do fenômeno surge em teorias utilizadas na ou para a análise literária. Temos em Mikhail Bakhtin o início dos estudos do que se convencionou chamar *intertextualidade*, quando, na década de 20, o teórico introduz, em suas pesquisas, o conceito de *dialogismo*, ao observar as relações de diálogo entre autores

e obras literárias, entre as vozes que coexistem nos textos, uma vez que, para o estudioso russo, cada “enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal” (Bakhtin, 1997, p. 316). A expressão *intertextualidade*, porém, só foi formulada, em 1969, por Julia Kristeva, a partir, também, de estudos literários. Segundo Kristeva (1974, p. 85), “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto”.

Ainda nesse contexto, Gérard Genette, com sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, publicada em 1982, traz um detalhado quadro teórico a respeito das relações intertextuais e estabelece a noção de transtextualidade, da qual a intertextualidade se constitui como um tipo específico. Assim, em Genette (2010), o termo intertextualidade ganha um sentido estrito, “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2010, p. 14).

Não é apenas em estudos literários, no entanto, que essa temática é frutífera. Há um número significativo de pesquisas em Linguística que abordam o fenômeno. Em áreas como a Linguística Textual e a Análise do Discurso, por exemplo, é fácil, em uma rápida pesquisa, encontrarmos uma gama de estudos que abordam, com maior ou menor ênfase, a intertextualidade¹. Contudo, há ainda um certo desequilíbrio entre os focos com as semioses verbal e não verbal. As pesquisas, majoritariamente, focam na natureza verbal das relações intertextuais. Isso, talvez, ocorra tanto devido à origem literária, portanto verbal, dos estudos sobre essa temática, como também em virtude da citada “primazia do verbo”.

É, exatamente, nesse contexto que percebemos a necessidade de pesquisas que abordem os diálogos estabelecidos entre textos verbais, não verbais e multissemióticos, uma vez que esses textos são, também, atravessados por relações intertextuais.

Ainda sobre uma certa carência de pesquisas sobre intertextualidade que trabalham com um *corpus* composto por textos não verbais, podemos citar, como

¹ Na seara da Linguística Textual, podemos citar: Koch (1986, 2002, 2003, 2004); Koch e Elias (2006); Koch, Bentes e Cavalcante (2008); Bazerman (2006, 2007); Marcuschi (2008); Cavalcante (2006, 2008, 2012); Cavalcante *et al.* (2022); Forte (2013); entre outros. Na área da Análise do Discurso, temos como exemplos: Fairclough (2001); Orlandi (2003); Charaudeau e Maingueneau (2004); Martínez (2012); entre outros.

exceção, o estudo de Silva (2016), que, em sua tese de doutorado, analisou práticas intertextuais hiperestéticas em obras que têm a Bíblia como texto fonte.

As práticas hiperestéticas são um conceito criado por Genette (2010) para designar a transposição de uma obra literária para outra semiose. É Silva (2016), porém, que intercala o vocábulo *intertextuais*, a fim de tornar a relação intertextual mais evidente e clara.

A pesquisa de Silva (2016) objetivou rever a teoria de Genette, em especial no que se refere às práticas hiperestéticas, uma vez que o autor não traz uma definição detalhada a esse respeito. Ademais, Silva (2016), com seu trabalho, buscou preencher uma lacuna referente à escassez de construto teórico e de metodologias para se investigar como a intertextualidade, vista como uma estratégia de textualização, manifesta-se em textos não verbais. Assim, a autora, como resultado de sua pesquisa, apresentou-nos um quadro metodológico para a análise de práticas intertextuais hiperestéticas.

O modelo proposto por Silva (2016) foi adaptado do método comparativo para análise de obras de arte de Feldman (1970) e demanda quatro etapas: (i) descrição do que é observado instantaneamente da imagem; (ii) análise dos signos linguísticos, plásticos e icônicos que compõem a imagem; (iii) interpretação a partir das mensagens citadas na etapa anterior e (iv) julgamento linguístico realizado por meio do estudo comparativo entre as imagens e o texto fonte, no qual são verificadas as categorias intertextuais, bem como as relações de captação e de subversão entre as obras. Cabe dizer que as etapas de análise e de julgamento foram adaptadas com base em Barthes (1990) e em Genette (2010), Charaudeau e Maingueneau (2004), respectivamente.

Referente à revisão de quadros teóricos e metodológicos, podemos citar, também, o trabalho de Nobre (2014), que, em sua tese de doutorado, estabeleceu critérios de classificação para processos intertextuais. Para tanto, o autor realizou, primeiramente, um apanhado sobre o conceito de intertextualidade, uma vez que, em suas palavras, “este por vezes encontra-se inadequadamente diluído em outros fenômenos (interdiscursividade, polifonia, heterogeneidade, conhecimento enciclopédico, dialogismo)” (Nobre, 2014, p. 8).

Assim sendo, ao perceber o “estado de dispersão” dos vários tipos de intertextualidade, a pesquisa de Nobre (2014) teve como objetivo principal organizar um quadro teórico que os sistematizasse e os agrupasse. Desse modo, o autor

organizou categorias e parâmetros intertextuais para que se possa entender e estudar melhor o fenômeno da intertextualidade.

Como resultado de sua pesquisa, Nobre (2014) chegou à constatação de que existem dois macroparâmetros presentes em todo fenômeno intertextual: um parâmetro funcional, que diz respeito à relação de captação ou de subversão entre o novo texto e o texto fonte, e um parâmetro constitucional, que corresponde à possibilidade de o intertexto ser constituído por único texto ou por um conjunto de textos. Quando temos essa primeira possibilidade de constituição, que caracteriza uma intertextualidade estrita, Nobre (2014) relacionou mais três parâmetros: o composicional, que se refere ao modo como a intertextualidade é flagrada, se pela presença de fragmentos ou na integralidade do novo texto; o referencial, que se relaciona ao grau de implicitude ou de explicitude do intertexto; e o formal, que avalia se a intertextualidade se dá por meio de reprodução, adaptação ou menção.

No entanto, como o próprio autor ressalta, a pesquisa de Nobre (2014) focalizou, principalmente, a semiose verbal – as outras semioses figurando como exemplos em algumas análises. Isso, contudo, não deve ser visto como demérito do estudo, uma vez que seu objetivo não era analisar especificamente as relações intertextuais em textos não verbais.

Ainda nesse contexto de revisão e de reflexão teórica, temos que mencionar a tese de Carvalho (2018), que, assim como Nobre (2014) e Silva (2016), revisitou a teoria de Genette para propor uma reflexão acerca das transtextualidades e um reagrupamento da intertextualidade em dois grandes grupos: intertextualidades amplas e intertextualidades estritas. Em sentido amplo, a intertextualidade se manifesta quando o texto aponta não para um único texto-fonte, mas para um conjunto de textos. Em sentido estrito, por outro lado, temos a relação de um texto com um texto-fonte específico.

De acordo com Carvalho (2018), esse redimensionamento se faz necessário na medida em que algumas manifestações consideradas intertextuais ainda não possuíam uma descrição realizada sob a ótica da Linguística Textual, principalmente aquelas materializadas em gêneros de natureza multissemiótica.

Podemos citar, ainda, os trabalhos de Freitas (2017) e de Sousa (2020), que aplicaram as categorias de Nobre (2014) em suas pesquisas. Freitas (2017), em sua dissertação de mestrado, examinou três versões do conto de fadas “Cinderela”, retextualizadas por Perraut, Irmãos Grimm e Sívlio Romero, com o propósito de

identificar a intertextualidade presente nas obras, explorando elementos de identidade, memória e tradição. Em sua análise, a pesquisadora destacou que a intertextualidade é constatada nas retextualizações por meio dos elementos mágicos – pé e sapato, cinzas, fada madrinha, varinha de condão, árvore e vaca –, bem como da simbologia desses. Ademais, o trabalho de Nobre (2014) é convocado pela autora com a finalidade de analisar e sintetizar os processos intertextuais compartilhados pelas três versões de Cinderela.

Sousa (2020), por sua vez, investigou como a intertextualidade se manifesta e contribui para a produção de sentido em textos multissemióticos, mais especificamente, nas tiras “Um sábado qualquer”, de Carlos Ruas Bon. Para tanto, a pesquisadora adaptou o quadro de parâmetros intertextuais proposto por Nobre (2014), a fim de estudar as relações intertextuais e de analisar como essas relações colaboram para a constituição do aspecto humorístico nas tiras. Com os resultados de sua pesquisa, a autora reafirmou a importância da intertextualidade para a construção de sentido e para o cumprimento do propósito comunicativo do gênero.

Diante do exposto, destacamos que algumas lacunas já foram preenchidas no sentido do alargamento do estudo sobre intertextualidade para além da semiose verbal, como os desenvolvidos por Cavalcante (2006; 2008; 2012), Faria (2014), Cavalcante, Nobre e Brito (2018). Contudo, excetuando-se a tese de Silva (2016), não encontramos outros trabalhos que explorem a intertextualidade entre texto verbal e texto não verbal na perspectiva das práticas intertextuais hiperestéticas. Nesse contexto, buscamos contribuir com o aprofundamento nos estudos sobre essas práticas a partir da ótica da Linguística Textual.

Desse modo, o arcabouço teórico de nossa pesquisa parte de teorias oriundas de searas diferentes, como os estudos literários – o trabalho de Genette (2010) –, até chegar em outros, mais atuais, dentro da Linguística Textual, área na qual esta pesquisa se insere, como as teses de Nobre (2014) e Silva (2016). Tanto Nobre (2014) quanto Silva (2016), como já dito, realizaram a revisão de quadros teóricos dentro dos estudos da Intertextualidade e, a partir disso, propuseram novos quadros e modelos de análise linguística de processos intertextuais, ambos basilares para a realização de nosso trabalho.

Isso posto, a presente pesquisa aborda práticas intertextuais hiperestéticas que transformam a obra literária *Iracema: lenda do Ceará* em textos pictóricos e escultóricos e tem como principal objetivo refinar o quadro teórico-metodológico

apresentado por Silva (2016) a partir dos parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014).

Diante desse objetivo geral, temos, ainda, os seguintes objetivos específicos:

- a) Identificar os elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos que compõem cada escultura e pintura.
- b) Analisar, nas práticas hiperestéticas que transformam a obra literária *Iracema: lenda do Ceará* em esculturas e pinturas, no que subjaz ao parâmetro *funcional* (Nobre, 2014), se as relações intertextuais flagradas se configuram como *captações (para a convergência ou para a divergência)* ou *subversões (lúdicas ou satíricas)* do hipotexto.
- c) Analisar, nas referidas práticas intertextuais hiperestéticas, na hierarquia do *parâmetro constitucional* (Nobre, 2014):
 - No *parâmetro composicional*, se são mais recorrentes relações de *derivação* ou de *copresença*.
 - No *parâmetro formal*, se são mais recorrentes relações de *reprodução*, *adaptação* ou *menção*.
 - No *parâmetro referencial*, se são mais recorrentes relações de *implicitude* ou de *explicitude*.
- d) Analisar, nas referidas práticas intertextuais hiperestéticas, concernente ao *parâmetro estilístico*, se os hipertextos trazem características mais *tradicionais* ou *vanguardistas*.

Em consonância a esses objetivos, a pesquisa buscou responder a seguinte questão central: de que modo a associação dos parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014) ao quadro teórico-metodológico apresentado por Silva (2016) pode ser aplicada à análise de práticas intertextuais hiperestéticas que transformam a obra literária *Iracema: lenda do Ceará* em pinturas e esculturas? Tal indagação teve como desdobramento três outras questões. A saber:

- a) Que elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos compõem cada escultura e pintura?
- b) Referente ao *parâmetro funcional* (Nobre, 2014), nas referidas práticas intertextuais hiperestéticas, são mais flagradas relações de *captações (para a convergência ou para a divergência)* ou de *subversões (lúdicas ou satíricas)*?

c) Respeitante à hierarquia do *parâmetro constitucional* (Nobre, 2014):

– No *parâmetro composicional*, são mais recorrentes relações de *derivação* ou de *copresença*?

– No *parâmetro formal*, são mais recorrentes relações de *reprodução*, *adaptação* ou *menção*?

– No *parâmetro referencial*, é flagrado um maior grau de *implicitude* ou de *explicitude* em relação ao hipotexto?.

d) Relativo ao *parâmetro estilístico*, os hipertextos apresentam características de movimentos artísticos mais *tradicionais* ou *vanguardistas*?

A respeito do objeto de nossa pesquisa, a escolha adveio de duas causas em particular: (i), a obra *Iracema: lenda do Ceará*, de José de Alencar, publicada em 1865, ser utilizada como hipotexto em diversas produções, em prosa, em verso e em outras semioses, ou seja, é um romance a partir do qual inúmeras outras produções estéticas foram realizadas; (ii) bem como pela importância da personagem *Iracema*, que é, desde 2011, reconhecida como ícone cultural de Fortaleza, conforme rege a Lei Municipal 9884/30.12.2011, que diz em seu artigo 1º: “Fica oficializada a personagem Iracema, criada pelo romancista José de Alencar, como Ícone Cultural do Município de Fortaleza”.

Ademais, a definição do objeto de estudo para este trabalho tem suas raízes, também, em uma jornada acadêmica e pessoal. Desde o Ensino Médio, tenho mantido um profundo interesse pela obra *Iracema: lenda do Ceará*, interesse que se estendeu ao longo da graduação e de duas especializações. Durante o Ensino Médio, já era assídua leitora dos textos de Alencar e, na graduação, tive a oportunidade de ser bolsista do *Programa Iracema, o retrato de Fortaleza*, um programa desenvolvido por meio da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Ceará, o qual tem por principal objetivo divulgar, mediante ações intra e interinstitucionais, a personagem alencarina como ícone cultural de Fortaleza. No referido programa, há o *Curso de leitura conhecendo melhor Fortaleza, a terra que nos remete à Iracema*, no qual o romance de Alencar é abordado a partir de relações intersemióticas.

Nas especializações, uma voltada para o ensino de Língua Portuguesa e a outra ao ensino de Literatura, *Iracema* foi objeto de estudo nas duas pesquisas desenvolvidas. Na primeira, investigamos a intertextualidade presente em hinos que

remetem à personagem e/ou à obra. Na segunda, por seu turno, exploramos o caráter mítico do romance e o *status* de ícone cultural da personagem.

Esse envolvimento prolongado com a obra despertou um interesse contínuo e possibilitou a construção de conhecimentos acerca de seus temas e nuances, proporcionando, desse modo, uma base sólida para a atual pesquisa. Tal percurso enriqueceu a presente abordagem e deu subsídios para investigarmos aspectos até então não explorados. Assim sendo, acreditamos que essa trajetória prévia de estudos e de análises da obra de Alencar favoreceu a qualidade e a profundidade desta pesquisa e ampliou o entendimento sobre *Iracema* e sua relevância no contexto dos estudos da linguagem.

Referente à organização retórica desta dissertação, esta encontra-se dividida em 4 capítulos, tendo esta Introdução como capítulo primeiro, além das considerações finais.

O segundo capítulo é dedicado à discussão do referencial teórico da pesquisa. Assim sendo, nele, dissertamos acerca do conceito de intertextualidade aqui defendido, bem como apresentamos a proposta de Genette (2010), a definição das práticas intertextuais hiperestéticas, o modelo de Silva (2016) para a análise dessas práticas, os parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014) e nossa proposta de refinamento do quadro teórico-metodológico de Silva (2016) a partir dos parâmetros intertextuais de Nobre (2014).

O terceiro capítulo, intitulado Aspectos metodológicos, apresenta a metodologia do estudo e, por sua vez, está subdividido em quatro seções, quais sejam: Caracterização da pesquisa; Constituição do *corpus*; Procedimentos e categorias de análise e Contextualização do hipotexto *Iracema: lenda do Ceará*.

O quarto capítulo, intitulado Análise de práticas intertextuais hiperestéticas, traz o cerne da pesquisa, ou seja, a análise do *corpus*. Nesse capítulo, que se encontra dividido em três seções, apresentamos, texto a texto, a análise e a identificação dos parâmetros intertextuais de cada pintura e escultura que compõe o *corpus* da pesquisa, bem como trazemos uma breve reflexão sobre os diálogos entre esses hipertextos.

Por fim, nas considerações finais, apresentamos uma síntese dos resultados da pesquisa, como também as contribuições e as lacunas deixadas por este estudo.

2 CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

O estudo dos mecanismos e dos fatores que conferem textualidade a um enunciado é recorrente objeto de investigação da Linguística Textual². Desde o início das pesquisas nessa área, houve discussões para elencar quais características fazem com que de fato um texto seja um texto, e não apenas um aglomerado de palavras. Ao longo dessas discussões, foram sendo apontados e debatidos fatores que constituiriam a textualidade e, nesse contexto, Beaugrande e Dressleer (1981) postularam sete princípios de textualização³, dentre eles o da intertextualidade (Costa Val, 2000).

Para os autores, a intertextualidade se constitui um fator de textualidade, na medida em que, para a produção e a recepção, sejam em gêneros orais ou escritos, faz-se necessário o diálogo entre textos. Na leitura e na produção de gêneros textuais, é comum nos valermos de textos de outros para que haja uma (re)construção de sentidos e para atingirmos nosso propósito comunicativo. Essa prática é, por vezes, tão corriqueira que nem nos apercebemos disso, pois é natural, para nos comunicarmos, recorrermos a uma gama de textos diversos e, assim, nosso discurso sempre se apoia em outros. Nas palavras de Bazerman:

Nós criamos os nossos textos a partir do oceano de textos anteriores que estão a nossa volta e do oceano de linguagem em que vivemos. E compreendemos os textos dos outros dentro desse mesmo oceano. Enquanto escritores, às vezes, queremos salientar o lugar onde obtemos tais palavras e, outras vezes, não. Enquanto leitores, às vezes, reconhecemos de forma consciente de onde vêm não só as palavras, mas também os modos como elas estão sendo usadas; outras vezes, a origem apenas sugere uma influência inconsciente. E algumas vezes as palavras estão tão misturadas e dispersas dentro desse oceano que não podem mais ser associadas a nenhum tempo, espaço, grupo ou escritor específico. Apesar disso, o oceano de palavras está sempre à volta de todos os textos (2006, p. 88).

Assim sendo, os textos sempre aparecem numa relação dialógica com outros. Conforme Bakhtin (1997), um enunciado só ganha vida em contato com outro texto.

O estudo da intertextualidade tem seus fundamentos nessa noção bakhtiniana de dialogismo, como afirma Zani (2003, p. 122):

² A título de exemplo, podemos citar: Beaugrande e Dressleer (1981); Fávero e Koch (1983); Marcuschi (1983); Bastos (1985); Antunes (1996); Costa Val (1991, 2000); Koch (1985, 1986, 1989, 2002, 2003, 2004, 2006); Cavalcante (2012); entre outros.

³ De acordo com Costa Val (2000), Beaugrande e Dressleer (1981) apontam sete fatores que trazem textualidade a um texto, quais sejam: *coerência, coesão, intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e intertextualidade*.

A idéia (sic) central das relações denominadas convencionalmente por intertextuais surgiu em Mikhail Bakhtin no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos.

De fato, o termo intertextualidade foi formulado e introduzido no final dos anos 60 por Julia Kristeva, utilizado para designar o que, na década de 20, Mikhail Bakhtin chamou de dialogismo. Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (1997, p. 319) postula que nenhum locutor é o “Adão bíblico”, uma vez que nenhum texto se constitui sem uma relação dialógica com outros textos, já que todo enunciado só se efetua à luz de outros, através de um repertório linguístico/discursivo compartilhado entre os interlocutores. “A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal” (Bakhtin, 1997, p. 346).

Koch, Bentes e Cavalcante (2008) também dão sua contribuição ao estabelecerem uma distinção entre intertextualidade *ampla* e intertextualidade *stricto sensu*. No primeiro caso, temos a noção de que todo texto só pode surgir em contato com outro e à luz de um contexto, assim, nenhuma produção se constituiria, totalmente, como nova, ou seja, uma noção bakhtiniana de dialogismo. Já o segundo caso seria uma relação entre textos, em que há a influência de um texto sobre outro que o toma como ponto de partida ou referente e que “ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores” (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, p. 17).

No entanto, o conceito de dialogismo não pode ser utilizado como sinônimo de intertextualidade. Na atualidade, algumas pesquisas na área da Linguística Textual vêm defendendo a distinção entre os dois termos, assumindo que, embora sejam concepções relacionadas, não devem ser tomadas como sinônimos. Assim, muitas contribuições foram dadas no que concerne à definição e à discussão em torno do conceito de intertextualidade, como podemos ver em Cavalcante e Brito (2011), Nobre (2014), Silva (2016), Carvalho (2018) e Cavalcante *et al.* (2022).

Cavalcante e Brito (2011) reconhecem a importância de se estabelecer a separação entre os dois conceitos e de estudá-los como ocorrências distintas. Para as autoras, o dialogismo é constitutivo da linguagem, enquanto a intertextualidade é um fenômeno pontual:

Enquanto as noções de dialogismo e heterogeneidade enunciativa são constitutivas da linguagem, a concepção estrita de intertextualidade com que operamos em nossas análises não o é. Toda intertextualidade supõe o

caráter dialógico de todo discurso e o atravessamento de vozes que representam diferentes lugares sociais que se estabilizam e se desestabilizam durante as interações. Mas a recíproca não é verdadeira: nem tudo que é dialógico e heterogêneo constitui, necessariamente, um intertexto **com suas marcas**, reconhecíveis para uns, e nem sempre para outros (Cavalcante; Brito, 2011, p. 260-261, grifos nossos).

Em consonância, Nobre (2014) entende

o dialogismo como um fenômeno efetivamente mais amplo, que acaba por abarcar os fenômenos intertextuais, mas não o contrário, uma vez que **a intertextualidade é uma estratégia que demanda a escolha ‘consciente’ do produtor de um texto**, ao passo que **o dialogismo**, consoante sua natureza constitutiva, **existirá em qualquer manifestação de linguagem** sem possibilidade de livre-arbítrio por parte do produtor de um texto (Nobre, 2014, p. 13, grifos nossos).

Ainda, seguindo a mesma orientação argumentativa, Silva (2016) defende que

Outra distinção importante é lembrar que **o dialogismo é um fenômeno “quase invisível”, ou seja, não palpável, não perceptível por marcas deixadas no texto**, enquanto **a intertextualidade**, embora nem sempre percebida por todos, [...] **sempre apresentará marcas a serem percebidas**. Além destas distinções, também **é indispensável lembrar que a ocorrência intertextual depende de escolha consciente do produtor, já o dialogismo existe em qualquer manifestação da linguagem**, independente da intenção do produtor do texto (Silva, 2016, p. 37, grifos nossos).

Para mais, acrescentamos os dizeres de Carvalho (2018), que reforçam o mesmo entendimento:

podemos afirmar que tanto dialogismo, quanto interdiscursividade e heterogeneidade são fenômenos maiores que a intertextualidade [...]. Isso posto, assumimos **a intertextualidade**, à luz da Linguística Textual, como **fenômeno pontual, dado** geralmente **por planejamento do enunciador**, mas **sempre indiciado, tangível**, além de comprometido com funções discursivas (Carvalho, 2018, p. 20, grifos nossos).

Cavalcante *et al.* (2022), nessa mesma esteira, compreendem que dialogismo, embora incontestável como constitutivo da linguagem, trata-se de uma noção muito mais ampla que intertextualidade. Desse modo, os autores trabalham “com uma definição de intertextualidade como **um fenômeno comprovável por evidências nos textos (e gêneros)** e nas possíveis relações entre eles” (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 376, grifos dos autores).

Trazemos essas citações com o objetivo de enfatizarmos a distinção entre as noções de dialogismo e de intertextualidade. Diante disso, entendemos que todo e qualquer texto é dialógico, posto que o dialogismo é constitutivo da própria linguagem. A intertextualidade, por seu turno, é aqui compreendida em um sentido *stricto sensu*, ou seja, como um fenômeno que não se faz presente em todo enunciado, uma vez

que, embora sempre dialógicos, nem todos os textos têm marcas intertextuais. Assim sendo, o conceito de intertextualidade por nós defendido diz respeito a um fenômeno operado conscientemente pelo enunciador e que traz marcas perceptíveis da inserção de um texto (ou de vários) em outro.

Salientamos, contudo, que, embora o resgate do intertexto seja fundamental para a construção de sentido pretendida no texto, nem sempre essas marcas serão percebidas por todo usuário da língua. Esse resgate, muitas vezes, dependerá do grau de erudição dos receptores do texto.

É importante dizer, então, que, para atender aos propósitos do presente trabalho, iremos tomar como base a concepção de intertextualidade *stricto sensu* e as definições propostas por Cavalcante *et al.* (2022) e por Nobre (2014), o qual compreende intertextualidade

como uma estratégia de textualização por meio da qual se recorre a porções ou unidades de texto previamente produzidas para a composição formal de um outro texto quando de seu processo de produção; assim como se necessita, por vezes, que o interlocutor apresente um conhecimento mínimo do(s) texto(s) original(ais) como auxílio na construção do sentido do texto quando de seu processo de compreensão e interpretação (NOBRE, 2014, p 13).

Ressalte-se, porém, que, são muitos os autores⁴ que falam sobre intertextualidade, como são muitos os quadros teóricos que abordam a temática, por vezes com o termo sendo usado com significado mais amplo que aquele aqui entendido.

Estabelecida essa breve contextualização acerca do conceito de intertextualidade, cabe agora falarmos a respeito da teoria de base que subsidiará nossa pesquisa. Para tanto, traremos algumas considerações sobre: a proposta de Genette (2010); os conceitos de Práticas Hiperestéticas; o método de Silva (2016) para a análise dessas práticas e os parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014).

⁴ Dentre os autores que se debruçaram sobre o assunto, podemos citar: Koch (1986; 1991; 2002; 2004); Koch, Bentes e Cavalcante (2008); Bazerman (2006; 2007); Sant'Anna (2007); Piègay-Gros (2010) e Cavalcante (2012).

2.1 A proposta de Genette (2010)

Genette, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, publicada originalmente em 1982, apresenta o conceito de *transtextualidade*, “ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2010, p. 13). Nessa “transcendência textual”, Genette (2010) delinea cinco tipos de relações:

a) a *intertextualidade*, concebida como um tipo particular de diálogos entre textos, e não como usualmente é empregado por muitos pesquisadores.

Em suas palavras:

defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (Genette, 2010, p. 14, grifos do autor).

b) a *paratextualidade*, que diz respeito ao diálogo entre um texto e os seus componentes periféricos, o que o autor chama de *paratexto*, tais como capa, título, ilustrações, entre outros.

c) a *metatextualidade*, que se refere à relação que se estabelece entre um texto fonte e os *comentários* que podem ser feitos a partir dele, como as resenhas, os ensaios etc.

d) a *hipertextualidade*, que corresponde a “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário” (Genette, 2010, p. 18).

e) a *arquitextualidade*, que se refere ao “conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (Genette, 2010, p. 113), ou seja, essa é a relação mais ampla dentre as elencadas por Genette (2010). “Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção *paratextual* [...] de caráter puramente taxonômico” (Genette, 2010, p. 17). Assim sendo, dos cinco, é o tipo mais abstrato e mais implícito.

Cabe aqui uma breve distinção entre os termos intertextualidade e hipertextualidade, para evitar equívocos em relação ao sentido de cada um. Podemos dizer que intertextualidade diz respeito a relações de copresença, que, como dito por Genette (2010, p. 14), dá-se por meio de citação, plágio ou alusão. A hipertextualidade, por sua vez, concerne às relações de derivação, que, de acordo com o autor, podem se materializar por meio de dois processos: a *transformação* e a *imitação*.

A *transformação*, para Genette (2010), consistiria em um processo mais direto e mais simples, no qual se realizam operações para que haja a passagem de um texto específico a outro, sem que se percam elementos essenciais do texto fonte, sendo possível se estabelecerem relações evidentes entre os dois textos, mesmo que existam mudanças de gênero ou de temática.

A *imitação*, por seu turno, seria um processo mais complexo, uma vez que

consiste não na transposição de uma história a outro espaço/tempo ou na modificação de um estilo/gênero, mas na abstração, a partir de um texto determinado ou de um conjunto de textos que têm características estruturais comuns, de um paradigma de cunho genérico que serviria de modelo a uma gama de hipertextos (Nobre, 2014, p. 41).

Genette (2010), após uma série de reflexões, assume, ainda, que tanto as transformações como as imitações podem ocorrer em distintos regimes funcionais: lúdico, satírico ou sério. Assim sendo, o autor estabelece algumas classificações:

- a) Transformação em regime lúdico: *paródia*.
- b) Transformação em regime satírico: *travestimento*.
- c) Transformação em regime sério: *transposição*.
- d) Imitação em regime lúdico: *pastiche*.
- e) Imitação em regime satírico: *charge*.
- f) Imitação em regime sério: *forjação*.

Essas classificações podem ser observadas na sistematização do quadro abaixo:

Quadro 01 – Quadro geral das práticas hipertextuais

<i>regime</i>	lúdico	satírico	sério
<i>relação</i>			
transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPOSIÇÃO
imitação	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

Fonte: Genette (2010, p. 42)

Nesse continuum, *paródia* refere-se a uma relação de transformação que está em um regime intermediário (lúdico), entre o regime satírico (travestimento) e o regime sério (transposição). O *travestimento* caracteriza-se pelo regime não sério, uma transformação que ridiculariza o texto fonte. Ainda na relação de transformação, a *transposição* diz respeito à retomada do texto fonte em regime sério, sem a intenção de depreciá-lo.

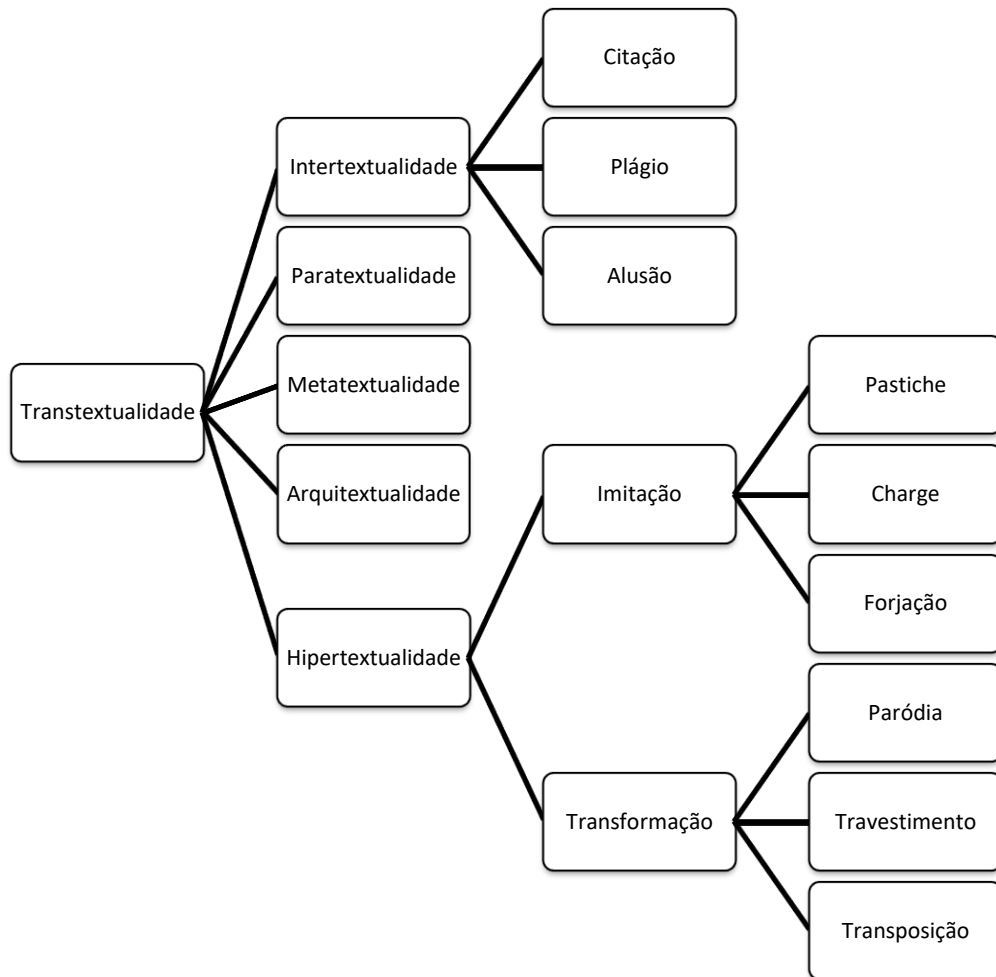
O *pastiche* corresponde a uma relação de imitação lúdica, que se estabelece em um intermédio entre o regime satírico (charge) e o regime sério (forjação), que “visa a uma espécie de puro entretenimento ou exercício prazeroso, sem intenção agressiva ou zombeteira” (Genette, 2010, p. 41).

Já, na *charge*, temos um regime satírico, uma vez que, embora não os descaracterize integralmente, corresponde à imitação que deprecia e deforma determinados padrões genéricos e arquétipos.

Por fim, na *forjação*, temos uma imitação em regime sério, que “consiste na reprodução e conseqüente perpetuação de arquétipos genéricos, e é esse tipo de hipertextualidade o responsável por promover determinados textos à patente de cânone literário (como ocorre com os poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*)” (Nobre, 2010, p. 48).

Isso posto, temos, na figura a seguir, um organograma geral da transtextualidade proposta por Genette (2010).

Figura 01 – Organograma geral da transtextualidade



Fonte: Nobre (2014, p. 54).

Concernente às estratégias de *transformação*, Genette (2010) elenca uma longa lista de recursos que podem ser utilizados, de ordem temática ou equitativa. Na perspectiva temática, temos as seguintes possibilidades:

- a) *Tradução*: tida por Genette (2010, p. 63) como “a forma de transposição mais evidente, e com certeza a mais difundida”, corresponde à transposição de um texto de uma determinada língua para outra.
- b) *Transtextualização*: reescrita que visa unicamente a mudança de estilo do texto fonte.
- c) *Transmodalização*: ocorre quando há a mudança de modo, por exemplo, quando há a mudança do modo narrativo para o dramático.
- d) *Versificação*: refere-se à passagem da prosa à poesia.

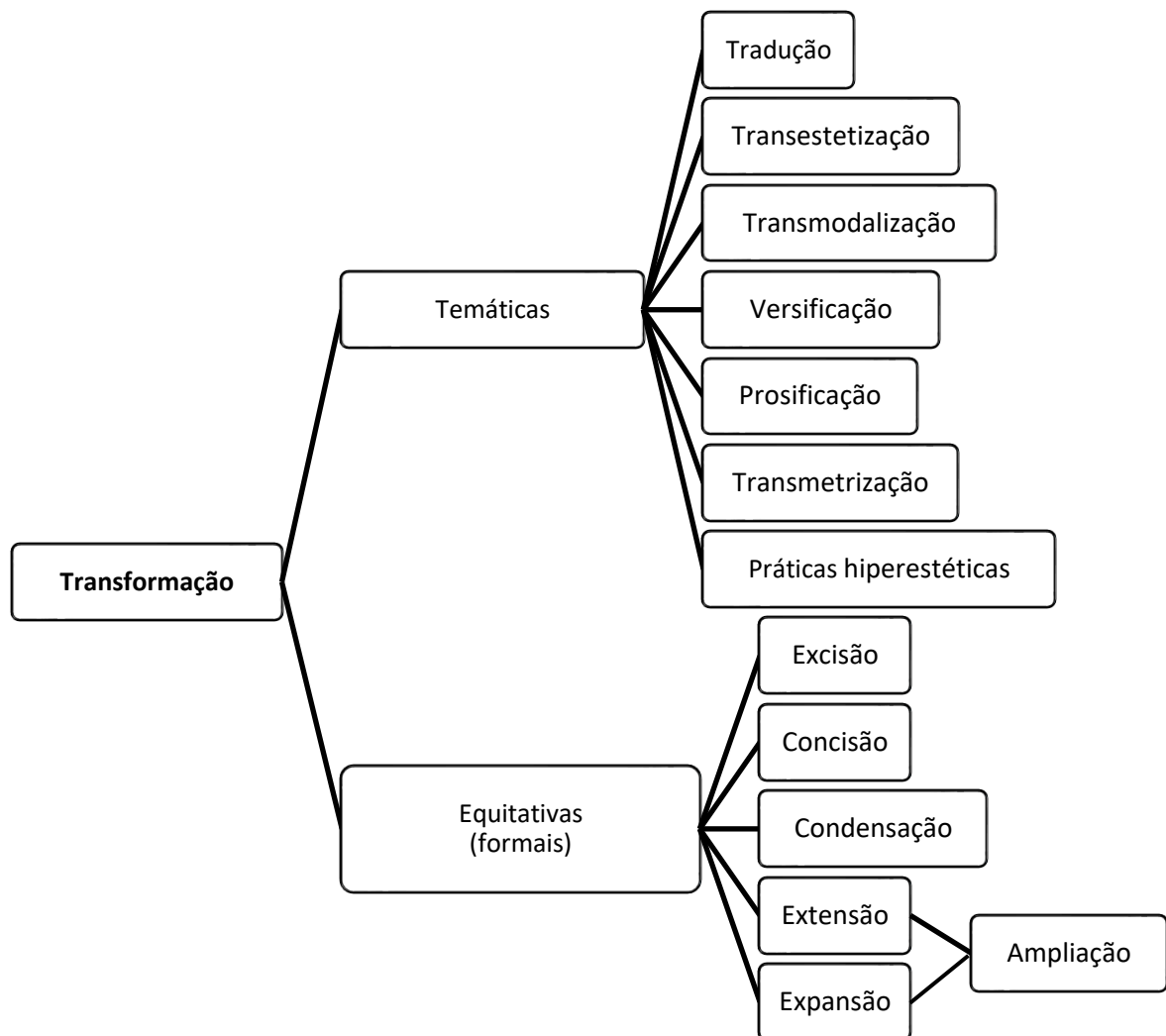
- e) *Prosificação*: é o inverso da versificação, ocorre quando há a passagem da poesia para a prosa.
- f) *Transmetrificação* ou *transmetrização*: diz respeito a reescrita de poemas com alterações na métrica.
- g) *Práticas hiperestéticas*: transmutação de obras literárias para outros meios semióticos, como para a pintura ou para a escultura, por exemplo.

Referente à ordem equitativa, temos:

- a) *Excisão*: ocorre quando a transformação se dá através apenas de cortes do texto original, sem demais intervenções.
- b) *Concisão*: consiste na reescrita concisa do texto original, preservando seu conteúdo temático.
- c) *Condensação*: corresponde a textos não literários e de função didática, produzidos a partir da síntese de texto original.
- d) *Extensão*: aumento do texto original com acréscimo de conteúdo.
- e) *Expansão*: também corresponde ao aumento do texto original, porém sem que haja acréscimo significativo de conteúdo.
- f) *Ampliação*: ocorre quando há a junção das operações de extensão e expansão.

A figura a seguir esquematiza os recursos de transformação aqui sumarizados.

Figura 02 – Transformação segundo Genette (2010)



Fonte: Nobre (2014, p. 53).

Dentre os processos de transformações temáticas, focaremos, de acordo com nosso objeto de pesquisa, nas práticas hiperestéticas, das quais falaremos a seguir.

2.2 Práticas intertextuais hiperestéticas – PIH

Genette (2010) insere as práticas hiperestéticas dentro do fenômeno da transposição e, embora não traga uma definição mais detida, ele inicia suas considerações em torno do conceito afirmando que

todo objeto pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, nenhuma arte por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura e que, mais genericamente, definem todas as práticas artísticas de segunda-mão, ou hiperartísticas – por razões a serem discutidas, não acredito que possamos legitimamente estender a noção de texto, e por conseguinte a noção de hipertexto, a todas as artes. Depois deste alongado percurso através da hipertextualidade literária, não vou iniciar aqui uma nova caminhada através das práticas hiperartísticas – o percurso seria bem mais longo e, dentre outros problemas, excederia a minha competência. Mas me parece útil dar uma espiada no assunto, restringindo-me cuidadosamente à pintura e à música, com o propósito de trazer à tona algumas similaridades ou correspondências que revelam o caráter transartístico das práticas de derivação, assim como algumas disparidades que apontam para a especificidade irreduzível de cada arte, pelo menos sob esta perspectiva (Genette, 2010, p. 126).

Como podemos ver, o autor, de fato, aborda brevemente o assunto e define as práticas hiperestéticas como “práticas artísticas de segunda-mão”, no sentido de que toda obra de arte pode se derivar de outra já existente. Isso, porém, não deve ser visto como um demérito do trabalho de Genette, uma vez que tratar das práticas intertextuais hiperestéticas não era o objetivo principal no quadro teórico proposto em *Palimpsestos*. Para mais, ele próprio nos adverte da brevidade e do propósito de suas colocações.

Ao sumarizar as estratégias de transposição elencadas por Genette (2010), Nobre (2014, p. 49) resume o conceito de prática hiperestética como a “transformação de obras literárias para outros códigos, como pintura e escultura”.

Silva (2016), em sua tese de doutorado, propôs uma definição mais precisa e uma revisão do conceito. Assim sendo, a pesquisadora define as práticas intertextuais hiperestéticas, que passa a chamar de PIH, como

a relação que se pode estabelecer entre duas obras artísticas, seja de uma mesma semiose ou de semioses diferentes, por meio de elementos constitutivos que permitam que se estabeleça uma relação intertextual entre as duas obras referidas, a obra A (hipotexto) e a obra B (hipertexto) (Silva, 2016, p. 73).

É importante ressaltar também que foi a autora a primeira a intercalar o vocábulo *intertextuais* na expressão de Genette (2010), com o fito de “torná-la mais clara, numa alusão direta aos processos intertextuais” (Silva, 2016, p. 72). É com essa definição que trabalhamos nesta dissertação⁵.

⁵ Dado que, para Genette (2010), intertextualidade e hipertextualidade – fenômeno no qual as práticas hiperestéticas se inserem – são dois processos distintos, pode parecer, em um primeiro momento, que há uma certa incoerência nessa adoção terminológica, ressaltamos, contudo, que na seção seguinte, ao apresentarmos a proposta de Silva (2016), essa reformulação com a intercalação do vocábulo "intertextual" será explicada.

Realizadas essas considerações a respeito das PIH, apresentaremos, a seguir, o modelo de Silva (2016) para a análise de tais práticas e, na sequência, os parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014).

2.3 O Modelo de Silva (2016) para a análise de PIH

Como já mencionado, Silva (2016) realizou um importante trabalho de revisão da teoria de Genette, com o intuito de aprofundar os estudos das PIH, mediante a análise de pinturas e esculturas de conteúdo bíblico. A pesquisadora analisou as relações intertextuais entre os textos pictóricos e escultóricos e o texto-fonte, como também, a partir de dados obtidos nessa análise, redefiniu a categorização das PIH, propondo, como resultado, um quadro metodológico para a análise dessas práticas (Silva, 2016, p. 22-23).

Ao realizar a releitura da obra de Genette, Silva (2016) questiona o uso dos termos *intertextualidade* e *hipertextualidade* para definir categorias de transtextualidade e defende alterações no quadro classificatório do autor.

Genette (2010, p. 14), em uma visão mais restritiva do termo, define *intertextualidade* como “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos”. No entanto, Silva (2016) argumenta

que se torna muito confuso tomar este termo, *intertextualidade*, somente para definir estes tipos de ocorrências, já que todas as outras apontadas por ele, *arquitextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade* e *hipertextualidade*, são também processos intertextuais. Por que tomar este termo para designar apenas os processos intertextuais de copresença, se todos os outros que não são considerados de copresença são também intertextuais? Consideramos que este uso gera certa confusão mental em torno da classificação dos demais casos e do próprio sentido do termo *intertextualidade* (Silva, 2016, p. 70).

Diante disso, a pesquisadora propõe uma troca na nomenclatura, substituindo o termo *intertextualidade* por *processos intertextuais de copresença*, a fim de definir com maior precisão esses processos e de desfazer a ambiguidade semântica.

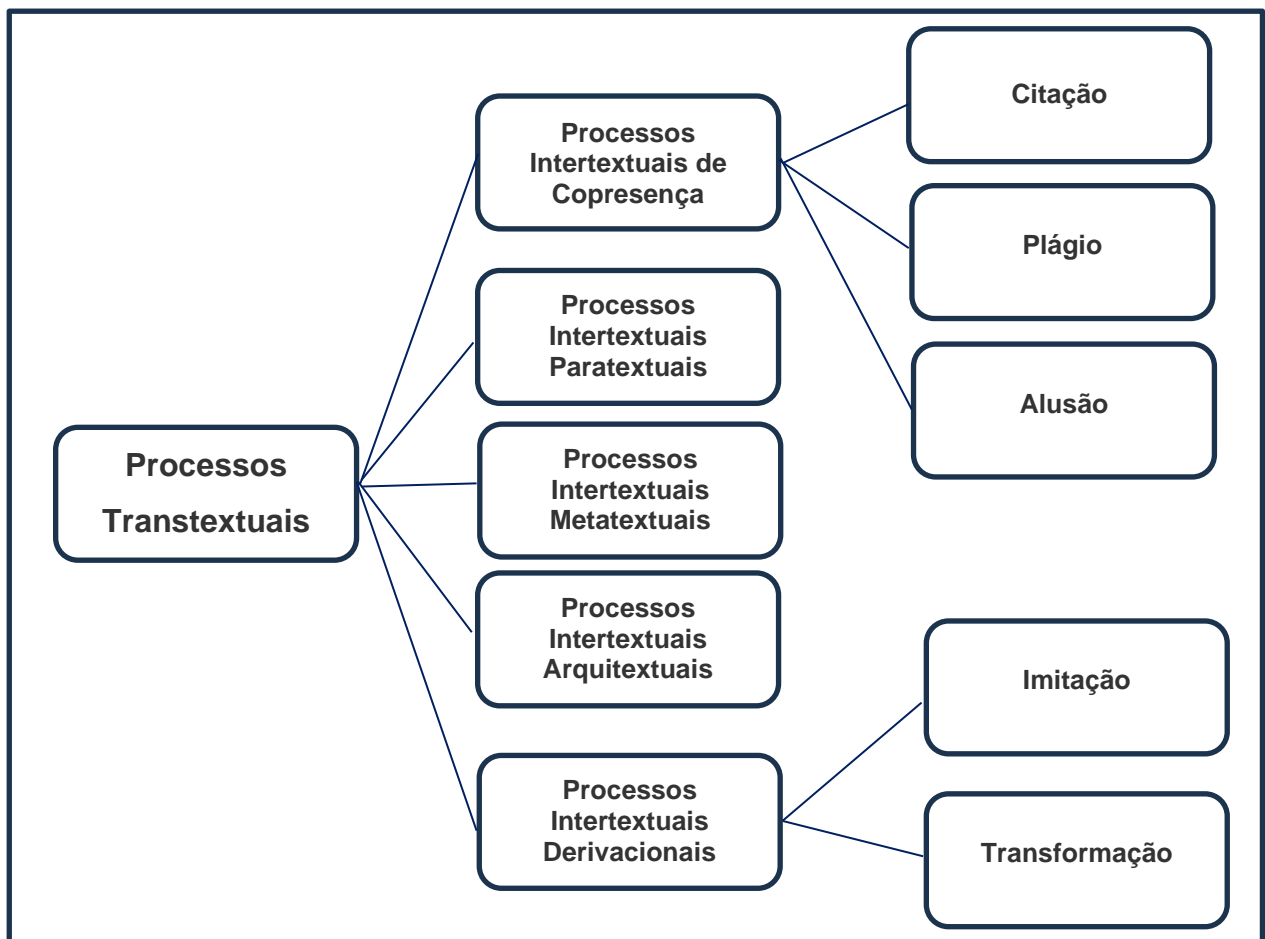
A respeito da *hipertextualidade*, definida por Genette (2010, p. 18) como o processo no qual um texto B deriva de um texto A anterior, por meio de transformação ou de imitação, Silva (2016, p. 71) defende que

este termo também gera ambiguidade semântica por não definir com exatidão o tipo de prática à qual o termo se refere. Em função disso e do reconhecimento de que a ideia da hipertextualidade refere-se a um texto que mantém estreita relação de derivação intertextual com outro, mais uma vez

somos conduzidos a concordar com a nomenclatura adotada por Piègay-Gros (1996), por isso sugerimos a substituição do termo hipertextualidade por processos intertextuais derivacionais, que nos parece muito mais coerente e preciso, já que é a relação de derivação que distingue esta prática das demais (Silva, 2016, p. 71).

Desse modo, Silva (2016) redefine os processos transtextuais estabelecidos por Genette (2010) e aponta cinco tipos, que passam a ser definidos como: *processos intertextuais de copresença*, *processos intertextuais metatextuais*, *processos intertextuais paratextuais*, *processos intertextuais arquitextuais* e *processos intertextuais derivacionais*, retratados no diagrama a seguir.

Figura 03 – Processos Transtextuais redefinidos por Silva (2016)



Fonte: Silva (2016, p. 72).

A autora indica deficiências na taxonomia de Genette. Contudo, pontuamos que deve ser considerado o contexto em que a proposta genetteana foi concebida e o fato de que tais interpretações só são viáveis nos dias de hoje, após muitas décadas e teorias terem surgido. Esses processos são vistos como intertextuais em uma

perspectiva atual, mas, naquele momento, não havia esse olhar. Em resumo, a teoria de Genette não poderia abarcar, naquela época, essa visão contemporânea.

Cabe dizer que, na presente pesquisa, mantemos a nomenclatura de Genette, pois sua abordagem fornece um quadro conceitual sólido no campo dos estudos sobre intertextualidade.

Para mais, como já posto na seção anterior desta dissertação, Silva (2016, p. 73) propõe uma definição mais precisa das PIH e esclarece que a constatação da ocorrência do fenômeno “depende da relação de pertença que possa ser evidenciada entre as duas obras, por meio de elementos constitutivos como personagens, cenas, elementos linguísticos, imagéticos, tema etc.”.

Um ponto que merece ser destacado na definição das PIH defendida pela autora é que a intenção do autor do hipertexto não é posta como critério para a ocorrência dessas práticas. Embora reconheça que não há um consenso entre pesquisadores sobre essa concepção, Silva (2016) arrazoa que,

mesmo nos casos em que o autor do hipertexto não tenha intencionalmente retomado, de forma direta, determinado hipotexto, mas se a sua obra, o hipertexto, permitir a comprovação de uma relação de pertença seguramente comprovada entre as duas obras em questão, a intertextualidade estará assegurada (Silva, 2016, p. 73).

Ademais, ao repensar a teoria de Genette, a pesquisadora argumenta, ainda, para que se reconsidere, na definição das PIH, sua ocorrência apenas em regime sério, em virtude de, em sua pesquisa, ter constatado a ocorrência em regime não sério também. Nessa perspectiva, além de propor uma nova configuração do quadro das práticas transtextuais, a autora cria um quadro de categorias de PIH, no qual inclui o regime não sério, como pode ser observado no quadro a seguir:

Quadro 02 – Categorias de PIH

TRANSFORMAÇÕES		
PIH (práticas intertextuais hiperestéticas): um texto B (hipertexto) deriva-se de texto A (hipotexto) por um processo de transposição de elementos da obra original. As práticas hiperestéticas podem ocorrer com intenção séria ou com intenção lúdica ou satírica.		
Séria	Não séria	
Transposição: um texto B (hipertexto) deriva-se de texto A (hipotexto) por um processo de transposição de	Paródia: um texto B (hipertexto) deriva-se de texto A (hipotexto) por um processo de transposição de elementos da obra original com intenção	Travestimento: um texto B (hipertexto) deriva-se de texto A (hipotexto) por um processo de transposição de elementos da obra original com intenção satírica. O

elementos da obra original sem intenção lúdica ou satírica.	lúdica ou satírica. O conteúdo de um texto é alterado, na maioria das vezes, com intenção lúdica. “É uma transformação semântica.” (Genette, 2010, p. 38).	conteúdo de um texto é degradado por transposições estilísticas e temáticas de intenção satírica. “É uma transposição estilística.” [...] “É mais satírico, ou mais agressivo, em relação ao hipotexto que a paródia.” (Genette, 2010, p. 38).
---	--	--

Fonte: Adaptado de Silva (2016, p. 88).

Além de incluir o regime não sério nas categorias das PIH, Silva (2016), com a análise do *corpus* de sua pesquisa, percebeu a necessidade de idear outras duas categorias, uma vez que a categorização proposta por Genette (2016) não dava conta das ocorrências que a autora se deparou em seu estudo.

Para definir as novas categorias, a pesquisadora enumerou quatro critérios: *função*, *estilo*, *conteúdo* e *desmistificação*. O critério *função* refere-se à intenção séria, lúdica, crítica ou satírica do hipertexto. O critério *estilo* trata-se do modo como o artista transforma a obra original, se o hipertexto altera ou não o estilo do hipotexto. O terceiro critério diz respeito a se o *conteúdo* do texto original é mantido ou alterado no novo. Por fim, o critério *desmistificação*⁶ está relacionado à intenção de desmistificar ou não o conteúdo do hipotexto. De acordo com Silva (2016, p. 92), a desmistificação remete à “intenção de desconstruir um conceito, uma verdade ou um mistério instituído”. Assim sendo, há a desmistificação quando a motivação da PHI é contestar o conteúdo do hipotexto, sem propósito jocoso e, muitas vezes, com função crítica e reflexiva. “Nesse caso, há uma intenção questionadora que desconstrói o sentido desta obra” (Silva, 2016, p. 93).

A partir de tais critérios, Silva (2016) chega a duas novas categorias das PIH: *austerismo* e *transfiguração*, ambas transposições sérias que não se enquadram nas definições já trazidas por Genette (2010). Nas palavras da autora, *austerismo* refere-se a

uma ocorrência intertextual que se define por encerrar em si uma crítica reflexiva séria em relação a outra obra com a qual estabelece intertextualidade temática, com o propósito de desmistificar, sem intenção jocosa, algum dogma, princípio, verdade ou mistério exposto na obra original (Silva, 2016, p. 93).

⁶ Cabe destacar que essa categoria é produtiva na pesquisa de Silva (2016), dada a natureza do *corpus* da pesquisadora – textos bíblicos, sagrados para determinada comunidade. Tal critério, contudo, pode não ser produtivo em *corpus* outros.

Já a categoria *transfiguração* trata-se da ocorrência de uma transposição de função crítica, na qual tanto o conteúdo quanto o estilo do hipotexto são alterados no hipertexto, com a intenção de desmistificar o conteúdo do texto original. Essa categoria diferencia-se do austerismo, então, pela mudança de estilo que é operada.

O quadro, a seguir, sumariza os critérios e as categorias consideradas pela autora:

Quadro 03 – Critérios e categorias das PIH

	TRANSPosição	PARÓDIA	AUSTERISMO	TRAVESTIMENTO	TRANSFIGURAÇÃO
Função	Séria	Lúdica	Crítica	Satírica	Crítica
Estilo	Não é alterado	Não é alterado	Não é alterado	É alterado	É alterado
Conteúdo	Não é alterado	É alterado	É alterado	É alterado	É alterado
Desmistificação	Não ocorre	Ocorre	Ocorre	Ocorre	Ocorre

Fonte: Silva (2016, p. 98).

É importante dizer que Silva (2016) exclui as categorias propostas por Genette (2010) para as ocorrências de imitação. Isso é justificado pelo fato de a autora não ter encontrado, no *corpus* de sua pesquisa, esse tipo de ocorrência, uma vez que todas as peças artísticas analisadas pela pesquisadora se configuram como processos intertextuais de transformação. O quadro seguinte traz as três categorias de transformação propostas por Genette (2010), utilizadas por Silva (2016) em sua análise.

Quadro 04 – Definições das categorias intertextuais para as PIH segundo Genette (2010)

CATEGORIAS	CONCEITOS
Transposição	Transformação que implica em uma recriação que mantém o conteúdo da obra original, sem intenção crítica, lúdica ou satírica. Apenas o tema é transposto do hipotexto para o hipertexto. Não ocorre transformação semântica, nem estilística.
Paródia	Transformação de um texto por desvio mínimo, com intenção lúdica, não satírica. Na paródia, não ocorre alteração de estilo, e a maioria dos elementos constitutivos da obra original é mantida. É uma transformação semântica.
Travestimento	Transformação que implica em uma recriação, cujo objetivo é um texto com função degradante. Trata-se de uma transformação com teor depreciativo. É uma transposição de intenção satírica e uma transformação estilística.

Fonte: Silva (2016, p. 121).

Conforme já explicitado, além dessas três categorias já previstas por Genette (2010), Silva (2016) propôs outras duas: *austerismo* e *transfiguração*. Assim, o quadro das categorias intertextuais para as PIH é reformulado, como pode ser observado a seguir:

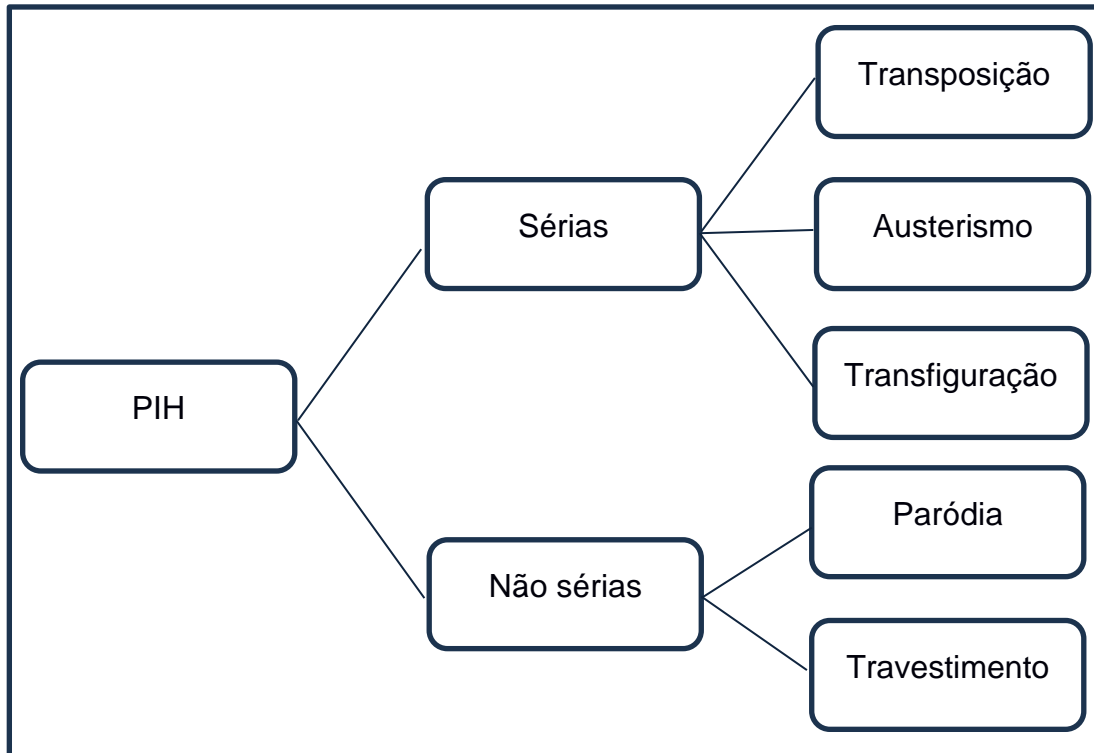
Quadro 05 – Definições das categorias intertextuais para as PIH segundo Silva (2016)

CATEGORIAS	CONCEITOS
Transposição	Transformação que implica em uma recriação que mantém o conteúdo da obra original, sem intenção crítica, lúdica ou satírica. Apenas o tema é transposto do hipotexto para o hipertexto. Não ocorre transformação semântica, nem estilística.
Paródia	Transformação de um texto por desvio mínimo, com intenção lúdica, não satírica. Na paródia, não ocorre alteração de estilo, e a maioria dos elementos constitutivos da obra original é mantida. É uma transformação semântica.
Travestimento	Transformação que implica em uma recriação, cujo objetivo é um texto com função degradante. Trata-se de uma transformação com teor depreciativo. É uma transposição de intenção satírica e uma transformação estilística.
Austerismo	Transformação séria de conteúdo crítico-reflexivo na qual não ocorre mudança de estilo do hipotexto para o hipertexto. Esta categoria aproxima-se da paródia, mas não pode ser considerada como tal por lhe faltar o componente lúdico.
Transfiguração	Transformação estilística séria de conteúdo crítico-reflexivo na qual ocorre mudança de estilo do hipotexto para o hipertexto. Esta categoria aproxima-se do travestimento, mas não pode ser considerada como tal por lhe faltar o componente satírico.

Fonte: Silva (2016, p. 121).

Diante dessas redefinições de categorização, Silva (2016) constrói um novo diagrama de configuração das PIH, divididas entre sérias – transposição, austerismo, transfiguração – e não sérias – paródia e travestimento:

Figura 04 – Quadro geral das PIH



Fonte: Silva (2016, p. 98).

É importante ressaltar que nos resultados da pesquisa de Silva (2016) foi constatado um maior número de ocorrências de austerismo e de transfiguração, ou seja, as duas novas categorias propostas pela autora. Isso confirmou uma hipótese inicial da pesquisadora, de que era necessária uma redefinição de categorias para as PIH.

Ademais, entendemos que a natureza mística do *corpus* da pesquisa de Silva (2016) – pinturas e esculturas de conteúdo bíblico – influencia na definição desses critérios. Em nosso estudo, porém, não consideramos proveitoso incluir as categorias mais específicas de transposição, paródia, austerismo, travestimento e transfiguração. Em vez disso, utilizamos apenas os critérios mais abstratos de *função*, *estilo* e *conteúdo*. Para mais, dado o escopo de nosso trabalho, também não levamos em conta o critério de desmistificação, por ponderarmos que não é produtivo para o *corpus* desta pesquisa.

Feitas essas colocações a respeito da alteração terminológica do quadro dos processos transtextuais utilizada por Genette (2010) e do novo quadro geral das PIH, cabe agora discorrermos acerca do modelo delineado por Silva (2016) para a análise dessas práticas.

Para analisar o *corpus* de sua pesquisa, composto por obras de arte, Silva (2016) faz uso do esquema concebido por Barthes (1990) para a leitura de imagens.

Barthes (1990), ao dissertar sobre a retórica da imagem, esclarece que os signos encontrados nessa são semelhantes aos signos linguísticos, ou seja, possuem significante e significado. Desse modo, o autor propõe uma análise espectral das mensagens que uma imagem pode conter. Para tanto, Barthes (1990) recorre a uma peça publicitária da marca francesa de massas *Panzani*, a fim de estudar as mensagens presentes na imagem publicitária. Nessa análise, o teórico encontra três tipos de mensagens: uma linguística, uma icônica codificada e uma icônica não codificada (Barthes, 1990, p. 30).

Conforme Silva (2016, p. 106), Joly (2007), em um estudo analítico da teoria de Barthes, adota a terminologia *mensagem linguística*, *mensagem plástica* e *mensagem icônica* para se referir às três mensagens categorizadas pelo autor. Nesta dissertação, trabalharemos, assim como o fez Silva (2016), com a nomenclatura utilizada por Joly (2007).

A *mensagem linguística* diz respeito a título, legendas ou etiquetas pertencentes à imagem, ou seja, seus elementos verbais, que podem ser lidos por meio do código da escrita. A *mensagem plástica* refere-se aos elementos “propriamente plásticos da imagem, tais como a cor, as formas, a composição e a textura” (Joly, 2007, p. 86). A *mensagem icônica* está associada aos significados conotados a partir dos elementos plásticos e linguísticos e implica na interpretação de quem observa a imagem, interpretação essa realizada de acordo com o conhecimento do observador e do contexto cultural. O quadro a seguir esquematiza esses três tipos de signos:

Quadro 06 – Esquema de análise de Barthes (1990)

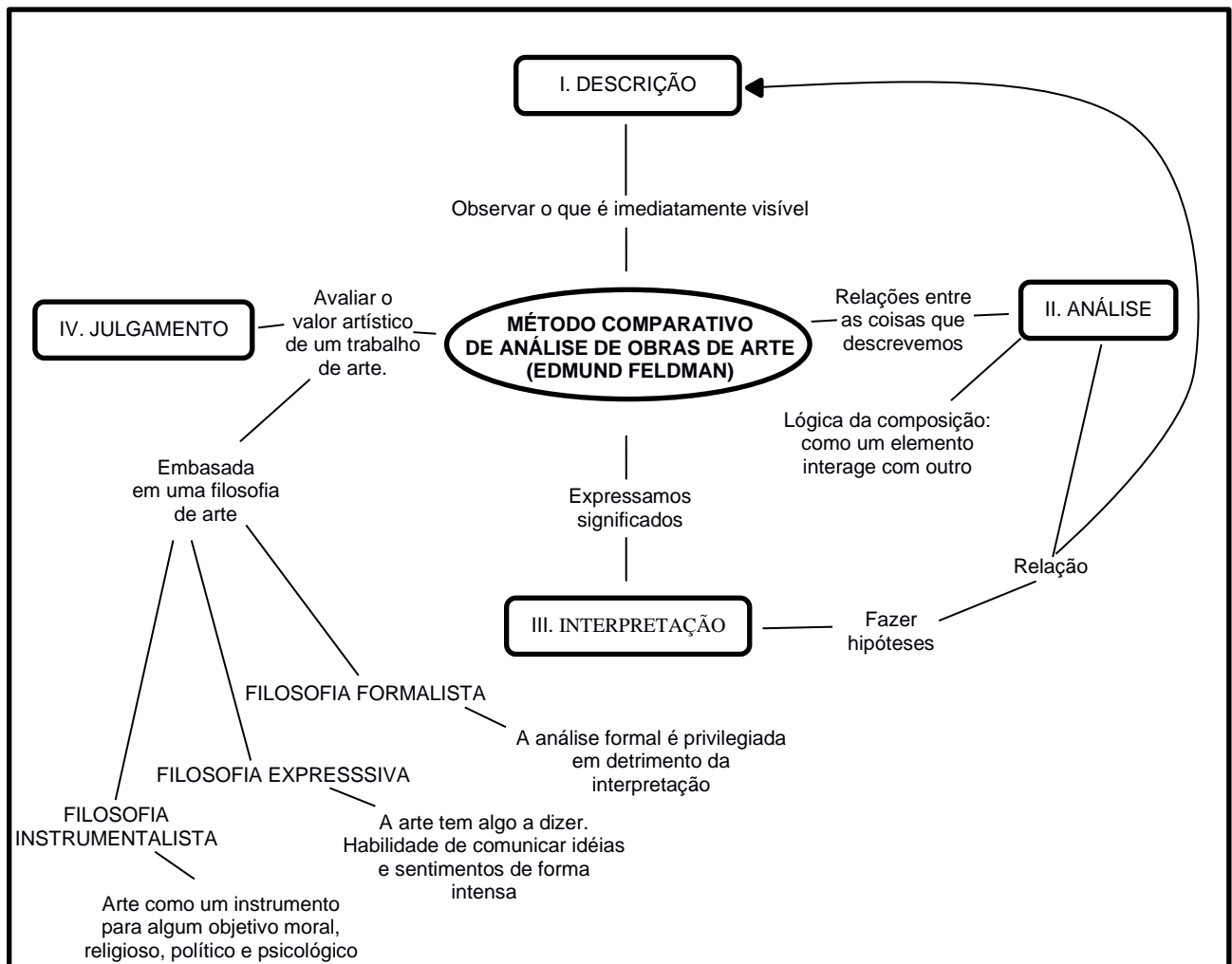
Signos linguísticos	São os significantes verbais.	Elementos verbais da composição (títulos das obras).
Signos plásticos	São os significantes da composição visual.	Elementos denotados na composição (forma, cor, textura, composição interna das obras).
Signos icônicos	Estão ligados aos significados dos signos linguísticos e plásticos. Dizem respeito ao entendimento da conotação.	Elementos conotados por meio dos signos plásticos (elementos de significação sociocultural inseridos ou sugeridos nas obras).

Fonte: Silva (2016, p. 35).

É conveniente ser dito que, assim como destacou Joly (2007), “a interpretação destes diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, a quem é exigido grande trabalho de associações mentais” (Joly, 2007, p. 132).

Silva (2016), além de invocar o método de Barthes (1990) para a análise de imagens, fez uso também do modelo comparativo de análise de obras de arte de Feldman (1970). A proposta de Feldman prevê quatro etapas de análise, conforme ilustrado na figura a seguir.

Figura 05 – Método comparativo de análise de obras de arte, de Feldman (1970)



Fonte: Adaptado de Silva (2016, p. 104).

Contudo, devido ao método do referido autor possuir um viés de investigação apenas estética, que não condiz com o objetivo de estudo de Silva (2016), que é sobretudo linguístico, a pesquisadora percebeu a necessidade de operar algumas alterações no modelo. Nesse sentido, de acordo com Silva (2016, p. 106), o

método de Feldman serviu “como um ponto de partida”, mas foi realizada uma série de adaptações para que se tivesse um quadro que atendesse aos objetivos da autora.

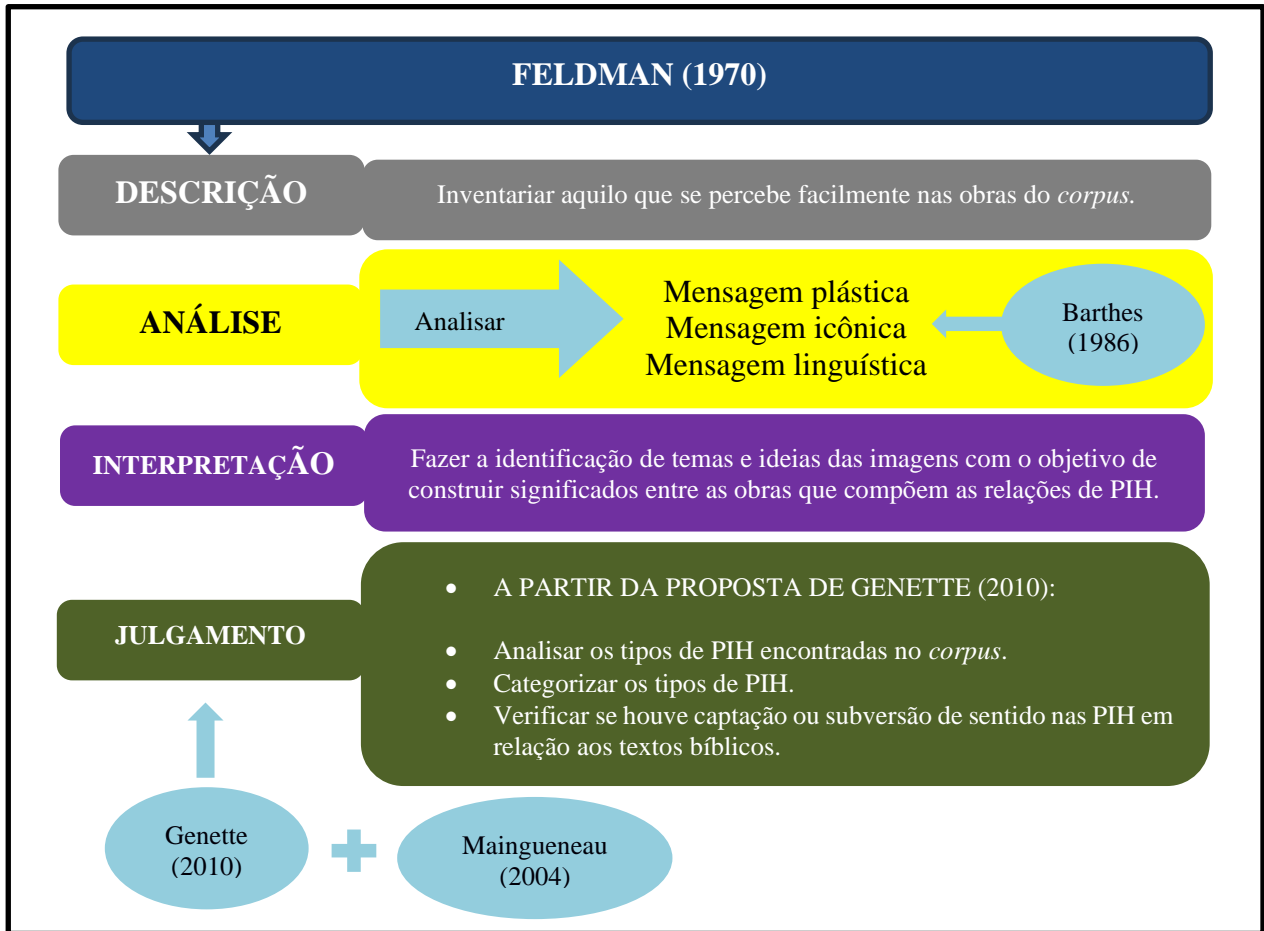
Concernente a essas alterações, a pesquisadora optou por, na segunda etapa do esquema de Feldman, na análise, incorporar a proposta de Barthes (1990), para analisar os signos linguísticos, plásticos e icônicos das imagens, essa análise servindo de base para a etapa seguinte, a interpretação.

Para mais, Silva (2016) opera, ainda, uma outra adaptação, agora na etapa de julgamento, com o fito de adequá-la aos propósitos de sua pesquisa. Assim, em vez de um julgamento estético, como proposto por Feldman (1970), na adaptação de Silva (2016), temos um julgamento linguístico. Para tanto, a autora recorre a Genette (2010) e a Charaudeau e Maingueneau (2004). Em suas palavras:

Nesta última etapa, no julgamento que, no método de Feldman (1970), é estético, para nós foi um julgamento linguístico dos exemplos que compõem o *corpus*, relacionando-os entre si e comparando-os com o texto fonte, o texto bíblico. Para tal realização, além de partirmos da proposta de Genette (2010), recorreremos ainda aos conceitos de Charaudeau e Maingueneau (2004) para verificar os casos de *captação* ou de *subversão* dos textos bíblicos originais (SILVA, 2016, p. 107-108, grifos da autora).

Desse modo, Silva (2016), conforme o interesse linguístico de sua pesquisa, ao adaptar o modelo de Feldman (1970), propõe o seguinte quadro para a análise das PIH, no qual são convocadas as contribuições de Barthes (1990), Genette (2010) e Maingueneau (2004):

Figura 06 – Adaptação final do modelo de Feldman (1970) feita por Silva (2016)



Fonte: Silva (2016, p. 107).

Diante desse modelo proposto, temos as etapas de análise das PIH descritas pela autora no quadro a seguir.

Quadro 07 – Etapas da análise (descrição)

ANÁLISE DAS IMAGENS	
•	DESCRIÇÃO: informes de identificação das obras. Títulos, autores e breve descrição da cena e ou personagem apresentados na pintura ou escultura.
•	ANÁLISE: análise das mensagens plástica, icônica e linguística que serão explicitadas a seguir:
➤	Mensagem plástica: descrição mais detalhada dos elementos que compõem o conteúdo das obras. Destaque para o conteúdo temático, os personagens e os elementos do cenário. Comentários sobre cores utilizadas, formas e outros elementos plásticos da composição interna das obras;
➤	Mensagem icônica: análise das mensagens sugeridas por meio dos elementos de composição plástica das obras. Descrição dos valores e verdades que podem ser sugeridos ou defendidos por meio das representações da realidade. Dissecção das metáforas plásticas contidas nas cenas retratadas;

➤ Mensagem linguística: análise do elemento linguístico paratextual que compõe o cotexto das obras: os títulos. E, em alguns casos, análise de algum elemento linguístico que figure no cotexto da obra.
• INTERPRETAÇÃO: espaço destinado à discussão em torno da relação entre as duas obras que compõem o exemplo de PIH. Comentário conclusivo acerca da construção de sentido percebida nas duas obras e de uma em relação à outra.
• JULGAMENTO: o que se julga a partir do estudo comparativo entre as obras. Este julgamento refere-se aos aspectos linguísticos citados abaixo:
➤ Categoria intertextual: inclusão dos exemplos das PIH nas categorias definidas na tese;
➤ Captação/subversão: verificação da relação de captação ou de subversão entre os pares de obras.

Fonte: Silva (2016, p. 131).

Cabe notabilizar, ainda, que Silva (2016), de acordo com a área em que seu estudo se insere, com os objetivos de seu trabalho e com seu objeto de pesquisa, opera algumas reformulações bastante radicais no Método de Feldman, sobretudo no que diz respeito às etapas de análise e de julgamento. Compreendemos tais alterações, tão bem justificadas pela pesquisadora em seu texto, e julgamos que, por desenvolvermos uma pesquisa em Linguística Textual sobre PIH, essas alterações propostas pela pesquisadora melhor se adequam ao estudo aqui desenvolvido.

A título de ilustração, reproduzimos, a seguir, a análise feita por Silva (2016) de um par de pinturas que fez parte do *corpus* de sua tese. As duas obras tematizam o nascimento de Jesus e retextualizam, segundo a autora, o fragmento bíblico do Livro de Lucas, capítulo 2, versículos de 1 a 23.

Figura 07 – Adoração dos magos, de Robert Campin



Fonte: Disponível em: <<https://www.artbible.info/art/large/557.html>>. Acesso em: 10 out. 2023.

Figura 08 – A adoração dos pastores, de Caravaggio



Fonte: Disponível em: <<http://virusdaarte.net/caravaggio-a-adoracao-dos-pastores>>. Acesso em: 10 out. 2023.

Quadro 08 – Análise das imagens

ANÁLISE DAS IMAGENS
<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ OBRA 1 (hipotexto⁷): <i>Natividade ou Adoração dos magos</i>, 1420. Óleo sobre tela de Robert Campin. A obra encontra-se no Museu de Belas Artes de Dijon, na França e retrata a cena do nascimento de Cristo com a presença dos Reis Magos e parteiras. ➤ OBRA 2 (hipertexto): <i>A adoração dos pastores</i>, 1609. Pintura a óleo sobre tela de Caravaggio. Dimensões: 314 x 211 cm. Encontra-se no Museu Nazionale, Messina, Itália. O quadro é uma pintura a óleo na qual Caravaggio representa a cena da visita dos pastores ao Menino Jesus.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Elementos plásticos: <ul style="list-style-type: none"> ➤ OBRA 1 (hipotexto): Nesta obra, figuram vários personagens. Nossa Senhora, em posição central, tem o olhar direcionado para o menino que está deitado no chão. Ela está ladeada por seu esposo, José, e ambos estão em companhia de alguns visitantes, entre eles os Reis Magos. Figuras sobrenaturais também compõem a cena, são anjos que sobrevoam o espaço sobre a manjedoura na qual o grupo se abriga. O ambiente denota simplicidade. Pela perspectiva que a pintura apresenta podemos perceber que se trata de um local em área rural, e há um caminho que indica este distanciamento. A manjedoura que serve de abrigo também sugere ser um local abandonado ou, no mínimo, muito pouco assistido, dado o estado deplorável em que se encontram suas paredes. ➤ OBRA 2 (hipertexto): Semelhante à cena da obra de Campin, esta, de Caravaggio, mostra-nos o mesmo evento pintado por Campin. Entretanto, a retratação de Caravaggio é mais realista. Observa-se que nela não figuram seres sobrenaturais da mitologia cristã presentes na obra de Campin e o foco de enquadramento mostra uma área menor que a da pintura anterior. Em seu quadro, Caravaggio centra a atenção nos personagens, sem preocupar-se em retratar detalhes do cenário. Mesmo assim, percebe-se um ambiente sombrio, com pouca iluminação. A predominância das cores quentes contribui para criar esta atmosfera que sugere pobreza e desolação. ➤ Elementos icônicos: <ul style="list-style-type: none"> ➤ OBRA 1 (hipotexto): A cena em foco faz um reforço do conteúdo que é narrado nos evangelhos: o nascimento de Jesus em um ambiente pobre, sem pompas, sem luxos e cercado apenas dos pais, anjos, animais e de alguns visitantes. Nela são exaltados valores como a simplicidade, o despojamento material, o anonimato, a união familiar e a crença nos valores do cristianismo, levando o espectador a valorizar o fato de o “rei” dos judeus, o filho de Deus, ter nascido em ambiente tão humilde.

⁷ Cabe esclarecer que, embora tanto a Obra 1 quanto a Obra 2 tenham o texto bíblico como hipotexto, Silva (2016) chama a Obra 1 de hipotexto por considerá-lo também como texto fonte da Obra 2. Ou seja, a Obra 2 é produzida sob influência tanto do texto bíblico quanto da Obra 1, que lhe é anterior. A respeito desses possíveis diálogos e das (inter)influências entre hipertextos oriundos de um mesmo hipotexto, trazemos, na seção 4.3 da presente pesquisa, a partir dos achados em nossas análises, uma breve reflexão.

➤ OBRA 2 (hipertexto): Embora de forma mais realista que o hipotexto, a obra de Caravaggio também retrata o fato bíblico de modo a dar reforço à narrativa original. Nesta obra, são sugeridos os mesmos valores metaforicamente representados na pintura de Campin.

➤ **Elementos linguísticos:**

➤ OBRA 1 (hipotexto)⁸: O termo Natividade é normalmente utilizado para referir-se ao dia de um nascimento, em especial, o nascimento de Jesus ou de algum santo. No título da obra em questão, é exatamente isso que ele expressa. Este título é uma referência direta ao conteúdo da obra: o nascimento de Jesus. Portanto, não é exigido do leitor esforço cognitivo para a construção de sentido, o que é anunciado no título encontra uma correspondência direta no conteúdo da imagem que a obra expõe.

➤ OBRA 2 (hipertexto): O título do hipertexto, A Adoração dos pastores, assim como o hipotexto, embora de modo mais indireto, também anuncia de forma clara o nascimento de Cristo. Isto se pode afirmar porque é de domínio público, na cultura cristã, o conhecimento de que a expressão “visita dos pastores” refere-se ao episódio do nascimento de Cristo.

• **INTERPRETAÇÃO:**

Conforme já comentado, as duas obras obedecem ao mesmo propósito de representação fiel do relato bíblico popularmente conhecido. Contudo, vale enfatizar a maneira mais realista como Caravaggio retrata o acontecimento. No hipotexto, na Figura 07, a cena é divinizada pela presença de anjos que trazem nas mãos faixas com mensagens celestiais de boas vindas, cena esta que seria surreal se não fosse aceita pela fé. Enquanto, na obra de Caravaggio, como já comentamos, não temos a presença de anjos. A ausência desses personagens sobrenaturais confere maior realismo à cena representada na obra. A imagem construída por Caravaggio se aproxima mais de uma cena de nascimento real do que a realizada por Campin. Outro detalhe que distingue as duas obras diz respeito à Maria, uma vez que a mãe do menino, na cena do hipotexto, é retratada em posição de adoração ao próprio filho, de joelhos, e tendo uma mão no coração e a outra em postura de louvação. Vale ainda destacar a maneira mais humana como o artista Caravaggio, no hipertexto, figura 08, pintou a relação entre a mãe e o menino. Esta o tem aconchegado em seus braços, com o rosto colado ao seu. Esses detalhes que distinguem uma obra da outra não chegam a criar uma relação de crítica ou de conflito entre elas.

⁸ Silva (2016) aponta que a OBRA 1 possui dois títulos, *Natividade* ou *Adoração dos magos*, porém, na análise dos elementos linguísticos, apenas o título *Natividade* é comentado. O título *A Adoração dos Magos* refere-se ao evento bíblico retratado na tela de Robert Campin. A cena retrata os três reis magos visitando o recém-nascido Jesus Cristo em Belém, conforme descrito no evangelho de Lucas. Essa adoração dos magos é um importante episódio na narrativa do nascimento de Cristo e tem sido frequentemente representada na arte sacra ao longo dos séculos. O título do quadro indica, na cultura cristã, o tema religioso e o momento específico da adoração dos magos.

• **JULGAMENTO:**

- **Categoria intertextual:** A análise da relação entre as duas pinturas que compõem esta PIH coloca-nos diante de um caso de transposição, conforme Genette (2010, p. 61), já que o hipertexto mantém o conteúdo apresentado no hipotexto sem aparente intenção crítica, lúdica ou satírica. Mesmo com a constatação de que a pintura de Caravaggio, na Figura 08, é mais realista e humana que a de Campin, na Figura 07, ambas cumprem o mesmo propósito: confirmar a narrativa do nascimento de Jesus conforme o registro bíblico. Trata-se, portanto, de um caso de transposição, no qual, segundo os nossos critérios de julgamento, o conteúdo da obra original é conservado na obra derivada: manutenção da versão bíblica. Não ocorre mudança de estilo: são duas pinturas realizadas dentro da convenção da tradicional da pintura figurativa universal, herdeiras da tradição greco-romana ocidental. Ambas desempenham uma função séria: de retratar o evento bíblico conforme ele é narrado na tradição judaico-cristã, mostrando que também não houve desmistificação de valores ou verdades da mitologia bíblica.
- **Captção/subversão:** Já que estamos diante de um caso de transposição, naturalmente não haverá possibilidade de subversão, porque, se o hipertexto importa o conteúdo do hipotexto sem alterá-lo, sem criticá-lo, temos apenas transposição temática de uma obra em relação à outra. Portanto, trata-se de um caso de captação. As alterações observadas na obra de Caravaggio não implicam em alteração significativa em relação à obra de Campin. Uma obra não é igual à outra, mas o hipertexto confirma a intenção do hipotexto.

Fonte: Adaptado de Silva (2016, p. 129-135).

Cabe destacar que, na presente pesquisa, a fim de atendermos aos objetivos propostos, buscamos refinar, na etapa de julgamento, o método delineado por Silva (2016), a partir da associação com os parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014), a fim de enriquecermos a análise para além das noções de captação e subversão.

Referente ao julgamento da categoria intertextual, como dito, não iremos considerar as categorias de transposição, paródia, austerismo, travestimento e transfiguração. Utilizaremos apenas os critérios mais abrangentes de função, estilo e conteúdo. Não levaremos em conta, também, o critério de desmistificação, por entendermos que não é produtivo para o *corpus* desta pesquisa, uma vez que foge ao escopo de nosso trabalho.

Para mais, consideramos pertinente associar os critérios de conteúdo e de função aos parâmetros de Nobre, que já preveem essas noções, como também dão conta de critérios outros.

Desse modo, propomos a adaptação do quadro de Silva (2016) para a análise de PIH, a partir da incorporação das categorias de Nobre (2014), como pode

ser visto no Quadro 09, presente na última seção deste capítulo. Isso posto, apresentamos, a seguir, os parâmetros intertextuais propostos pelo autor.

2.4 Os parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014)

Em sua tese de doutorado, Nobre (2014), além de reconhecer e discutir a falta de uniformidade tanto no conceito de intertextualidade como nos critérios classificatórios para processos intertextuais, busca “organizar um quadro teórico no qual estejam sistematizados os diversos tipos de intertextualidade que se conhecem e se encontram em estado de dispersão” (Nobre, 2014, p. 8).

Assim sendo, com esse objetivo, o autor, primeiramente, estabelece uma importante distinção entre intertextualidade e outros conceitos que, por vezes, são tomados como tendo significados equivalentes, tais como dialogismo, interdiscursividade, polifonia, entre outros. Nobre (2014) defende, por exemplo, que a intertextualidade se diferencia de dialogismo, por este ser inerente à própria linguagem, independente da escolha “consciente” do produtor de um texto, uma vez que

todo fenômeno linguístico carrega inevitavelmente em si ecos dialógicos – quer sejam concretamente perceptíveis, quer não – de todo um processo histórico de desenvolvimento linguístico-cultural: dos alofones que porventura auxiliem na caracterização dos falares de uma dada comunidade linguística aos gêneros discursivos que nela circulem (Nobre, 2014, p. 13).

Já a intertextualidade, por outro lado, é planejada, ou seja, é uma ação “consciente”, pois o produtor do texto, ao recorrer a um intertexto, “sabe que está tratando de outro texto, de outra verbalização, de forma a deixar pistas materiais (em diversas semioses e por meio de recursos vários) que auxiliariam o leitor no reconhecimento da intertextualidade” (Nobre, 2014, p. 15).

Nobre (2014) inclui, ainda, para a sua definição de intertextualidade, o critério da “materialização semiótica”. A esse respeito, o autor argumenta:

Julgo a pertinência da materialidade semiótica para assegurar a efetiva ocorrência de uma relação intertextual, mas é preciso garantir que tal materialidade seja composta por elementos mínimos e essenciais que retomem legitimamente um produto semiótico anteriormente elaborado. Obviamente há graus distintos de relação intertextual. Em código verbal, por exemplo, temos desde citações (grau mais elevado) a alusões, cujo reconhecimento depende da acuidade do interlocutor. Não obstante, tais pistas devem ser suficientes para a devida identificação de intertextualidade (Nobre, 2014, p. 22).

Feitas essas distinções conceituais – com as quais concordamos e ressaltamos a pertinência – e estabelecidos esses dois critérios definidores da intertextualidade, consciência do produtor e materialização semiótica, Nobre (2014) coteja os principais estudos e quadros teóricos sobre intertextualidade, dentre os quais se destacam os trabalhos de: Genette (2010) – já por nós resenhado neste capítulo –, Piègay-Gros (2010), Sant’Anna (2007) e Koch (2004).

Assim como Genette (2010), Piègay-Gros (2010) circunscreve os estudos da intertextualidade no âmbito da Literatura. A autora refina o quadro taxinômico de Genette (2010) e propõe uma classificação mais simplificada. Para tal, Piègay-Gros (2010) desconsidera as categorias de paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade, postuladas por Genette (2010), e traz uma nova organização do quadro teórico do autor, na qual a intertextualidade é vista não mais de maneira restritiva, mas compreendendo os processos tidos como transtextuais. Assim sendo, temos, na nova proposta de categorização, as relações intertextuais divididas em *relações de copresença* e *relações de derivação*. As *relações de copresença* corresponderiam ao próprio conceito de intertextualidade trazido por Genette (2010), ou seja, referem-se à presença de partes de um texto em um outro. Já as *relações de derivação*, por seu turno, equivaleriam às ocorrências hipertextuais, que tratam da transformação de um texto em outro e da imitação de estilo ou gênero do hipotexto.

As *relações de copresença* podem se dar por meio de *citação*, *plágio* ou *alusão*, categorias já previstas por Genette (2010), ou por meio de *referência*, categoria incluída nas ocorrências de copresença por Piègay-Gros (2010).

Citação é considerada por Piègay-Gros (2010, p. 220) como o tipo mais representativo de intertextualidade, uma vez que temos a inserção explícita de um texto em outro, geralmente marcada por códigos tipográficos, tais como uso de aspas, de itálico, do deslocamento da citação etc.

Plágio, ao contrário da citação, trata-se de um tipo implícito de intertextualidade. Nos dizeres de Piègay-Gros (2010, p. 224-225):

O Plágio está para a intertextualidade implícita, assim como a citação está para a intertextualidade explícita. Ele se define assim, de maneira resumida, mas precisa, como uma citação não marcada. Plagiar uma obra é, então, citar uma passagem dela, sem informar que não somos o seu autor. As metáforas habituais do plágio são o furto e o roubo; o plágio será tanto mais condenável quanto mais literal e longa for a repetição da passagem. Trata-se, com efeito, de um atentado à propriedade literária, um tipo de fraude que não somente põe em xeque a honestidade do plagiador, como também as regras do bom funcionamento que regem a circulação dos textos.

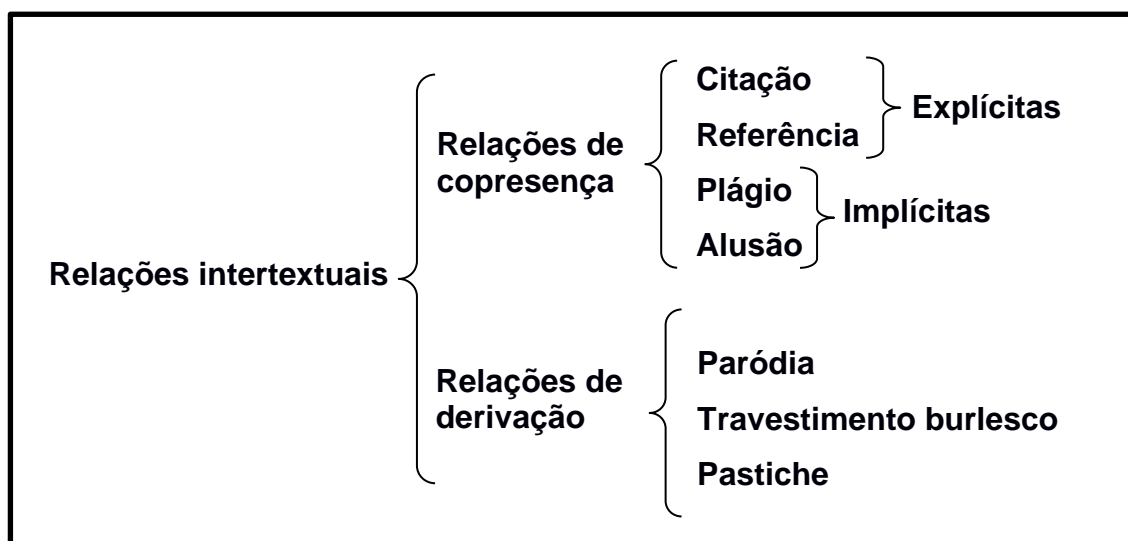
Alusão também se trata de uma relação intertextual implícita, mas sem a intenção fraudulenta do plágio, uma vez que é desejado que o leitor/receptor resgate a retomada do intertexto, embora não haja marcas explícitas. Em efeito, refere-se à menção indireta a um texto, uma retomada menos literal e mais sutil.

Referência, assim como a citação, é um tipo de intertextualidade explícita, porém sem expor “o outro texto ao qual nos remete. É, portanto, uma relação *in absentia* que ela estabelece. É por isso que ela é privilegiada sempre que for o caso apenas de remeter o leitor a um texto, sem citar o texto literalmente” (Piègay-Gros, 2010, p. 223).

Piègay-Gros (2010) elenca, para as *relações de derivação*, as categorias *paródia*, *travestimento burlesco* e *pastiche*. Segundo a autora, *paródia* e *pastiche* são dois grandes tipos de intertextualidade por derivação, a primeira se dando por meio de transformação e o segundo mediante a imitação do hipotexto. Assim, a autora engloba na categoria *paródia* todas as ocorrências em que se operam alterações no texto-fonte, mesmo que essas sejam apenas de ordem sintática. Já para a definição de *travestimento burlesco*, Piègay-Gros (2010) considera o parâmetro funcional (sério, lúdico e satírico). Desse modo, *travestimento burlesco* fica definido como “transformações em que se rebaixa o estilo sério do texto original a um estilo mais vulgar e até mesmo satírico” (Nobre, 2014, p. 58).

A figura a seguir esquematiza as relações intertextuais propostas por Piègay-Gros (2010).

Figura 09 – Relações intertextuais para Piègay-Gros (2010)



Fonte: Cavalcante (2012, p. 146).

Sobre a proposta de Piègay-Gros (2010), Nobre (2014, p. 55) pondera que o trabalho da pesquisadora

não se limita a um mero redimensionamento e alargamento do conceito de intertextualidade a partir da proposta original de Genette (2010). A autora estabelece ainda distinções, para os casos de copresença, no que se refere ao critério de implicitude/explicitude, além de incluir a referência como tipo de intertextualidade por copresença, mas reduz os gêneros hipertextuais apresentados originalmente por Genette (2010).

Além do trabalho de Piègay-Gros (2010), Nobre (2014) também traz uma apreciação acerca das contribuições de Sant’Anna (2007) para os estudos da intertextualidade. Também ideado para o estudo de textos literários, embora em uma óptica mais abrangente, semiológica, Sant’Anna (2007) propõe um quadro classificatório das relações intertextuais, composto por quatro categorias, a saber: *paráfrase, estilização, paródia e apropriação*.

Em um *continuum*, *paráfrase* seria resultante de desvios mínimos do intertexto, como pequenas alterações sintáticas, por exemplo; a *estilização* aconteceria quando há um desvio tolerável, quando um texto é recriado a partir de um outro, com um estilo diferente, mas mantendo-se o sentido; já *paródia* seria uma espécie de “deformação”, uma recriação do texto original de caráter totalmente subversivo, na qual se opera um desvio total (Nobre, 2014, p. 62).

Apropriação, termo que não encontra correspondência em nenhum outro quadro de classificação intertextual, pode ser definida

como a bricolagem do texto alheio, sem (grandes) alterações na forma. O autor [Sant’Anna] vislumbra paralelos – e talvez a origem – da apropriação nas artes plásticas, quando observa a técnica da colagem de fotografias numa mesma superfície, constituindo-se uma nova obra. Sant’Anna também aponta o deslocamento de funções originais, tal como ocorre com os *ready-made* de Marcel Duchamp, que expõe em galerias de arte objetos como o urinol, resignificando-os (Nobre, 2014, p. 64).

Nobre (2014, p. 65) pontua que é a partir dessas quatro categorias que Sant’Anna (2007) abstrai dois eixos opostos, pautados por um parâmetro discursivo-funcional: o *eixo parafrástico* e o *eixo parodístico*. “O primeiro comporta a repetição e a consagração do que é dado. O segundo, por sua vez, daria conta da contestação, da contradição” (Carvalho, 2018, p. 39).

Koch (1986; 1991; 2002; 2004; Koch e Elias, 2006; Koch, Bentes e Cavalcante, 2008) também discute a intertextualidade, agora em uma perspectiva para além do texto literário. A autora, além de trazer a já mencionada distinção entre

intertextualidade lato e stricto senso, propõe alguns tipos: *intertextualidade temática*; *intertextualidade estilística*; *intertextualidade explícita*, *intertextualidade implícita (détournement)*, *intertextualidade intergenérica* e *intertextualidade tipológica*.

Como o próprio nome já indica, a *intertextualidade temática* ocorre quando em um texto temos a alusão ao tema de um outro. Esse tipo de relação é comumente utilizado em produções da esfera científica pertencentes a uma mesma área, já que em produções dessa natureza é habitual se fazer uso do discurso de outro para embasar e respaldar a ideia defendida, utilizando-o como discurso de autoridade. É encontrado também, por exemplo, nos textos jornalísticos, que, geralmente, quando há um assunto focal, há a produção de várias matérias que compartilham esse mesmo assunto. Na Literatura também é recorrente a *intertextualidade temática*. Muitas vezes, um tema é trabalhado por diversos autores em diferentes abordagens e/ou em versões distintas.

A *intertextualidade estilística* ocorre quando um texto é produzido, propositalmente, a partir do estilo de um outro. Ele se manifesta, geralmente, em paródias, produções em que o emissor, com propósitos variados, imita ou repete marcas estilísticas de um determinado texto ou autor.

A *intertextualidade explícita* se dá quando ocorre a menção da fonte do intertexto como, por exemplo, ao utilizar declarações ou citações, via de regra, como base ou confirmação da ideia desenvolvida. Pode ser usada também uma citação para ir de encontro a ela, servindo, então, de fonte para uma contra-argumentação. Nesses casos, sempre fica clara a fonte do texto anteriormente produzido e que o discurso utilizado é a voz de outro colocada em um novo enquadre.

Já a *intertextualidade implícita* se manifesta quando não há a explicitação da fonte do intertexto, ficando a cargo do leitor resgatá-la na memória. Geralmente, faz-se uso desse tipo de relação implícita para apoiar o sentido do intertexto ou para contradizê-lo, argumentando em uma direção contrária ou ridicularizando-o.

Ainda no tocante a esse tipo de *intertextualidade*, Koch (2004) traz a noção de *détournement*, termo tomado de Grésillon e Maingueneau (1984), que se refere, especificamente, a intertextos produzidos a partir de provérbios e que a autora estende às “diversas formas de *intertextualidade* nas quais ocorre algum tipo de alteração – ou adulteração – de um texto-fonte [...], visando à produção de sentidos” (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, 46).

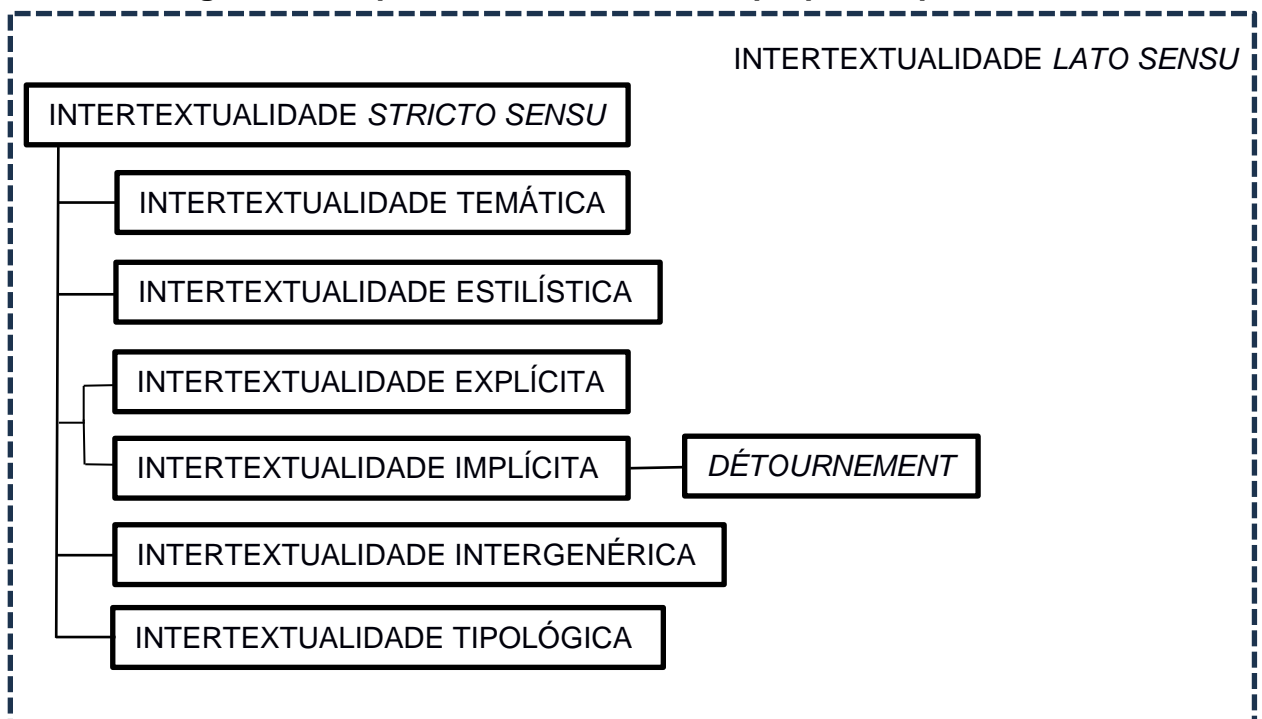
A *intertextualidade intergenérica* realiza-se quando “no lugar de determinada prática social [...] se apresente(m) gênero(s) pertencentes a outras molduras comunicativas, evidentemente com o objetivo de produzir determinados efeitos de sentido”, ou seja, quando “um gênero exerce a função de outro” (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008 p. 64).

A intertextualidade tipológica

decorre do fato de se poder depreender, entre determinadas seqüências (sic) ou tipos textuais – narrativas, descritivas, expositivas etc., um conjunto de características comuns, em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios (de tempo, lugar, modo etc.) e outros elementos dêiticos, que permitem reconhecê-las como pertencentes a determinada classe (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, p. 75-76).

A figura a seguir sumariza os tipos de intertextualidade propostos por Koch (1986; 1991; 2002; 2004; Koch; Bentes; Cavalcante, 2008).

Figura 10 – Tipos de intertextualidade propostos por Koch



Fonte: Adaptado de Nobre (2014, p. 73).

Nas palavras de Nobre (2014, p. 73):

Koch apresenta uma série de categorias pontuais da intertextualidade que, diferentemente do que foi visto nos demais autores, não se subordinam a um parâmetro maior. Antes a autora investe no fenômeno olhares distintos que culminam nesta variedade de categorias. Tal multiplicidade justifica-se, também, pelo fato de a autora investigar a intertextualidade como fenômeno

que pode atuar em qualquer texto, independentemente do domínio discursivo. Desse modo, coerções antes eminentemente advindas do discurso literário não são mais pertinentes em textos de outros campos, de forma a ser evidente a contribuição da autora aos estudos da intertextualidade.

Em síntese, ao cotejar as diferentes abordagens da temática feitas por esses pesquisadores, Nobre (2014) percebe a existência de categorias com vieses distintos contidos nas relações intertextuais. Nessa perspectiva, o autor traça uma comparação de parâmetros de intertextualidade:

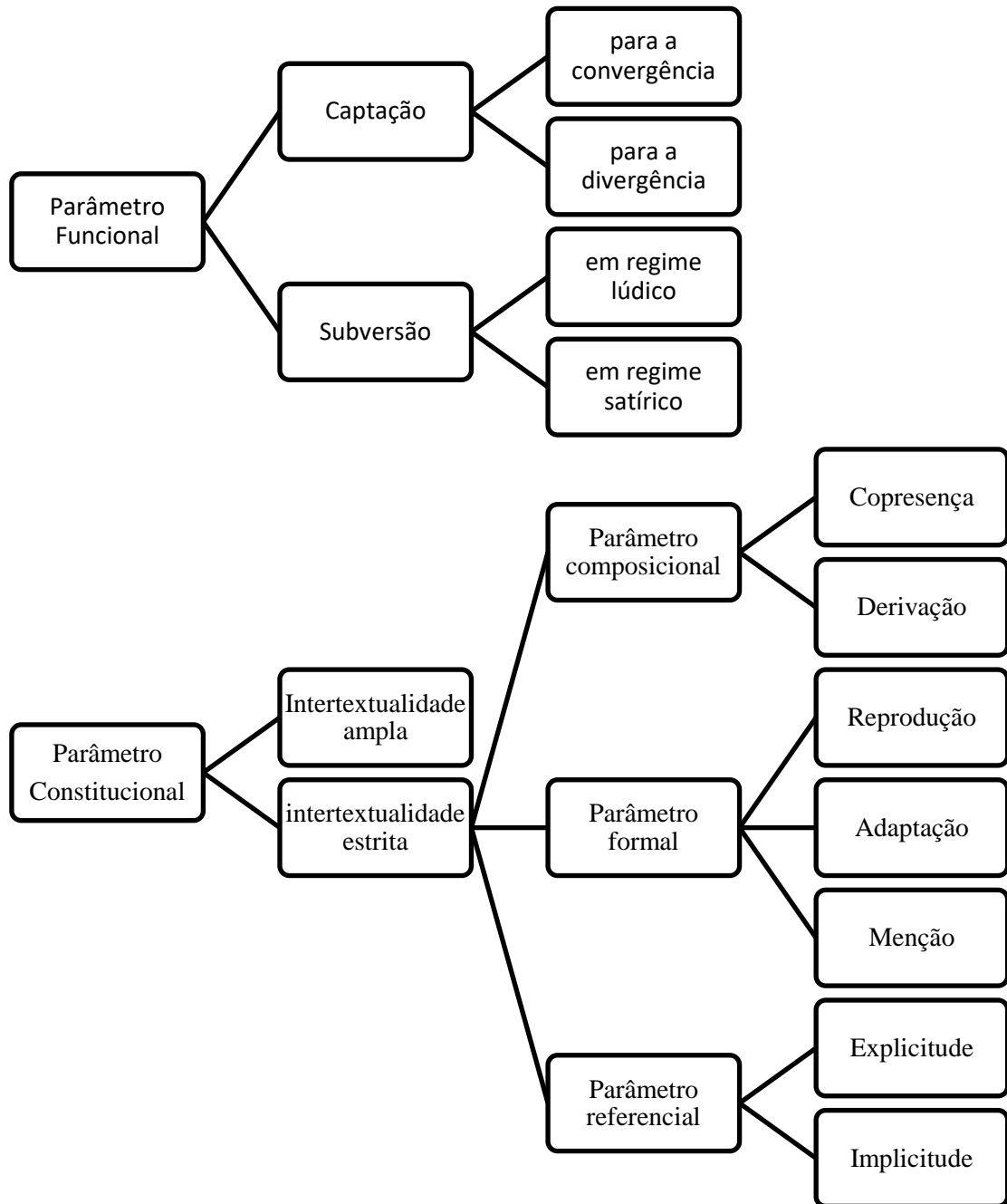
Figura 11 – Comparação de parâmetros de intertextualidade

PARÂMTROS	AUTORES			
	GENETTE	PIÉGAY-GROS	SANT'ANNA	KOCH
Constitucional	Imitação x Transformação	∅	∅	∅
Composicional	Intertextualidade x Hipertextualidade/ Metatextualidade	Copresença x Derivação	∅	∅
Funcional	Regime sério x Regimes lúdico/ Satírico	∅	Eixo parafrástico (semelhanças) x Eixo parodístico (diferenças)	Captação x Subversão
Referencial	∅	Explicitude x Implicitude	∅	Explicitude x Implicitude

Fonte: Nobre (2014, p. 93).

É, então, a partir de comparações e de análises à luz de cada perspectiva teórica apresentada, que temos a delineação dos critérios e parâmetros propostos por Nobre (2014). O autor propõe um novo quadro de categorização dos processos intertextuais, no qual temos uma hierarquização de categorias, como pode ser visto na figura abaixo.

Figura 12 – Hierarquização de parâmetros subjacentes às relações intertextuais



Fonte: Nobre (2014, p. 110).

Nessa hierarquia, temos, primeiramente, o que podemos chamar de macroparâmetros: o **parâmetro funcional** e **parâmetro constitucional**, que, por sua vez, subdividem-se.

De acordo com Nobre (2014, p. 9), o **parâmetro funcional**, em um sentido mais amplo, atravessa todos os outros e diz respeito aos variados graus de

aproximação ou de desvio entre o intertexto e o texto original. Assim sendo, podemos ter relações de **captação** ou de **subversão**. Nas relações de **captação**, o sentido original do intertexto pouco se altera, mesmo que isso seja feito **para a convergência** ou **para a divergência**, uma vez que se pode fazer uma captação para ser realizada uma contra-argumentação a partir dessa retomada. Já nas relações de **subversão**, o sentido do intertexto é alterado, pois há um desvio, um afastamento do sentido original, o que pode ser feito **em regime lúdico**, que não tem a intenção de depreciar, ou em **regime satírico**.

Convém, aqui, que se esclareça a distinção entre uma relação de **captação para a divergência** e uma relação de **subversão**. Como colocado, a captação pode ocorrer tanto para a convergência como para a divergência. Na primeira, mantém-se o sentido trazido no texto original (hipotexto, na nomenclatura de Genette) e, ainda, o novo texto (hipertexto, nos dizeres de Genette) está em consonância com o dito no hipotexto. No âmbito acadêmico, por exemplo, é comum utilizarmos citações *ipsis litteris* para corroborarmos uma tese defendida em uma argumentação, o que seria, portanto, uma **captação para a convergência**.

A **captação para divergência**, por outro lado, acontece quando temos a captação do hipotexto, sem que haja uma subversão do sentido original, mas essa captação é feita para se divergir de seu sentido. Ainda utilizando o exemplo da esfera acadêmica, temos uma captação para a divergência quando trazemos uma citação *ipsis litteris* não para utilizá-la como argumento de autoridade, mas para irmos de encontro a ela, construindo, assim, uma contra-argumentação. Neste caso, não seria uma relação de subversão pois o sentido do hipotexto foi mantido ou pouco alterado, porém essa manutenção é feita para que se possa contrapor à opinião defendida no hipotexto, sem, contudo, subvertê-lo.

No **parâmetro constitucional**, temos a distinção entre **intertextualidade estrita** e **intertextualidade ampla**. No primeiro caso, temos uma concepção “mais canônica, em que um texto específico (ou mais) é evocado por outro por meio de estratégias pontuais de textualização” (Nobre, 2014, p. 9). No segundo, a intertextualidade é “assegurada por um traço comum a um conjunto de textos, o qual é abstraído na produção de um texto específico” (NOBRE, 2014, p. 9).

Neste ponto, é importante salientar que, apesar de termos a mesma terminologia utilizada por Koch (2004; Koch; Bentes; Cavalcante, 2008), as expressões não são empregadas no mesmo sentido por Nobre (2014). Para Koch

(2004, p. 145), como já posto, intertextualidade ampla refere-se à uma característica “constitutiva de todo e qualquer discurso”, o que para nós corresponderia ao dialogismo bakhtiniano. Já em Nobre (2014), temos a nomenclatura redefinida. Conforme o autor, na intertextualidade ampla, temos a relação “um texto ↔ conjunto de textos” e, na intertextualidade estrita, “um texto ↔ outro texto” (Nobre, 2014, p. 109).

Ademais,

convém deixar claro que, a despeito do significado dos vocábulos usados, a intertextualidade ampla não engloba a estrita, [...] pelo contrário, sua relação é de oposição, ainda que seja perfeitamente possível que ambos os tipos possam surgir em um mesmo texto (Nobre, 2014, p. 109).

A respeito dessa redefinição, devemos citar Carvalho (2018), que, em sua tese de doutorado, trabalha a partir da mesma óptica de Nobre (2014). A pesquisadora revisitou modelos classificatórios de intertextualidade e propôs um redimensionamento da nomenclatura, chegando às seguintes definições e categorias de intertextualidades estritas e amplas:

Definimos como estritas as relações nas quais se verifica o diálogo entre textos específicos, ou porque existem partes de um texto presentes em outro, ou porque um texto sofreu modificações e se transformou em outro. Esse tipo de intertextualidade pode se dar de duas formas: i) pela relação de inserção efetiva de partes de um texto em outro (copresença) e ii) pela alteração em um texto específico, de forma que se modifique algum aspecto (forma, estilo ou conteúdo), sem que se percam elementos essenciais (semânticos) do texto-fonte (hipertextualidade por transformação ou derivação) (Carvalho, 2018, p. 85).

Em nossa proposta, a intertextualidade ampla pode se dar em três situações, reconhecidas ou não pelo interlocutor: i) pela imitação de parâmetros de gênero; ii) pela imitação do estilo de autor e iii) pelas alusões a textos não particulares (Carvalho, 2018, p. 98).

Nesse sentido, analisemos os seguintes exemplos:

(01)

Verdes Mares (Manuel Bandeira)

Clama uma voz amiga: — “Aí tem o Ceará.”
E eu, que nas ondas punha a vista deslumbrada,
Olho a cidade. Ao sol chispa a areia doirada.
A bordo a faina avulta e toda a gente já

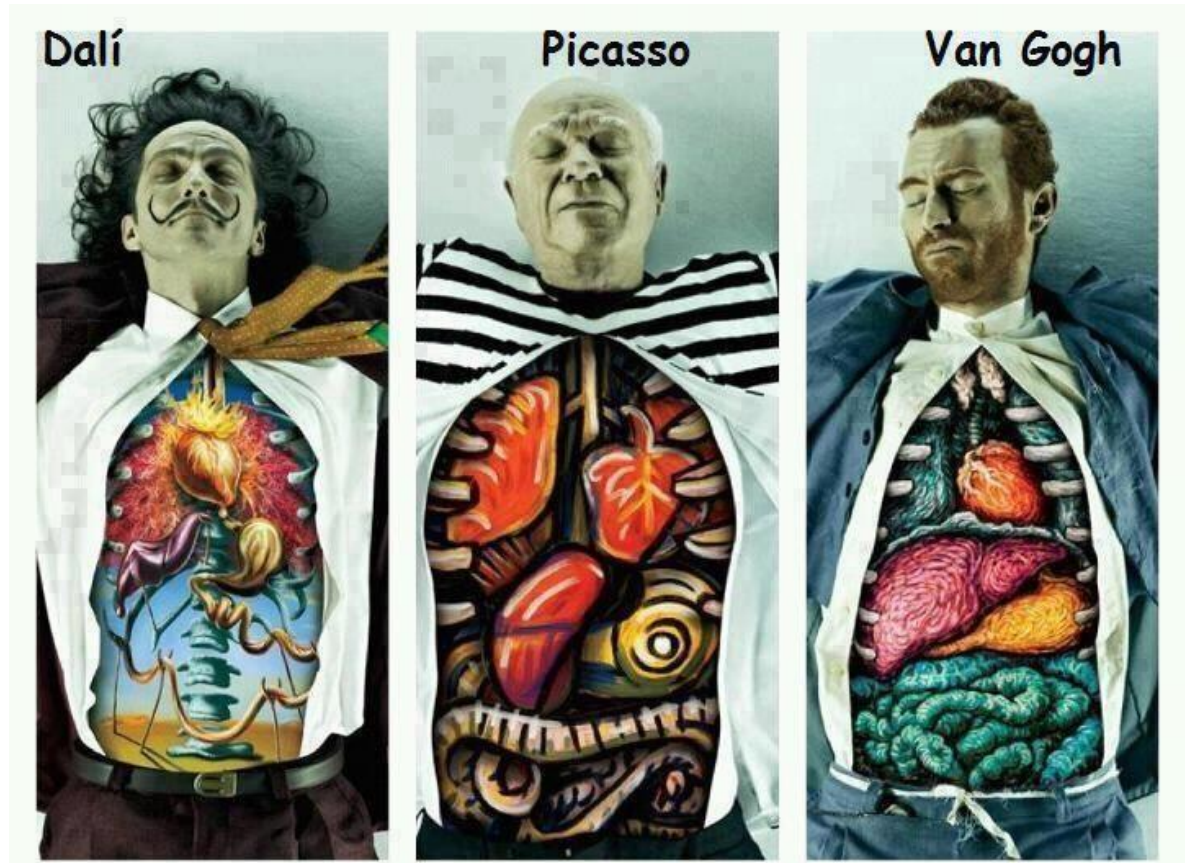
Desce. Uma moça ri, quebrando o panamá.
— “Perdi a mala!” um diz de cara acabrunhada.
Sobre as águas, arfando, uma breve jangada
Passa. Tão frágil! Deus a leve, onde ela vá.

Esmalta ao fundo a costa a verdura de um parque.

E enquanto a grita aumenta em berros e assobios
Rudes, na confusão brutal do desembarque:

Fitando a vastidão magnífica do mar,
Que ressalta e reluz: — “**Verdes mares bravios...**”
Cita um sujeito que jamais leu Alencar.

(02)



Na perspectiva defendida por Nobre (2014) e por Carvalho (2018), temos, em (01), um exemplo de **intertextualidade estrita**, uma vez que temos a relação de um texto com um outro específico, ou seja, com *Iracema*, de José de Alencar, por meio da "inserção efetiva" de partes suas, por nós marcadas em negrito, no novo texto.

Em (02), como já exemplificado por Nobre (2014, p. 117), temos uma **intertextualidade ampla**, posto que, agora, o diálogo não se dá com um texto específico, mas sim com um conjunto de textos, pela "imitação do estilo de autor", no caso, dos artistas Salvador Dalí, Pablo Picasso e Van Gogh, configurando, assim, uma das situações apontadas por Carvalho (2018, p. 98) em que a intertextualidade ampla pode se manifestar.

Esse tipo de intertextualidade se diferencia constitucionalmente da estrita porque não é possível retomar o texto-fonte a que se recorreu. Defendemos que, nos casos que envolvem a imitação, seja de gênero ou de autor, abstrai-se um padrão não de um único texto, mas de um conjunto de textos (Carvalho, 2018, p. 101).

Ainda no **parâmetro constitucional**, em se tratando de **intertextualidade estrita**, Nobre (2014) identifica mais três parâmetros que perpassam os processos intertextuais, quais sejam:

- o **parâmetro composicional**, que cuida da distinção que se constata quando se observa se o intertexto se compõe de um fragmento em um texto maior (copresença) ou se todo o intertexto compreende o texto em sua integralidade (derivação);
- o **parâmetro formal**, que verifica como o texto original surge no novo texto, se reproduzido, se adaptado ou se mencionado; e
- o **parâmetro referencial**, por meio de que se averigua o grau de implicitude/explicitude do intertexto (Nobre, 2014, p. 112, grifos nossos).

A título de ilustração, temos, a seguir, o exemplo (03) trazido por Nobre (2014), para identificarmos os parâmetros propostos pelo autor.

(03)

Velha fábula em bossa nova (Alexandre O'Neill)

Minuciosa formiga
 não tem que se lhe diga:
 leva a sua palhinha
 asinha, asinha.

Assim devera eu ser
 e não esta cigarra
 que se põe a cantar
 e me deita a perder.

Assim devera eu ser:
 de patinhas no chão,
 formiguinha ao trabalho
 e ao tostão.

Assim devera eu ser
 se não fora
 não querer.

(– Obrigado, formiga!
 Mas a palha não cabe
 onde você sabe...)

Iniciando a análise pelo viés *funcional*, observamos que a função é de *subversão em regime lúdico*, em virtude de termos um afastamento entre o sentido do texto fonte e aquele construído no poema, mas sem caráter depreciativo ou satírico.

Referente ao *parâmetro constitucional*, percebemos a materialização de uma *intertextualidade estrita*, posto que temos a relação do poema com um texto específico, a fábula *A Cigarra e a Formiga*. Ainda no que subjaz a essa hierarquização, verificamos, concernente ao *parâmetro composicional*, uma *derivação*; ao *parâmetro formal*, uma *adaptação*; e, ao *parâmetro referencial*, um *maior grau de implicitude*, como esquematizado na imagem seguinte.

Figura 13 – Identificação de parâmetros intertextuais no poema *Velha fábula em bossa nova*

Parâmetro funcional	Captação	Para a convergência	
		Para a divergência	
	Subversão	Em regime lúdico	
		Em regime satírico	
Parâmetro constitucional	Intertextualidade ampla		
	Intertextualidade estrita	Parâmetro composicional	Derivação
			Copresença
		Parâmetro formal	Reprodução
			Adaptação
			Menção
		Parâmetro referencial	Explicitude
			Implicitude

Fonte: Nobre (2014, p. 113).

É, pois, com base nesse modelo delineado por Nobre (2014) e nessa identificação de parâmetros intertextuais, ilustrados no exemplo dado, que buscamos, em nossa pesquisa, refinar o método de Silva (2016) para a análise de PIH, pois consideramos pertinente aplicar tais parâmetros enquanto critério para a etapa de *juízo* do quadro teórico-metodológico apresentado pela autora.

Percebemos que a proposta de Nobre (2014) já contempla os critérios de *função* e de *conteúdo* considerados nas categorias intertextuais definidas por Silva (2016). Contudo, a categoria de *estilo*, fundamental para a análise de PIH, não está incluída.

Em textos verbais, o estilo pode ser diluído ora na função, ora na composição. Porém, no texto imagético, tem um significado que transcende esses aspectos funcionais e composicionais e que é essencial para a construção de sentidos nas artes plásticas. O estilo é, portanto, um parâmetro subjacente a análise de PIH.

Ao falarmos de *estilo*, estamos referindo-nos ao modo como o artista representa a realidade. De forma generalizada, é possível apontar dois grandes estilos já convencionados na história da arte que, por sua vez, comportam em si variações estilísticas: o *tradicional* e o *vanguardista*. Entendemos como *tradicional* as expressões artísticas herdeiras da tradição clássica greco-romana. Desde o clássico, em sua origem, na Antiguidade Clássica, até as expressões artísticas encontradas no final do século XIX. Nesse grupo, estariam incluídas as obras clássicas, renascentistas, barrocas, neoclássicas, românticas, realistas e simbolistas. [...] Contrapondo-se a essa tradição, temos a vanguarda artística, que propõe outros modos de ver e representar a realidade. [...] Nesta linha de vanguarda, estão incluídos todos os segmentos artísticos desde o Impressionismo, do final do século XIX, e todas as correntes de vanguarda, mais de quarenta, surgidas desde aquela época até a contemporaneidade (Silva, 2016, p. 91-92, grifos da autora).

Isso posto, no refinamento do quadro de Silva (2016) que propomos, na etapa de julgamento, consideramos, para a análise das relações intertextuais, os *parâmetros funcional e constitucional* (Nobre, 2014) e a inclusão do que denominaremos *parâmetro estilístico*, no qual tomamos em conta as variações *tradicional e vanguardista* (Silva, 2016). Nesse sentido, essa inclusão é o nosso principal adendo ao modelo de Silva (2016), como pode ser visto na proposta que apresentamos a seguir.

2.5 Proposta de refinamento do quadro teórico-metodológico de Silva (2016) a partir dos parâmetros intertextuais de Nobre (2014)

Em consonância com o objetivo principal de nossa pesquisa, nesta seção, apresentamos nossa proposta de refinamento do quadro teórico-metodológico delineado por Silva (2016) para a análise de PIH.

Silva (2016), como já resenhado, trouxe, em sua tese de doutorado, uma adaptação do método comparativo de análise de obras de arte, de Feldman (1970), que prevê quatro etapas: *descrição, análise, interpretação e julgamento*.

A etapa de *descrição* corresponde ao inventário de informações facilmente perceptíveis nas obras, como títulos, autores e ano de produção.

Na etapa de *análise*, a fim de satisfazer o propósito investigativo de sua tese – investigação não só estética, mas principalmente linguística –, Silva (2016) inseriu, o método de Barthes (1990) para análise de imagens.

Para que melhor se entenda esta convocação, lembramos que, segundo o autor [Barthes], a imagem é um signo heterogêneo [...]. Esta heterogeneidade, por sua vez, é constituída de três categorias diferentes de signos: icônicos, plásticos e linguísticos, e permitem-nos ler, em toda obra de arte (imagem), três mensagens: a *mensagem plástica*, a *icônica* e a *linguística*. A *mensagem plástica* é aquela que se revela por meio dos signos plásticos, tais como: cor, forma, composição interna, textura etc. A mensagem icônica mostra-se por meio das imagens representativas, análogas, diretas ou por meio de imagens metafóricas da realidade. Em outras palavras, ícones representativos de elementos da realidade. E, por fim, a *mensagem linguística*, que se materializa por intermédio dos elementos verbais que pertencem à obra. Com relação à mensagem linguística, queremos advertir que o conteúdo verbal por meio do qual analisaremos a mensagem linguística nesta etapa da análise, trata-se de um elemento paratextual, que são os títulos das obras, não só por serem elementos linguísticos, mas por fazerem parte da obra, e ainda, principalmente, por consideramos que estes títulos contribuem para a construção de sentido dessas obras (Silva, 2016, p. 106-107, grifos da autora).

Nesta pesquisa, na análise, consideramos, como mensagem linguística, além dos títulos, outros elementos paratextuais que configuram as obras, tais como placas, letreiros, totens e catálogos das exposições originais que conseguimos resgatar. Na mensagem plástica, exploramos, também, os referentes do hipotexto presentes no hipertexto, como personagens, objetos e paisagem.

Ademais, a fim de enriquecermos essa etapa, utilizamos o modelo analítico de Joly (2007), para examinarmos a relação entre o texto verbal e as imagens. Assim sendo, na mensagem linguística, analisamos a função que os signos verbais desempenham em relação à imagem, a saber: *âncora*, *ligação* ou *símbolo*.

Com base em Barthes, Joly (2007, p. 137-138) define a função de *âncora*, ou fixação, como “uma forma de interação imagem/texto na qual este vem indicar o *bom nível de leitura* da imagem”. Ou seja, a utilização do texto verbal, nessa função, é uma técnica para fixar os possíveis sentidos de uma imagem diante de uma “cadeia flutuante de significados”, dada a polissemia intrínseca às imagens (Barthes, 1990, p. 32).

Já a *ligação* atua como um complemento entre a imagem e as palavras, expressando o que a imagem não consegue representar claramente. Essa função é muito utilizada em histórias em quadrinhos para expressar ideias de temporalidade e causalidade, complementando a narrativa visual com elementos textuais, por exemplo. Nesse caso, “as palavras vão completar a imagem” (Joly, 2007, p. 139).

A função de *símbolo*, por sua vez, é uma outra forma de complementaridade verbal de uma imagem.

Consiste em dar à imagem uma significação que parte dela, sem que todavia lhe seja intrínseca. Trata-se então de uma interpretação que ultrapassa a imagem, desencadeia palavras, uma idéia (sic) ou um discurso interior partindo da imagem que é o seu suporte, mas que a ela simultaneamente está ligada (Joly, 2007, p. 140).

Nessa função, os signos linguísticos guiam já não a identificação (ancoragem), mas a interpretação da imagem, uma vez que esta “pode ter uma função que a transcende e apela à linguagem [verbal] para existir plenamente” (Joly, 2007, p. 141).

Ainda na análise das mensagens, em nossa proposta teórico-metodológica, recorreremos a conhecimentos relativos ao hipotexto para analisarmos os signos plásticos e icônicos constituintes das pinturas e esculturas. Em alguns casos, esse conhecimento foi essencial para a construção de sentido dos textos pictóricos e escultóricos e para a análise, sobretudo, de seus elementos icônicos, que foi realizada cotejando hipertexto e hipotexto. Como bem disse Joly (2007, p. 132), a interpretação de uma imagem “joga com o saber cultural e sociocultural do espectador” e depende do “horizonte de expectativa de quem a recebe”. Assim sendo, nosso saber referente ao romance *Iracema: lenda do Ceará* guiou nossa leitura e posterior análise. Além disso, recorreremos, também, a relações metatextuais respeitantes ao conhecimento acadêmico de outras áreas do saber, como a teoria literária, a crítica literária, a história da arte e as artes plásticas.

Concernente à etapa de *interpretação*, que, na tese de Silva (2016), correspondeu à discussão acerca da relação entre obras de arte de conteúdo bíblico, no presente trabalho, é realizada à luz da comparação entre hipertexto (esculturas e pinturas) e o hipotexto (o romance *Iracema: lenda do Ceará*).

Na etapa de *juízo*, analisamos cada processo intertextual materializado nas obras de nosso *corpus*, tomando como base os parâmetros delineados por Nobre (2014), tanto em um viés *funcional*, como em um viés *constitucional*.

No *parâmetro funcional*, analisamos o grau de aproximação ou de desvio entre o intertexto e o texto original, verificando se são mais recorrentes relações de *captação* – aquelas nas quais o sentido original do intertexto sofre pouca alteração, podendo ser operadas *para a convergência* ou *para a divergência* – ou de *subversão*

– aquelas que subvertem o sentido original do intertexto, em *regime lúdico* ou em *regime satírico*.

Referente ao *parâmetro constitucional*, uma vez que as esculturas e pinturas que compõem o *corpus* deste estudo apresentam uma *intertextualidade estrita*, ou seja, a relação com um texto específico, a obra *Iracema*, analisamos, outros três parâmetros: o *composicional*, o *formal* e o *referencial*.

Assim sendo, no parâmetro *composicional*, verificamos se são mais presentes relações de *copresença*, quando a presença da intertextualidade se dá por meio de fragmentos em um texto maior, ou de *derivação*, quando o intertexto compreende o texto em sua totalidade. No parâmetro *formal*, averiguamos como o texto original *Iracema: lenda do Ceará* é retomado em cada escultura e pintura, se é por meio de *reprodução*, *adaptação* ou *menção*. No parâmetro *referencial*, examinamos o grau de *explicitude* ou *implicitude* do hipertexto (Nobre, 2014, p. 112).

Ademais, nessa etapa de julgamento, acrescentamos como parâmetro a categoria de estilo. Desse modo, no *parâmetro estilístico*, analisamos as características estilísticas do hipertexto, a fim de verificarmos se estão mais próximas de um modelo clássico ou vanguardista.

Cabe ser dito, ainda, que, respeitante ao *estilo*, mais que a data de produção da obra analisada e que a escola artística em vigor à época, levamos em consideração, principalmente, as características das composições, tais como estilizações/deformações das formas ou traços mais realistas/figurativos.

Isso posto, trazemos, no capítulo seguinte, a metodologia da presente pesquisa.

3 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Apresentamos, a seguir, os aspectos metodológicos da pesquisa, a saber: caracterização, constituição do *corpus*, procedimentos e categorias de análise, bem como uma contextualização do hipotexto *Iracema: lenda do Ceará*.

3.1 Caracterização da pesquisa

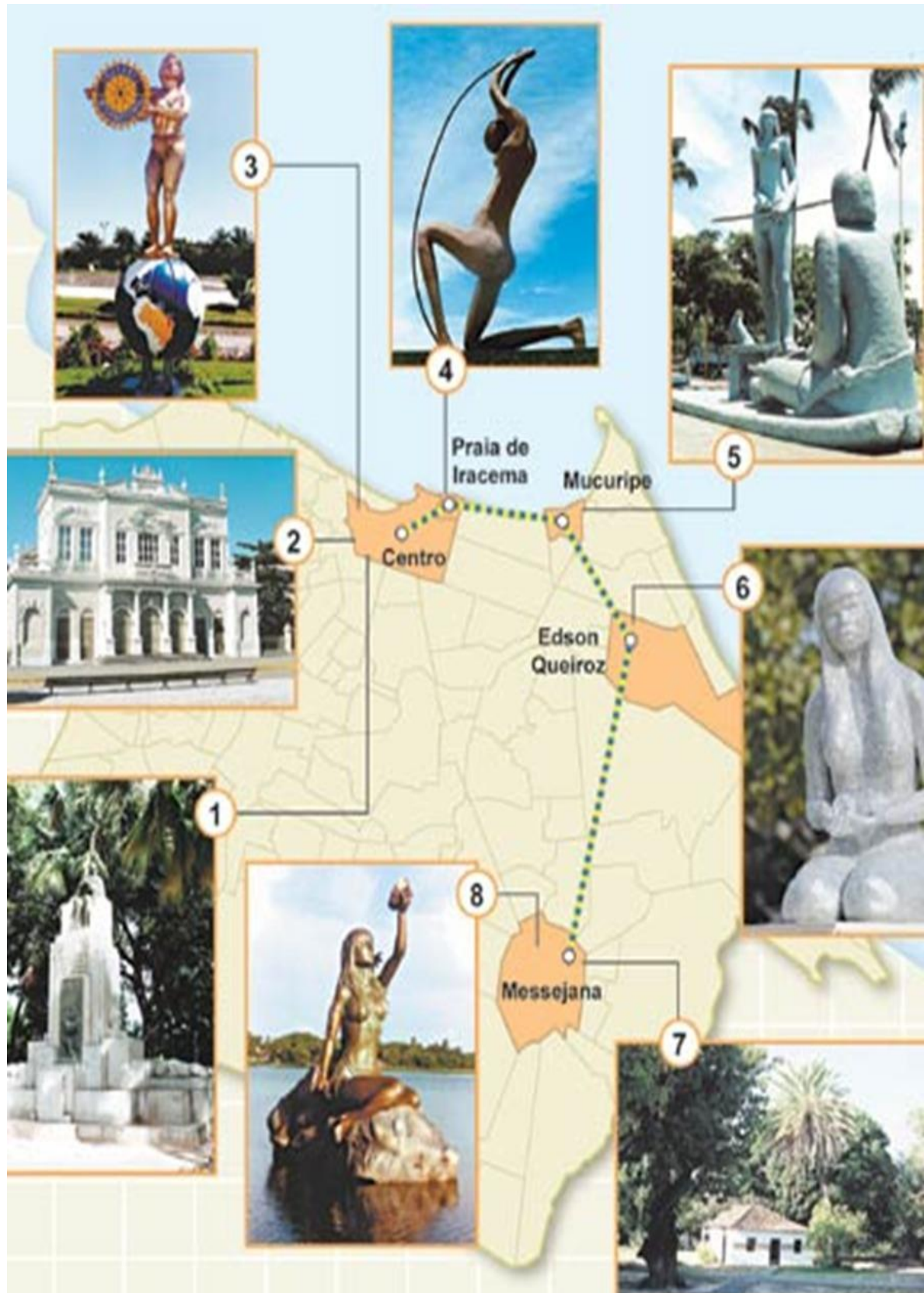
A pesquisa caracteriza-se como descritiva-reflexiva, com uma abordagem qualitativa, uma vez que nos propomos a trabalhar com dados predominantemente qualitativos, sem haver a tabulação de dados numéricos (Dalfono; Lana; Silveira, 2008, p. 9). Assim, os resultados foram avaliados por meio de descrições, análises e discussões dos textos escultóricos e pictóricos que compõem o *corpus*.

3.2 Constituição do *corpus*

O *corpus* da pesquisa é composto por esculturas e pinturas que transpõem uma obra literária para outra(s) semiose(s), mais especificamente, cinco pinturas e cinco esculturas que trazem como hipotexto o romance *Iracema: lenda do Ceará*, de José de Alencar.

Referente às esculturas, foram analisadas aquelas que fazem parte do Roteiro turístico “Caminhos de Iracema”, idealizado pelo turismólogo Gerson Linhares e importante equipamento cultural da capital alencarina. As esculturas que integram o referido roteiro estão localizadas em diferentes bairros de Fortaleza, Ceará, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 14 – Roteiro turístico “Caminhos de Iracema”



Fonte: Disponível em: <<http://www.receptivoturistico.com.br/atrativo/caminhos-de-iracema>> Acesso em: 2 mar. 2020.

No roteiro, há seis esculturas que têm *Iracema* como hipotexto, as quais listamos, a seguir, em uma ordem cronológica de produção:

a) *Talha de Iracema* (1929), que faz parte dos baixos relevos do *Monumento de José Alencar*, de autoria do escultor paulista Humberto Cozo, localizada na praça José Alencar, no Centro de Fortaleza.

b) *Estátua de Iracema* (1965), localizada no bairro Meireles, produzida pelo artista pernambucano Corbiniano Lins. Essa foi a primeira estátua de Iracema erigida em Fortaleza e, em ocasião das comemorações do centenário de publicação do romance de Alencar, o seu projeto de criação venceu um concurso para a escolha da primeira escultura a homenagear a indígena tabajara em terras alencarinas.

c) *Iracema Guardiã* (1996), idealizada em 1960, participou do concurso supracitado, mas foi inaugurada somente em 1996, na Praia de Iracema, em ocasião do aniversário de vinte e cinco anos da Praia. Hoje, essa estátua, de autoria do artista sobralense Zenon Barreto, é um dos principais cartões-postais de Fortaleza.

d) *Índia Iracema* (2002), localizada também na Praia de Iracema, é uma criação do cearense Descartes Gadelha.

e) *Banho de Iracema* (2004), localizada na Lagoa de Messejana, no bairro de mesmo nome, teve o modelo guia feito pelo artista plástico paulista Alexandre Rodrigues.

f) *Iracema* (2005) encontra-se no Palácio de Iracema, no bairro Edson Queiroz, esculpida pelo cearense Francisco Zanazanan. A inauguração dessa escultura fez parte das comemorações dos 140 anos de publicação do romance *Iracema*.

É importante notabilizar que pretendíamos analisar todas as esculturas apresentadas. No entanto, o monumento *Índia Iracema*, que se localizava na Avenida Castelo Branco, na Praia de Iracema, foi vítima de depredação, com estragos tão grandes que impossibilitaram recuperação. Desse modo, por essa lastimável razão, apenas cinco esculturas fazem parte do *corpus* desta pesquisa. A seguir, a título de registro, trazemos uma fotografia da estátua criada por Descartes.

Figura 15 – Índia Iracema (2002)



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

Como procedimento para a coleta de dados, referente a essas esculturas, um primeiro passo foi a visitação a cada um desses monumentos que constituem o roteiro turístico, a fim de se estabelecer um contato visual com cada obra em seu original e para que pudéssemos fotografá-las, em diferentes perspectivas/ângulos,

para posteriores análises. Ademais, foram fotografadas informações de caráter linguístico que também configuram os monumentos, tais como placas e letreiros.

Referente às pinturas, com o propósito de garantir a fidedignidade da pesquisa, quando da impossibilidade de termos acesso a todos os originais em sua versão física, buscamos analisar aquelas que estão disponibilizadas em acervos virtuais confiáveis, tais como páginas de *sites* dos respectivos autores ou do museu onde a obra se encontra.

Ademais, diante de um elevado número de pinturas que trazem *Iracema* como hipotexto, tivemos como critério de escolha o nível de notoriedade da obra ou de seu autor, bem como analisamos uma obra de autoria de um artista cearense, duas de autoria brasileira (mas não cearense), duas de autoria internacional. Listamos, a seguir, por cronologia, as pinturas selecionadas:

a) *Iracema* (1881), do pintor português José Maria de Medeiros. Essa obra participou da célebre Exposição Geral de 1884, da Academia Imperial de Belas Artes, e garantiu ao autor o título de Oficial da Ordem da Rosa, conferido pelo Imperador Dom Pedro II. Dentre as telas que retratam a personagem Iracema, essa é uma das mais consagradas, figurando em capas de diferentes edições⁹ da obra alencarina e em vários livros didáticos¹⁰. Hoje, a tela integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

b) *Iracema* (1909), do artista fluminense Antônio Parreiras. Assim como a obra anterior, essa também costuma ilustrar livros didáticos nas seções de literatura e algumas capas do romance *Iracema*, como a edição de 1997 da Editora Objetivo. Atualmente, a obra pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). A tela foi doada ao MASP em 1947, pelo Ministro Correia e Castro.

c) *Iracema* (S/D)¹¹, do maranhense Floriano Teixeira. A pintura faz parte da série *Iracema*, composta por quatro quadros que resumem o romance

⁹ Podemos citar as edições: Ediouro (1970), Ediouro (2000), Editorial Sol 90 (2004), Galex (2005), Avenida (2005), Avenida Gráfica (2009), entre outras.

¹⁰ A obra de José Maria de Medeiros ilustrou a capa do livro didático *Português Língua e Cultura*, lançado pela Editora Base para o primeiro ano do Ensino Médio, em 2017, bem como figura em diversos outros livros, em capítulos de que abordam o Romantismo e o romance de Alencar.

¹¹ Não se sabe ao certo o ano de produção dessa tela. No entanto, de acordo com a museóloga da Casa José de Alencar, todas as peças da Pinacoteca Floriano Teixeira foram pintadas entre os anos de 1971 e 1981, a pedido do então reitor da Universidade Federal do Ceará, Martins Filho, e compradas pela universidade.

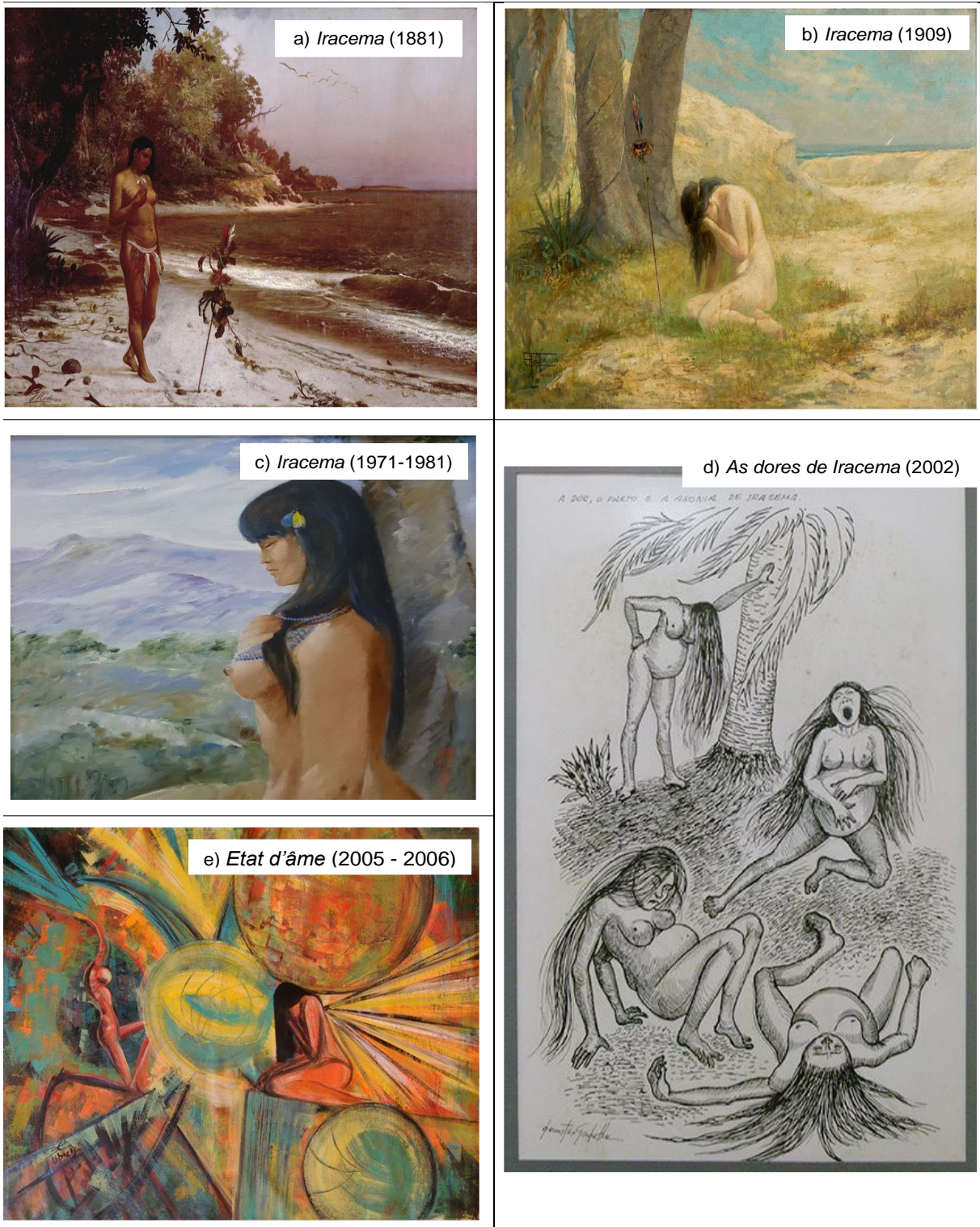
de Alencar através das artes plásticas. Essa série faz parte do acervo da Pinacoteca Floriano Teixeira, um dos equipamentos culturais da Casa José de Alencar, localizada em Messejana, Fortaleza, Ceará. A Pinacoteca recebe o nome do artista, pois os trinta e dois quadros ali expostos, dentre telas a óleo e desenhos, são criações suas que homenageiam a vasta obra de Alencar. Cabe destacar que essa pintura ilustrou a capa da edição comemorativa dos 140 anos de publicação do romance *Iracema*, lançada pela editora UFC, em 2005.

d) *As dores de Iracema* (2002), do escultor, músico e pintor cearense Descartes Gadelha. A pintura, feita a bico de pena e nanquim, faz parte de uma coleção composta por 33 ilustrações que traspõem para as artes plásticas as principais cenas do romance de Alencar. Originalmente, esses desenhos foram feitos para ilustrar o livro *Iracema: versão livre do romance de José de Alencar*, uma adaptação voltada para o público infantil lançada pela Fundação Demócrito Rocha, em 2002. Hoje, as ilustrações encontram-se ampliadas em telas, em exposição permanente, na Pinacoteca Salão Iracema, na Casa José de Alencar, em Fortaleza, no Bairro Messejana.

e) *Etat d'âme* (2005 - 2006), do artista plástico francês Esteban Ubrejgi. A tela faz parte de um movimento artístico intitulado pelo autor como *Savagismo*, uma espécie de doutrina filosófica e artística que busca integrar o divino com a arte através de um expressionismo primitivo. O movimento teve a Praia de Iracema e, em especial, a estátua *Iracema Guardiã*, de Zenon Barreto, sua fonte de inspiração. Com frequência, Ubrejgi realiza exposições, no Brasil e na Europa, de telas que trazem um novo olhar sobre a estátua de Zenon Barreto e sobre a personagem alencarina. Essa obra, em específico, destaca-se por trazer uma releitura não só da referida estátua, como também da pintura de Antônio Parreiras. Ademais, essa tela feita por Ubrejgi foi utilizada para ilustrar a capa do livro *Du Savagisme*, escrito pelo artista.

A figura a seguir traz um panorama das pinturas que fazem parte do *corpus* da pesquisa. Na seção de análise trazemos cada uma separadamente.

Figura 16 – Pinturas que fazem parte do *corpus*



Fonte: Organização nossa¹².

¹² Combinação de imagens elaborada a partir de imagens disponíveis nos sites <<https://artsandculture.google.com/asset/iracema/6wEKgMZccw97BA?hl=pt-BR&avm=2>> (a); <<https://masp.org.br/acervo/obra/iracema>> (b); <https://ubretgi.com/version_bresilien/oeuvres.php?select=1> (e) e em acervo de fotografias das obras originais feitas por fotógrafo profissional (@stephbo23) a pedido da pesquisadora (c, d).

3.3 Procedimentos e categorias de análise

Concernente aos procedimentos de análise, foi necessária, inicialmente, a leitura mais cuidadosa do romance *Iracema*, a fim de podermos perceber melhor as relações entre ele e as obras que o retomam. Fizemos um cotejo entre a imagem – textos pictóricos e escultóricos – e a semiose verbal – texto literário. Nesse sentido, verificamos correspondências dos hipertextos com alguma cena narrativa, com a caracterização da personagem ou com a ambientação do referido romance, bem como analisamos as relações intertextuais flagradas. Desse modo, tivemos como categorias de análise os elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos e os parâmetros intertextuais presentes nas obras que constituem o *corpus*.

Outrossim, para atendermos aos objetivos desta pesquisa, refinamos o método de Silva (2016) para a análise de PIH, ao detalharmos a etapa de julgamento a partir dos parâmetros intertextuais de Nobre (2014), como pode ser visto no Quadro 09, a seguir, que sumariza as etapas de análise das PIH.

Quadro 09 – Adaptação do quadro para análise das PIH

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: informes de identificação das obras. Título, autor, dimensões, localização e técnica utilizada em sua composição.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: análise das mensagens plástica, icônica e linguística que serão explicitadas a seguir: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: análise do elemento linguístico paratextual que compõe o cotexto das obras: os títulos. E, em alguns casos, análise de algum elemento linguístico que figure no cotexto da obra, como placas e totens que atualmente acompanham as obras, bem como catálogos de exposições. Análise da função dos signos linguísticos em relação à imagem: <i>âncora</i>, <i>ligação</i> ou <i>símbolo</i>; ➤ Mensagem plástica: descrição mais detalhada dos elementos que compõem o conteúdo das obras. Destaque para o conteúdo temático, os personagens e os elementos do cenário. Comentários de natureza metatextual de variados campos do saber (artes plásticas, história da arte, teoria literária, crítica literária, semiótica etc.) sobre os signos plásticos; ➤ Mensagem icônica: análise das mensagens sugeridas por meio dos elementos de composição plástica das obras. Descrição dos valores e verdades que podem ser sugeridos ou defendidos por meio das representações da realidade. Dissecção das metáforas plásticas contidas nas cenas retratadas. Considerações de caráter metatextual de variados campos do saber (artes plásticas, história da arte, teoria literária, crítica literária, semiótica etc.) sobre os possíveis significados dos hipertextos.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: espaço destinado à relação entre hipertexto (escultura ou pintura) e hipotexto, com a identificação de passagens do texto fonte adaptadas pelo hipertexto.

- **JULGAMENTO:** detalhamento das relações intertextuais flagradas nas esculturas e pinturas a partir dos parâmetros intertextuais:
 - **Parâmetro funcional:** verificação da relação de *captação* (para a convergência ou para a divergência) ou de *subversão* (em regime lúdico ou satírico) entre o hipertexto e o hipotexto.
 - **Parâmetro constitucional:** posto que os textos escultóricos e pictóricos que compõem o *corpus* apresentam uma *intertextualidade estrita* com a obra *Iracema*, serão analisados, outros três parâmetros:
 - **Parâmetro composicional:** verificação se o hipertexto se constitui por meio de *copresença* ou de *derivação*.
 - **Parâmetro formal:** verificação se o hipertexto se configura como *reprodução*, *adaptação* ou *menção* do hipotexto.
 - **Parâmetro referencial:** verificação do nível de *explicitude* ou *implicitude*.
 - **Parâmetro estilístico:** verificação se o estilo do hipertexto tem características mais *tradicionais* ou mais *vanguardistas*.

Fonte: Elaboração própria, com base em Nobre (2014) e Silva (2016).

3.4 Contextualização do hipotexto *Iracema: lenda do Ceará*

Um dos grandes nomes do Romantismo brasileiro, o escritor cearense José de Alencar retratou o Brasil de norte a sul, através de romances urbanos, regionalistas, históricos e indianistas. A partir de um projeto nacionalista, o romancista nos presenteou com uma série de obras que ressaltam a cor local.

Inspirado, inicialmente, pela leitura de obras de grandes nomes da literatura francesa, como Chateaubriand, Dumas, Hugo e Balzac, e posteriormente pelas belezas de sua terra natal, José de Alencar compõe vários poemas da vida real que retratam romanescamente o Brasil (Candido, 2000).

Nas palavras de Câmara Cascudo (1955, p. 6): “Alencar é um dos informadores máximos do Folclore. Registrou nos romances a normalidade da vida brasileira, de norte a sul, mitos, lendas, cantigas, lutas, festas religiosas e políticas, tradições, costumes locais”.

Esse feito de Alencar, condiz com o projeto literário romântico, no qual “a nação afigura-se [...] como uma idéia-força que tudo vivifica. Floresce a História, ressurreição do passado e retorno às origens. Acendra-se o culto à língua nativa e ao folclore, novas bandeiras para os povos que aspiram à autonomia” (Bosi, 1994, p. 95).

Esse nacionalismo tão marcante da literatura romântica pode ser compreendido também como reflexo do período em que o Brasil vivia:

nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadramos (Candido, 2000, p. 15).

Assim, a preocupação em destacar e valorizar a cor local constitui uma das principais características do nacionalismo romântico, em geral, e de José de Alencar, em particular.

A paisagem e a cultura da sua terra foi o que de mais especial José de Alencar nos deixou, mesmo dentro dos cânones da época. O nacionalismo, que toda a doutrina romântica possui, teve em Alencar um vigoroso pintor. Essa ideia de terra nossa, de país nosso, de cultura nossa está em quase todos os seus livros (Pardal, 2020, p. 24).

As obras de Alencar representam o Brasil quase em sua totalidade. Com isso, o romancista cria uma ideia de identidade nacional e de pertencimento. Nas palavras de Vasconcelos (2008, p. 45):

José de Alencar percorre, em suas obras, várias regiões do país, como forma de irradiar o sentimento de nacionalidade a todos os brasileiros: no Ceará, a origem do povo brasileiro é simbolizada pelo fruto do amor de Iracema e Martim Soares Moreno; na Bahia, o autor denuncia a corrida em busca da riqueza fácil das minas; em Pernambuco, vêm à tona as intrigas que antecedem uma batalha – que é o caso da Guerra dos Mascates; e, no Rio de Janeiro, as artimanhas da corte ajudam a pintar a sociedade da época. Esses são alguns exemplos de como José de Alencar percorreu o país falando de assuntos tão variados. Era verdadeiramente o Brasil para brasileiro ler; a unificação da cultura brasileira através de sua divulgação dentro do próprio território nacional.

Na obra *Iracema*, para pintar o painel local, o romancista fez o uso marcante de símiles e metáforas. Ao passo que a personagem título é descrita, através desses recursos linguísticos, também temos a criação da imagem de nossa natureza tropical. Ao exaltar a beleza de Iracema, Alencar retrata e exalta também nossas fauna e flora.

Ressalte-se que essa similitude entre a heroína idealizada e os elementos da natureza é expressa geralmente através de comparações que enfatizam a superioridade da indígena: os cabelos são *mais* negros que asa da graúna e *mais* longos que seu talhe de palmeira, o sorriso é *mais* doce que o favo da jati, o hálito é *mais* perfumado que a baunilha e os pés são *mais* rápidos que a ema selvagem (Alencar, 2006).

Os estados de alma de Iracema também estão intrinsecamente ligados à representação da natureza. De acordo com as transformações da personagem ao longo do romance, as comparações também vão se alterando. Se no início Iracema

era “mais rápida que a ema selvagem” (Alencar, 2006, p. 99), próximo ao fim, a personagem aparece como “a garça viúva” (Alencar, 2006, p. 217).

Ademais, na obra alencarina, o sentimentalismo, outro aspecto que caracteriza o Romantismo, é acentuado, com a exacerbação das emoções e sentimentos das personagens. *Iracema*, por exemplo, sacrifica tudo em nome do amor que nutria pelo guerreiro branco, inclusive a si mesma.

É relevante se ressaltar, ainda, a importância da figura do indígena no ideário romântico, que o concebeu como “o herói nacional”, firmando o indianismo como a forma mais legítima da literatura nacionalista. Nesse contexto, temos a tríade indianista de Alencar, que retrata desde a vida indígena antes do contato com o homem branco, em *Ubirajara* (1874), os primeiros contatos com o europeu, em *Iracema* (1865), ao indígena colonizado, em *O Guarani* (1857).

José de Alencar tinha, em mente, um projeto muito evidente de, com a sua ficção, traçar os caracteres da identidade nacional ou de uma pátria brasileira, e, nesse quadro, *Iracema* destaca-se como um ponto de intersecção, visto que aborda a questão da sociedade brasileira, trabalhando-a numa dimensão histórica e mitificando-a com a roupagem épica do indianismo (Martins, 2006, p. 25).

Alencar idealizou um projeto de literatura nacional, que deveria inovar e ter características genuinamente brasileiras tanto na temática como na linguagem. Ao escrever *Iracema: lenda do Ceará*, por exemplo, o autor quebrou alguns paradigmas da literatura vigente na época. Criou um romance com estilo próprio e características que o diferenciam de todos os autores indianistas.

Por meio de uma narrativa fulgurante, o escritor propiciou o nascedouro de uma grande inovação, uma escrita de feição renovada pelo contato da língua portuguesa com as tradições, os ritos e os falares das nações indígenas, a fauna e a flora nativas, a terra de areias nuas, as serras que azulam no horizonte, as suaves brisas do entardecer e o mar bravio do Nordeste brasileiro (Alcântara, 2006, p. 106).

Alvo de críticas à época da publicação de *Iracema*, em 1865, Alencar (2006, p. 276) defendeu também a língua que utilizou no romance: “é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem”.

Em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar nos revela que se deve à sua terra natal a inspiração para escrever seu romance lendário:

Acabava de passar dois meses em minha terra natal. Tinha-me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações da infância, ali nos mesmos sítios queridos onde nascera.

Em Olinda onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de São Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante, na tela das reminiscências, as paisagens de meu pátrio Ceará.

Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras como a araróia verde do guerreiro tabajara. [...]

Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da paleta cearense.

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto de O guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época (Alencar, 2013, p.110).

Pelo subtítulo que Alencar deu à obra *Iracema, lenda do Ceará*, fica evidente o desejo do autor de criar um romance lendário, que contasse, de forma poética e histórica, o mito fundacional do povo cearense e, por extensão, do povo brasileiro. *Iracema* não é apenas um romance romântico que narra o amor de um homem branco e uma indígena. É, antes de tudo, uma obra alegórica, que versa sobre nossas origens, sobre nosso processo de colonização e de miscigenação.

O livro inicia trazendo o fim da história de Iracema e de Martim, o “guerreiro branco”, cujos descendentes comporão nosso povo: **este é o mito**. A criança na jangada, o Moacir (“filho da dor”, “o que vem da dor”, em tupi-guarani) é símbolo da mistura das raças, é o branco e o índio compondo a diversidade cultural do povo brasileiro (Pardal, 2020, p. 25, grifo do autor).

Como afirma Montenegro (2006, p. 123), “em *Iracema*, Alencar, investindo de uma inspiração de estirpe homérica, registra sob a forma romanesca a epopeia que narra a fundação do Ceará”.

E ainda, nas palavras de Beatriz Alcântara (2006, p.111):

O escritor José Martiniano de Alencar, com seu romance indianista *Iracema: lenda do Ceará*, ensejou o testemunho do nascedouro do povo cearense, o registro da topografia, da fauna e da flora da região, como também nos apresentou os alimentos, os usos e os costumes nativos ancestrais.

Focando nos três personagens centrais da lenda – Iracema, Martim e Moacir –, podemos perceber o papel representativo de cada um dentro de nossa cultura e de nossa história.

Iracema é a indígena tabajara que quebrou todos os seus votos em nome de seus sentimentos pelo homem branco: desonrou sua tribo e sua fé ao abandonar o compromisso como guardiã do segredo da Jurema, tendo como consequências desilusão, sofrimento, solidão e morte. Assim sendo, ela representa o povo colonizado/dominado.

Martim, por sua vez, representa o colonizador, o europeu que levou o que havia de mais precioso nas terras conquistadas, deixando apenas desordem e devastação. O nome do personagem, curiosamente, remete ao deus romano da guerra, Marte.

Moacir, o filho da dor, representa a união entre esses dois povos. É o elo entre as duas culturas – filho de Iracema e de Martim, do indígena e do branco – o fruto da mistura de raças e, na lenda, é o primeiro cearense. “Moacir, filho de português e de índia, é o brasileiro por excelência, o mestiço que é o Brasil” (Proença, 2011, p.15).

Há na obra um argumento histórico que contempla a vinda de Martim Soares Moreno às terras do Ceará, como seu primeiro colonizador. Alencar buscou amparo em documentos oficiais sobre a colonização cearense e bebeu de outras fontes para compor seu poema em prosa. Nas palavras do próprio autor, em carta ao Dr. Jaguaribe, temos a reafirmação de que o assunto da obra foi encontrado em crônicas dos tempos coloniais e nasceu em terras cearenses:

o assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher (Alencar, 2006, p. 279).

A história do Ceará está, então, estampada nas páginas do romance através das paisagens evocadas, das tribos e dos personagens históricos revividos na epopeia indianista. “Inspirado em fatos históricos referentes ao povoamento e colonização do Ceará, então disputado por franceses e mais tarde por holandeses, Alencar recolhe a matéria bruta e lapida uma lenda” (Martins, 2006, p. 32).

Além desse viés histórico, que foi fruto de pesquisas do autor, há também elementos advindos da genialidade criadora de Alencar. *Iracema* é, portanto, um romance mítico¹³, pois reúne história e ficção para recontar as origens de um povo. Nas palavras de Machado de Assis (2011, p. 21):

A fundação do Ceará, os amores de Iracema e Martim, o ódio de duas nações adversárias, eis o assunto do livro. Há um argumento histórico, sacado das

¹³ Entendemos por romance mítico a narrativa que conta as origens longínquas de uma nação, através da união entre história e ficção e da figura de um herói ou heroína que transita entre o humano e o divino. “Com **Iracema**, Alencar criou um mito de origem através da remitização do passado. Esse mito trata da origem da raça brasileira (cosmogonia) e contém elementos míticos cristãos e indígenas” (Scheible-Turchetti, 1985, p. 153, grifo do autor).

crônicas, mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra da imaginação. Sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, criou o autor uma nação interessante, episódios originais e, mais que tudo, a figura bela e poética de Iracema.

A figura a seguir ilustra, em uma linha do tempo, os principais momentos do romance. Tendo em vista que Alencar utiliza o recurso de *flashback*, não consideramos a ordem sequencial dos capítulos para construir o infográfico, mas sim a cronologia dos acontecimentos.

Figura 17 – Infográfico – Principais momentos do romance *Iracema*



Fonte: Própria autora (2023).

Para mais, podemos afirmar que Iracema ganhou *status* de símbolo do Ceará. “Ao longo da narrativa, surge a nossa paisagem geográfica: Ipu, chapada da Ibiapaba, Meruoca, Uruburetama, Maranguape, Parangaba, Sapiranga, Messejana etc.” (Pardal, 2020, p. 25). Em muitos locais da terra alencarina, encontramos referências ao autor e à sua personagem.

Iracema povoa o Ceará em sua totalidade. Iracema multiplicou-se. [...] De seus lugares preferidos, o mais cobiçado é o da Avenida Beira mar. Ali, impávida, esculpida em tamanho descomunal, contempla os passantes curiosos. [...]

De Zenon Barreto, saiu uma Iracema guerreira, forte, aguerrida, em posição de ataque. A postos, na extremidade da Praia de Iracema, nas proximidades da Praia do Ideal, com seu enorme arco, Iracema vai à luta. [...]

Iracema banha-se tranquila nas águas da Lagoa de Mecejana, a abandonada. Sobre as águas, adquire enormes proporções, compatíveis com sua fama e importância.

Iracema deu nome a um palácio. [...]

Iracema é a tradução do Ceará (Silva, 2006, p. 69).

Nessas palavras de Silva (2006), temos a descrição de quatro das cinco estátuas erigidas em homenagem à Índia tabajara, na capital cearense: *Estátua de Iracema* (1965); *Iracema Guardiã* (1996), *Índia Iracema* (2002); *Banho de Iracema* (2004) e *Iracema* (2005).

As cinco estátuas espalhadas pela cidade comungam e tentam difundir uma mesma interpretação canonizada pela crítica literária: a história de Iracema é a formação do povo cearense, ela se transforma no espelho do cearense. Como se a cidade fosse um próprio museu, as imagens permanecem paralisadas, tentando emitir a história oficial do município (Parente, 2015, p. 6).

Além dessas homenagens, a maior comanda do Poder Executivo de Fortaleza recebe o nome da principal heroína de Alencar: Medalha Iracema. A insígnia honorífica, instituída pelo Decreto Municipal Nº 14.187, de 29 de março de 2018,

destina-se a agraciar instituições ou cidadãos, estes inclusive *post mortem*, se for o caso, brasileiro ou não, que tenham prestado relevantes serviços à coletividade nos setores cultural, educacional, filantrópico, econômico, científico ou qualquer outro de reconhecida importância para a vida e o progresso da comunidade e se façam merecedores do reconhecimento do Município de Fortaleza pelo mérito pessoal, bons serviços prestados à Cidade ou serviços dignos de especial destaque (Fortaleza, 2018, p. 1).

Em face do exposto, é importante ressaltar, ainda, que, embora reconheçamos o romance de José de Alencar como um mito fundacional e a personagem-título como ícone cultural da cidade de Fortaleza, compreendemos que Alencar constrói uma narrativa que idealiza a figura da mulher indígena e constrói uma imagem romantizada do indígena, como símbolo de nacionalidade. Desse modo, tal

construção literária apresenta estereótipos e uma visão eurocêntrica que refletem a formação e o contexto sócio-histórico do autor.

Ao abordar a identidade indígena na obra, é possível perceber que a personagem Iracema é apresentada como um objeto de desejo e como uma representação do “nativo” que serve aos interesses da narrativa nacionalista do século XIX. Essas questões, contudo, vêm sendo revisitadas ao longo do tempo pela recepção crítica da obra. Nesse sentido, estudos, sobretudo aqueles inscritos em agendas decoloniais, têm apresentado abordagens mais críticas sobre o romance alencarino. Parente (2019, 2022), por exemplo, critica o fato de a história de nossa colonização, marcada por sangue e dor, ser contada como uma história de amor e, a partir de *Iracema*, tece importantes reflexões acerca de violência colonial, de violência contra a mulher e de política de extermínio indígena.

Feita esta contextualização sobre o hipotexto *Iracema*, no próximo capítulo, trazemos a análise das PIH que transformam a referida obra literária em esculturas e em pinturas.

4 ANÁLISE DE PRÁTICAS INTERTEXTUAIS HIPERESTÉTICAS

Neste capítulo, apresentamos a análise de práticas intertextuais hiperestéticas em esculturas e pinturas que trazem *Iracema: lenda do Ceará* como hipotexto, bem como uma breve seção sobre diálogos entre os hipertextos.

4.1 Análise de PIH em esculturas que trazem *Iracema: lenda do Ceará* como hipotexto

Trazemos, nesta seção, a análise individual de cada escultura que faz parte do *corpus* da pesquisa, seguindo ordem cronológica de produção dos monumentos.

4.1.1 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na *Talha de Iracema* (1929)

Apresentamos, a seguir, imagens do monumento.

Figura 18 – Talha de Iracema (1929)



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

A peça escultórica conhecida como *Talha de Iracema* faz parte dos baixos relevos do Monumento a José de Alencar, de autoria do escultor paulista Humberto Cozo.

A estátua fica na praça José de Alencar, em frente ao Theatro José de Alencar, no centro de Fortaleza. Para olhar para ele, é preciso erguer a cabeça. Numa altura de 6,5 m, ele está acima de todas e todos, afinal trata-se do escritor mais importante do Ceará, não pode estar em status de igual aos demais, abaixo dele, ela: Iracema, com o seu filho Moacir (Parente, 2015, p. 8).

Tal monumento trata-se de uma obra erigida em homenagem ao centenário de nascimento do escritor cearense, por iniciativa do jornalista Gilberto Câmara, então presidente da Associação Cearense de Imprensa (ACI). A construção é composta por uma estátua de José de Alencar em posição sentada, duas talhas nos baixos relevos – Iracema, na parte anterior, e Peri, na parte posterior –, por duas placas alusivas à iniciativa da ACI, com informações sobre a efeméride de cem anos do nascimento de Alencar, por duas faces representando indígenas e por duas onças nas laterais.

No memorial descritivo, Cozzo justifica a escolha da posição sentada de José de Alencar ‘por achá-la mais adequada a um homem que agiu mais com o cérebro que com ações; sentado interrompe suas anotações para concentrar seu pensamento numa visão que só ele vê ao longe.’ Na face principal do pedestal, abaixo das informações do centenário de José de Alencar, temos um baixo-relevo com a índia Iracema embalando seu filho Moacir, enquanto na face posterior, abaixo da placa alusiva a ACI, vemos outro baixo-relevo, este agora com o índio Peri do romance *O Guarani* (Costa, 2014, p. 72).

É interessante notabilizar que, de acordo com Costa (2014, p. 70), já era estipulado, no edital para a construção do monumento, que cenas das duas obras primas de Alencar deveriam compor as imagens dos baixos relevos.

- **Descrição da obra:** *Talha de Iracema*, 1929. A peça, como dito, faz parte dos baixos relevos, posicionada na parte frontal, do Monumento a José Alencar, de autoria de Humberto Cozo.

- **Análise das mensagens da obra:**

- **Mensagem linguística:** o título do hipertexto, *Talha de Iracema*, remete diretamente à personagem Iracema, criada pelo romancista cearense José de Alencar. Desse modo, esse elemento paratextual tem a função de âncora, pois fixa para o espectador que a personagem retratada abaixo da figura imponente de Alencar trata-se da indígena tabajara. Ademais, essa identificação, ancorada pelo título da obra, também é facilitada, uma vez que, além dos ornamentos indígenas

que caracterizam a tabajara, Iracema é a única personagem feminina de Alencar que dá à luz um filho¹⁴.

Dentre todas as suas personagens femininas, é a única que alcança a plenitude da maternidade enquanto um mito sacrificial; é a que dará luz aos filhos que povoarão e farão vingar a nação que, por ser idealizada, se deseja, e será o reflexo do interno orgulho do que significa ser nacional (Martins, 2006, p. 15).

➤ **Mensagem plástica:** na talha, figuram dois personagens: Iracema e Moacir. Iracema ajoelhada, no centro da obra, tem o olhar voltado para o recém-nascido, que se encontra em seus braços. O olhar de Iracema para o filho sugere os sentimentos de tristeza e amor. Um coqueiro ao fundo também compõe a cena, o que denota a integração dos personagens à natureza. Nessa obra, está em destaque o dom da maternidade, que “é atribuído a Iracema por ela simbolizar toda a potencialidade da mãe natureza com a qual a personagem se funde e confunde” (Martins, 2006, p. 170). Na peça, temos a presença dos seguintes referentes, retomados do hipotexto: Iracema, Moacir e o coqueiro.

➤ **Mensagem icônica:** na talha, a cena em foco demonstra os sentimentos de Iracema ao ter o filho recém-nascido nos braços. Na obra, são exaltados a ventura de ser mãe, os sentimentos de amor materno e de adoração ao filho, como também é demonstrada a dor sentida pela personagem. “Iracema [...] é, acima de tudo, a Mãe.” (Martins, 2006, p. 45). Moacir, “o filho da dor”, por sua vez, representa, na mitologia criada por Alencar, o primeiro cearense, a união entre dois povos, o indígena e o branco.

O nome da criança de Iracema é a versão cabocla de Benoni, que é nomeado Benjamin e passa a ser o fundador de uma das tribos de Israel. Moacir, que possui o destino migrante, também é o fundador de uma nova dinastia, é o primeiro cearense (Martins, 2006, p. 43).

Ademais, a disposição do baixo relevo de Iracema na parte frontal do Monumento também denota a importância de *Iracema* dentre as produções de Alencar. Ao colocar a talha em destaque, Cozo não apenas homenageia a personagem icônica, mas também ressalta o prestígio da figura lendária, a mãe mítica do povo cearense.

• **Interpretação:** a partir dos referentes retomados na talha, podemos afirmar que a peça escultórica adapta o momento sequente ao que Iracema, estando sozinha, dá à luz Moacir, à margem de um rio, junto a um coqueiro.

¹⁴ Lúcia/Maria da Glória, em *Lucíola* (1862), engravida, mas a personagem adocece e morre antes de a criança nascer.

➤ **Trecho do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 30 (Alencar, 2006, p. 235).

“Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira.

A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.

— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.”

Ao compararmos esse trecho com o hipertexto, o que se percebe é que em ambos a figura materna de Iracema está em destaque. A talha demonstra-se fiel às palavras de José de Alencar, capturando o essencial da cena em que Iracema segura o filho nos braços pela primeira vez, olhando-o com ternura. Nesse sentido, o hipertexto busca transmitir a intensidade emocional do momento.

No entanto, mesmo diante dessa fidelidade, percebemos uma ausência com relação ao cenário. O rio no qual a indígena tabajara arrojou-se com o filho após o parto não está representado. A natureza se faz presente, porém, através da vegetação que circunda a jovem tabajara e principalmente pelo coqueiro, elemento importante na narrativa, que serviu de apoio para Iracema durante o parto.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Analisando os parâmetros intertextuais flagrados nessa obra, constatamos que a **função** é de **captação para a convergência**, uma vez que não há desvio com relação ao hipotexto. A *Talha de Iracema* retextualiza uma cena narrativa do romance, na qual a indígena tabajara, logo após o parto, toma o filho nos braços pela primeira vez.

No tocante ao **parâmetro constitucional**, na **composição**, temos uma relação de **derivação**, pois a Talha, embora faça parte de um monumento maior, é composta em sua integralidade pelo intertexto. A copresença é realizada **formalmente** por meio de uma **adaptação**. Para mais, o fato de o nome da conhecida

personagem fazer parte do título da peça faz com que o espectador resgate o romance alencarino em sua memória, o que predispõe o **parâmetro referencial à explicitude**.

Concernente ao **parâmetro estilístico**, destacamos que o monumento do qual a talha faz parte foi executado no estilo *art déco*, que se caracteriza pela combinação de elementos tradicionais com modernos. Em se tratando de esculturas, as obras feitas nesse estilo são planejadas para ornamentar espaços públicos, como praças e edifícios. A talha, no entanto, apesar de compor o monumento, não apresenta características modernas, inclinando-se para uma expressão artística tradicional, mais próxima do figurativismo realista. Esse gênero artístico se caracteriza por representar, sem distorções das formas, figuras reconhecíveis ao espectador, tais como seres humanos, animais, paisagens ou objetos.

Isso posto, o estilo da peça escultórica *Talha de Iracema* (1929) inclina-se ao **tradicional**.

Na sequência, temos, no Quadro 10, uma síntese da análise da *Talha de Iracema* (1929).

Quadro 10 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na *Talha de Iracema* (1929)

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Talha de Iracema</i> (1929), do artista plástico Humberto Cozo, constitui um dos baixos relevos do Monumento a Alencar, localizado no Centro de Fortaleza, na praça que leva o nome do romancista cearense.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título, <i>Talha de Iracema</i>, refere-se diretamente à personagem Iracema. Função: âncora. ➤ Mensagem plástica: na talha, são retomados os referentes Iracema, Moacir e o coqueiro. ➤ Mensagem icônica: na obra, é exaltado o sentimento de amor materno, como também é denotado o sofrimento da jovem mãe, ao dar à luz o primeiro cearense.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: a obra adapta um trecho do capítulo 30 do hipotexto (p. 235).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para a convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Tradicional.

Fonte: Própria autora (2024).

4.1.2 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na *Estátua de Iracema* (1965)

A seguir, apresentamos imagens da *Estátua de Iracema* (1965):

Figura 19 – *Estátua de Iracema* (1965)



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

De autoria do pernambucano Corbiniano Lins e inaugurada em 24 de junho de 1965, a *Estátua de Iracema* foi o primeiro monumento em homenagem à indígena tabajara erigido em terras alencarinas. O projeto para a criação do monumento foi o vencedor de um concurso lançado pela Prefeitura de Fortaleza, em 1965, para a construção de uma estátua, em comemoração aos 100 anos de publicação da primeira edição do romance *Iracema: lenda do Ceará* (Costa, 2014).

Com a justificativa de ser o menor orçamento dentre os projetos inscritos – o que não agradou populares e alguns intelectuais da época, como Zenon Barreto, que também havia se inscrito no concurso –, o projeto de Corbiniano saiu vencedor. Assim sendo, o artista, que participou do movimento modernista de Recife, presenteou Fortaleza com uma peça escultórica diferente das que os cearenses estavam habituados. Corbiniano, primeiramente, inovou no material utilizado, cimento em vez dos tradicionais granito e bronze. Além disso, a estilização¹⁵ das formas, um dos recursos principais do Modernismo brasileiro, causou estranhamento nos espectadores da época. Como bem ressalta Costa (2014),

a obra [...] feita de concreto e revestida em gesso, caracteriza-se pela estilização das formas, principalmente das pernas, que ficaram grossas e longas demais, desproporcionais ao restante do corpo. Essas deformações são potencializadas quando observamos a figura a partir de um ângulo em que a índia está de perfil. A figura do Martim também é estilizada, porém as deformações nos membros inferiores e superiores proporcionam uma harmonia plástica no trabalho ao passo que na figura da índia, os braços não acompanham as deformações das pernas. A estilização desagradou a maioria das pessoas que julgou que o resultado final da obra ficou aquém da beleza da índia descrita por José de Alencar (Costa, 2014, p.139).

E ainda: “somada a esta resistência natural à novidade, temos o agravante de que o que estava em jogo era a imagem idealizada há cem anos de um dos principais ícones da cultura cearense” (Costa, 2014, p.140).

A criação de Corbiniano Lins traz dois momentos distintos do romance *Iracema* que representam o início e o término da narrativa, em termos cronológicos. Contudo, a proposta do artista pernambucano não foi bem aceita por ser considerada anacrônica, uma vez que, no romance, a cena da partida de Martim acontece após a morte de Iracema. Logo, não haveria como a Índia dos lábios de mel observar o amado indo embora na jangada. Por outro lado, como observado por Costa (2014, p. 138),

¹⁵ Não confundir o termo estilização empregado no Modernismo com a categoria intertextual proposta no quadro classificatório das relações intertextuais de Sant’Anna (2007). Nas artes plásticas, estilização refere-se à simplificação e/ou à deformação das figuras.

embora os personagens dividam o mesmo palco, eles não compartilham a mesma cena. A base em que a escultura da Iracema foi colocada reforça a separação das duas cenas. Provavelmente, Corbiniano optou por essa representação para valorizar a figura guerreira da Índia.

Ou seja, temos duas cenas distintas no monumento: Iracema, como protagonista, empunhando o arco, tal qual no início do romance, em seu primeiro encontro com Martim; e, em um outro plano, o desfecho da narrativa, com o guerreiro branco partindo na jangada, acompanhado do filho Moacir e do fiel cão Japi.

- **Descrição da obra:** *Estátua de Iracema*, 1965. Criação de Corbiniano Lins. Escultura em concreto, revestida de gesso, com medições de 6m x 3,70m x 2,50m. Encontra-se localizada na Praia do Mucuripe, no bairro Meireles, em Fortaleza, Ceará.

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** o título do monumento refere-se à obra *Iracema* e à personagem homônima. Constituindo a peça escultórica há uma placa alusiva ao centenário de publicação do romance alencarino, na qual se lê: “Iracema – 1º centenário – 1865 - 1965 – Inaugurado pelo Exmo. Sr. Presidente da República, Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. – 24 de junho 1965”. Recentemente, com a revitalização da Avenida Beira-Mar, foi instalado, pela prefeitura de Fortaleza, um totem com as informações sobre o título do monumento, *Estátua Iracema*, e seu autor, Corbiniano.

Na obra, o título serve de âncora para o espectador resgatar o romance que é retextualizado no monumento. Contudo, esse elemento paratextual não autoriza por si só a interpretação de que se tratam de dois momentos distintos sendo adaptados. Essa interpretação só é possível à luz da leitura do hipotexto e por meio da disposição dos elementos plásticos, como a diferença de planos entre as duas cenas – Iracema em uma base elevada, os personagens na jangada em um plano mais baixo.

- **Mensagem plástica:** como dito, o monumento de Corbiniano traz duas cenas distintas, que são separadas por planos diferentes: em um pedestal, Iracema, em pose altiva, impávida, com o arco em punho, pronta para enfrentar um possível inimigo; e, em um nível mais baixo, Martim partindo em uma jangada, para Portugal, na companhia de Moacir e do cão Japi. A diferença de planos é ainda mais acentuada devido a posição vertical da indígena, enquanto Martim encontra-se sentado no interior da rústica embarcação. Iracema se destaca como protagonista ao estar

elevada. A personagem “eclipsa Martim, apesar da grande importância deste como fundador do Ceará. Ela é o símbolo de sua raça e de sua terra, e por isso suplanta, como pura presença telúrica, o “forasteiro”” (Martins, 2006, p. 47).

A personagem é apresentada em conformidade com a estética modernista, com formas alongadas, com pernas grossas e cumpridas, desproporcionais ao restante do corpo, “mais corpo que cabeça” (Silva, 2006, p. 65), características do recurso de estilização. Os traços de Martim também estão simplificados, mas não são tão desproporcionais quanto os de Iracema. O guerreiro branco está sentado no interior da jangada, segurando um remo, com um cesto sobre as pernas, no qual se encontra seu filho, Moacir. As cenas retratadas por Corbiniano Lins estão postas de modo tão harmônico que um espectador não muito atento ou que não conheça o enredo do hipotexto pode presumir que as duas compõem um mesmo episódio, de modo a se estabelecer, via recepção, uma interpretação que subverte o original.

Cabe ser dito, ainda, que, atualmente, devido a depredações e falta de manutenção, a *Estátua de Iracema* encontra-se sem o arco e sem a flecha que trazia originalmente. Em nossa análise, contudo, consideramos esses elementos que faziam parte da peça. A figura a seguir, resgatada a partir de imagens da *internet*, demonstra a indígena ainda portando os objetos.

Figura 20 – Estátua de Iracema (1965) portando a flecha



Fonte: Disponível em: <https://pbase.com/alexuchoa/estatuas_de_iracema>. Acesso em: 3 abr. 2024.

Ademais, na peça escultórica são retomados os referentes: Iracema, o arco, a flecha, Martim, Moacir, Japi e a jangada.

➤ **Mensagem icônica:** o monumento representa os dois capítulos iniciais e o capítulo final do romance *Iracema: lenda do Ceará*. Como José de Alencar abre a obra utilizando o recurso de *flashback*, o primeiro capítulo coincide, na verdade, com o desfecho da narrativa, com Martim partindo para Portugal.

O primeiro canto de Iracema poetiza a partida de Martim, levando seu filho Moacir, após a morte da jovem indígena. O vento traz da praia o eco do nome da bela índia, e talvez pela força da saudade renasce todo o drama, que se desenrola até novamente situar o leitor no instante em que havia ficado ao iniciar a leitura e no relato do seu desamor àquela que se tornou sua “escrava” e manteve sempre com ele uma relação de passividade (Martins, 2006, p. 36).

Assim sendo, no capítulo segundo é que temos, de fato, o início da narrativa, com o primeiro encontro entre a Índia dos lábios de mel e o guerreiro branco. Desse modo, a obra de Corbiniano Lins simboliza condensadamente a descrição inicial da protagonista do romance e a cena narrativa final. Além disso, com a estilização das formas de Iracema, temos, por meio da representação de suas longas e robustas pernas, uma alegoria à força, à vitalidade e à agilidade da indígena tabajara, que, “mais rápida que a ema selvagem, [...] corria o sertão e as matas do Ipu” (Alencar, 2006, p. 99). Através dos símbolos arco e flecha, é reforçada e valorizada, também, a imagem da personagem como guerreira. É interessante notar que essa representação de Iracema com arco em punho só é possível por meio de “um recurso estilístico – a licença poética – pois é sabido que, entre os índios, a mulher não maneja o arco e a flecha” (Martins, 2006, p. 38).

Martim, por sua vez, representa o homem branco, o colonizador, o europeu que levou o que havia de mais precioso nas terras conquistadas. Nessa perspectiva, “a criança na jangada, o Moacir (‘filho da dor’, ‘o que vem da dor’, em tupi-guarani) é símbolo da mistura das raças, é o branco e o índio compondo a diversidade cultural do povo brasileiro” (Pardal, 2020, p. 25).

Ademais, temos, ainda, em Moacir a representação do filho que é levado embora de sua terra natal, o que pode simbolizar “a predestinação de uma raça” (Alencar, 2006, 251), sugerindo que o povo cearense tem, desde suas origens, uma história marcada pela emigração.

- **Interpretação:** por meio da leitura do hipotexto e da interpretação dos signos plásticos do monumento, inferimos que a *Estátua de Iracema* adapta dois

momentos do romance, o primeiro encontro entre Iracema e Martim e o desfecho da narrativa, com a partida do guerreiro branco para Portugal, acompanhado do filho, Moacir, e do fiel Japi.

➤ **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 1 (Alencar, 2006, p. 95-96), Cap. 2 (Alencar, 2006, p. 99-100) e Cap. 33 (Alencar, 2006, p. 251).

“Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?

Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora.

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.

A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas:

— Iracema!...

O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio.”

“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

[...]

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu.”

“O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”

Ao cotejarmos essa PIH e os trechos do hipotexto aqui destacados, percebemos que, no monumento, há certa fidelidade aos escritos de Alencar, no que diz respeito, principalmente, à manutenção de objetos do discurso.

Contudo, por se tratar de uma tradução intersemiótica, nem todos os detalhes da obra alencarina se encontram reproduzidos na escultura. Corbiniano produziu um monumento que, como dito, caracteriza-se pela estilização e pela simplificação das formas. Assim sendo, os traços fisionômicos dos personagens não demonstram as emoções que são tão ricamente descritas por Alencar no romance. Martim, por exemplo, não está chorando encostado ao mastro, como no hipotexto. Em vez disso, ele está sentado no interior da jangada, talvez para destacar, ao estar nessa posição, a figura imponente de Iracema, que se ergue à sua frente e que representa um outro episódio da narrativa.

Outro contraste é a representação da indígena. Enquanto o romance enaltece a beleza de Iracema, a estátua foca em sua força e agilidade, com arco e flecha em mãos. Essa abordagem realça seu papel como guerreira.

Corbiniano acrescenta, ainda, um cesto em sua obra. A inclusão de tal objeto pode estar relacionada ao fato de Alencar escrever que “O primeiro cearense, **ainda no berço**, emigrava da terra pátria” (Alencar, 2006, p. 251, grifos nossos). Nesse sentido, o objeto representaria o berço indígena, uma vez que, nessa cultura, os cestos não serviam para guardar e carregar objetos apenas, mas também para acolher, proteger e transportar os bebês.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Por considerarmos que o monumento representa a situação inicial e a situação final do romance de Alencar, ao analisarmos os parâmetros intertextuais que atravessam a peça, constatamos, referente ao **parâmetro funcional**, uma **captação para a convergência**, uma vez que o hipertexto adapta o hipotexto, sem grandes desvios em relação ao texto literário no qual se baseia. Reconhecemos, no entanto, que, a depender da leitura que o espectador faça, caso esse não assuma o monumento como representativo de cenas distintas, pode haver uma interpretação de que o hipertexto subverte o texto original.

Concernente ao **parâmetro constitucional**, em relação à **composição**, observa-se uma **derivação**, posto que o texto escultórico provém em sua totalidade do hipotexto *Iracema*. Embora classifiquemos como uma derivação, é importante ser dito que o todo do hipertexto é composto por duas copresenças.

Do ponto de vista **formal**, há uma **adaptação** do texto original, por meio da estilização das formas no hipertexto, que realça algumas características de *Iracema*, em detrimento da beleza da personagem. Ademais, no **parâmetro referencial**, temos uma **explicitude**, já que o nome do romance de Alencar está explicitado não só no título do monumento, mas também na placa e no totem que configuram a escultura, o que demanda pouco esforço cognitivo por parte do espectador para recuperar o hipotexto em questão.

O monumento foi produzido sob a influência do estilo modernista, que privilegia as formas simples e geométricas, como também o uso de concreto armado como principal material para as construções arquitetônicas. A característica modernista de estilização, tão marcante na peça escultórica, consiste na simplificação das formas, com ausência de detalhes e, por vezes, com deformação das figuras. Dito isso, no **parâmetro estilístico**, o monumento de Corbiniano Lins se enquadra como **vanguardista**.

O quadro a seguir sumariza a análise do texto escultórico.

**Quadro 11 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na
*Estátua de Iracema (1965)***

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Estátua de Iracema (1965)</i>, de autoria do pernambucano Corbiniano Lins, localizada na orla do Mucuripe, em Fortaleza, Ceará.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título do hipotexto está explicitado tanto no título do monumento, como na placa e no totem que acompanham a escultura. Função: âncora. ➤ Mensagem plástica: no monumento, são retomados os referentes <i>Iracema</i>, o arco, a flecha, <i>Martim</i>, <i>Moacir</i>, <i>Japi</i> e a <i>jangada</i>. ➤ Mensagem icônica: a peça escultórica simboliza condensadamente a descrição inicial da protagonista do romance e a cena narrativa final. Nela, temos a representação dos processos de colonização e de miscigenação do povo cearense/brasileiro, por meio das personagens <i>Iracema</i> (a indígena), <i>Martim</i> (o branco colonizador) e <i>Moacir</i> (o fruto da união entre os dois povos).
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: a obra adapta trechos dos capítulos 1 (p. 95-96), 2 (p. 99-100) e 33 (p. 251) do hipotexto.
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência

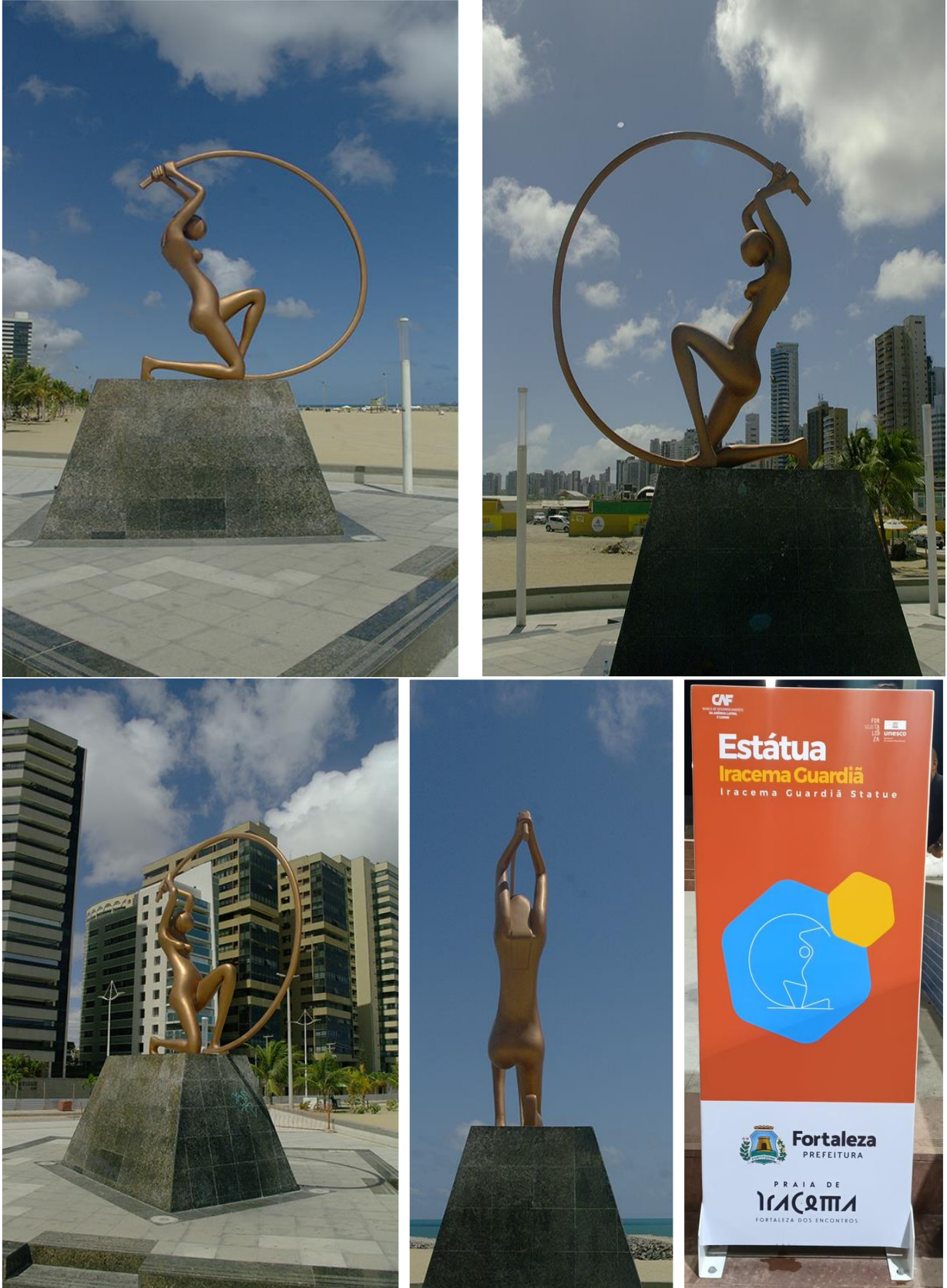
- **Parâmetro constitucional**
 - **Parâmetro composicional:** Derivação
 - **Parâmetro formal:** Adaptação
 - **Parâmetro referencial:** Explicitude
- **Parâmetro estilístico:** Vanguardista

Fonte: Própria autora (2024).

4.1.3 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua *Iracema Guardiã* (1996)

Apresentamos, abaixo, imagens do monumento, seguida da análise com identificação dos parâmetros intertextuais flagrados na escultura.

Figura 21 – *Iracema Guardiã* (1996)



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

A estátua *Iracema Guardiã* (1996), concebida pelo artista cearense Zenon Barreto, é a mais reputada representação escultórica da personagem criada por Alencar. Contudo, seu projeto esperou um longo período para se concretizar, o que era descrito por Zenon como uma “gestação de 30 anos”.

Com essas palavras, o artista aludia à celeuma que aconteceu em torno da criação da primeira estátua de Iracema a ser erigida no Ceará. Em ocasião do centenário da obra *Iracema: lenda do Ceará*, como já referido na análise anterior, foi realizado um concurso para selecionar o projeto da escultura que homenagearia o romance alencarino. Tendo participado do concurso e perdido para a proposta de Corbiniano Lins – o que causou muita polêmica e tumulto à época –, o projeto de Zenon ficou em "*stand by*" por pouco mais de três décadas. Somente em 1996, em razão da efeméride de 25 anos do bairro Praia de Iracema, o artista foi convidado pela Prefeitura de Fortaleza a executar o projeto da *Iracema Guardiã*, em homenagem à personagem indígena que dá nome à praia e ao bairro. Assim, o monumento estabelece uma conexão significativa com o local onde foi instalado.

A escultura foi construída em ferro e revestida de fibra de vidro, a fim de resistir às ações da maresia. Essa escolha de material denota a preocupação e o zelo do artista com relação aos materiais utilizados em suas criações.

Para mais, a proposta de Zenon era a de apresentar uma estátua que retratasse uma Iracema introspectiva, em contrição, sofrendo pelo abandono de Martim. De acordo com Costa (2014, p. 142), os primeiros esboços da escultura partiam de uma perspectiva bem naturalista, até chegar à representação com formas simples e estilizadas que foi entregue em 1996. Trazemos, a seguir, alguns desses esboços.

Figura 22 – Esboços feitos por Zenon Barreto durante estudo para a criação de *Iracema Guardiã* (1996)



Fonte: Costa (2014, p. 142-143).

Nas palavras de Costa (2014, p. 142),

No primeiro estudo, a índia está em pé, encostada no arco em uma posição reclusa e introspectiva, exprimindo toda a sua dor. Neste desenho, percebemos alguns elementos que foram preservados na versão final da obra: o arco como suporte para a índia desolada, a cabeça cabisbaixa e as formas curvilíneas do tronco. No segundo esboço [...], as formas são mais simples, os detalhes diminuem e o arco continua presente como anteparo, porém de forma arqueada. Ao invés da postura cabisbaixa, Iracema exprime seu sofrimento com a cabeça levantada, na qual a mão direita fechada repousa sobre a face. O estudo apresenta ainda outra novidade: a índia está na ponta dos pés, posição que provavelmente comprometeria o equilíbrio da obra. Nas versões que deram origem à escultura, ora a índia apresenta-se ajoelhada com a perna esquerda flexionada, ora com a perna direita. Ao final, prevaleceu a primeira versão.

Infelizmente, ao longo dos anos, episódios de roubo e de vandalismo envolvendo a escultura contribuíram para a sua deterioração e necessidade de constantes restaurações, resultando em uma série de reformas que não respeitaram a visão original de Zenon. Parente e Lima (2015, p. 10) relacionam algumas dessas ações:

Dias após inaugurada, roubam-se os arcos que índia segurava. A prefeitura demorou um ano para recuperá-lo. O roubo se repetiu em 2001 e em 2012. Em 2003, deteriorada pelas intempéries do tempo, diante de uma ventania, a índia caiu do pedestal onde se erguia. Ela só retornou ao topo, em 2004, após um mês de volta ao seu lugar, outra ventania a leva de volta ao chão. A prefeitura a recoloca, mas após o derradeiro roubo do arco, em 2012, a prefeitura de Fortaleza decide restaurá-la por completo. A obra foi, novamente, uma parceria público-privado, entre a prefeitura e a empresa Ecofor,[...]. Desde a reinauguração, no entanto, a imagem restaurada volta aos noticiários por receber pichações. Em 2013, uma simulação de penetração no ânus da índia; em 2014, Iracema estampava em seu corpo “não vai ter copa”; em 2015, a índia expôs sua vagina.

Referente à “restauração” ocorrida em 2012, muito se perdeu em relação às características originais do monumento. As intervenções na obra foram, inclusive, consideradas pelo artista visual Sérgio Pinheiro – que chegou a estudar com Zenon no final dos anos 60 – como um desrespeito total à criação original, levando-o a argumentar que houve, na verdade, a criação de uma nova obra e não um restauro. Parente e Lima (2015, p. 10) resgatam uma postagem feita pelo artista em suas redes sociais, na qual demonstra sua insatisfação com a intervenção: “deram um banho de *photoshop* na original, os peitos ficaram redondos; a Iracema engravidou; colocaram mãos onde não tinha; tudo ficou roliço” [...] Os reformistas metidos transformaram a Iracema Guardiã num monstro”.

A título de ilustração e de documentação, trazemos, a seguir, uma imagem da escultura antes das modificações feitas em 2012.

Figura 23 – *Iracema Guardiã* (1996), antes da restauração de 2012



Fonte: Disponível em: <<https://pbase.com/alexuchoa/image/84372592>>. Acesso em: 3 abr. 2024

Além disso, por falta de manutenção e por intempéries, a escultura foi, mais uma vez, ao chão em 03 de maio de 2022, após uma forte ventania, sendo devolvida a seu pedestal em 11 de julho do mesmo ano, depois de mais um trabalho de restauro.

Iracema Guardiã foi a última criação pública de Zenon Barreto, que dedicou mais de cinco décadas de sua vida a pinturas, gravuras, desenhos e esculturas, obras que iam do expressionismo ao abstracionismo, muitas delas instaladas em espaços públicos de Fortaleza.

- **Descrição da obra:** *Iracema Guardiã* (1996), escultura do artista cearense Zenon Barreto, feita em ferro e revestida de fibra de vidro, com dimensões

de 0,80 x 3,70 x 1,85m e instalada sobre um pedestal revestido de mármore, que mede 2,35 x 2,00 x 3,65m. O monumento encontra-se em um pequeno píer¹⁶, o qual foi construído especificamente para a sua instalação, na Praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** após várias depredações e danos causados por intempéries, seguidos de ações de “restauro”, a placa que, originalmente, era afixada na base do monumento já não existe. Atualmente, há, nos degraus que dão acesso à escultura, apenas um pequeno totem, no qual consta somente o nome do monumento – *Estátua Iracema Guardiã* –, sem mais informações sobre a peça escultórica, nem mesmo dados sobre seu autor – fato criticado pela família de Zenon Barreto. Desse modo, a mensagem linguística da obra, hoje, é composta apenas por seu título.

O título *Iracema Guardiã* atribuído à estátua feita por Zenon Barreto pode ter diversos significados simbólicos. A palavra “Guardiã” pode indicar que a estátua representa a própria personagem Iracema como guardiã do segredo da Jurema. Além disso, o termo pode sugerir que a estátua desempenha um papel de proteção, zelo ou vigilância em relação ao local onde está situada, a Praia de Iracema e, por extensão, a cidade de Fortaleza. Dessa forma, os elementos paratextuais exercem as funções de âncora, localizando para o espectador quem a escultura retrata, e de símbolo, criando a imagem de Iracema como guardiã simbólica da região.

- **Mensagem plástica:** essa criação de Zenon Barreto possui elementos plásticos que refletem a sensibilidade e a técnica do artista. Na peça escultórica, temos, em uma perspectiva modernista, a representação da personagem alencarina Iracema. A indígena apresenta-se com o arco inteiro sobre o corpo curvado, fazendo as vezes de corda do objeto. Ademais, a figura encontra-se cabisbaixa e ajoelhada, com a perna esquerda flexionada, e segura o arco com ambas as mãos, como que a amparar-se nele. De acordo com Costa (2014, p. 143):

A última escultura de Zenon para um espaço público de Fortaleza revela que o seu criador se manteve fiel a três aspectos na sua produção escultórica: a utilização da técnica do ferrocimento na produção das obras, a estilização das formas e a preferência pela expressividade gestual. Iracema finca o arco no solo, se ajoelha segurando o objeto com ambas as mãos e baixa a cabeça. Este último movimento exprime de forma introspectiva todo o sofrimento da personagem. As formas da índia são todas curvilíneas, inclusive nas articulações (Costa, 2014, p. 143).

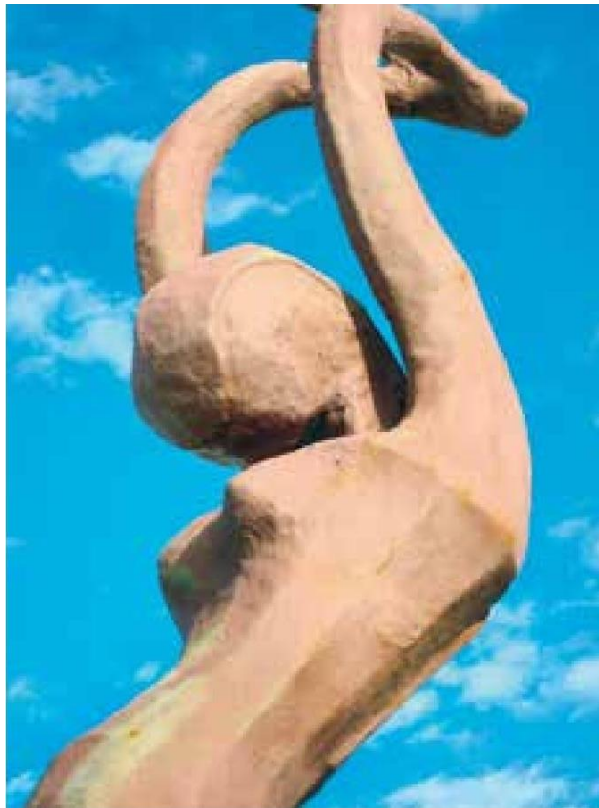
¹⁶Com as intervenções para aumento da faixa de areia na Praia de Iracema, o píer perdeu essa configuração.

Podemos observar que a escultura apresenta linhas fluidas e suaves, que transmitem uma sensação de movimento e leveza. O arco, por exemplo, serve não apenas de amparo à indígena em sofrimento, o objeto traz, também, equilíbrio e dá sustentação à peça escultórica.

“Nesta obra, Zenon atingiu o seu nível máximo de simplificação das formas; os poucos detalhes existentes, como os seios, o quadril e um discreto cabelo, são elementos que revelam o gênero da figura” (Costa, 2014, p. 144). Além disso, apesar de não termos detalhes de um rosto na estátua que evidenciem alguma expressão facial, a postura introspectiva da personagem transmite a ideia de abatimento, desânimo e tristeza.

Também é relevante notabilizar que, na versão pós restauros, as curvas estão mais acentuadas, bem como que a textura atual da escultura se destaca por sua uniformidade e suavidade, diferente da textura mais rústica do projeto original, resgatada na imagem a seguir.

Figura 24 – Detalhe da textura original de *Iracema Guardiã* (1996)



Fonte: Costa (2014, p. 144).

No geral, os elementos plásticos da estátua combinam-se harmoniosamente para criar uma representação escultórica simplificada e estilizada da reputada personagem literária. Para mais, temos, no monumento, os seguintes objetos de discurso mantidos: Iracema, o arco e uma possível representação de gravidez, considerando-se a curva do ventre da personagem, após as restaurações.

➤ **Mensagem icônica:** podemos dizer que *Iracema Guardiã* é, dentre as obras investigadas em nosso *corpus*, uma das mais polissêmicas, pois são muitos os sentidos atribuídos a essa criação de Zenon Barreto.

Para a crítica de arte Jacqueline Medeiros, curadora da restauração feita em 2012, o significado de *Iracema Guardiã* “é uma guerreira prestes a alçar a flecha em defesa da sua terra ou um ato de contrição diante da partida do seu amor [...]. Outro significado pode ser atribuído porque a Iracema guarda o segredo de Jurema, símbolo da fecundidade de sua tribo” (Medeiros, 2012). Nessa citação, temos três interpretações feitas a respeito da simbologia da estátua.

Pela localização do monumento, defronte para o mar, bem como por seu título, a escultura é considerada, por alguns espectadores, como guardiã dos mares de Fortaleza, uma figura simbólica que zela pela cidade. Não é raro matérias de jornais de grande circulação no estado ressaltarem esse papel atribuído à Iracema de Zenon. Em ocasião da restauração ocorrida em 2012, por exemplo, o Jornal *Diário do Nordeste*, em publicação feita em 07 de julho de 2012, destacou: “A índia de José de Alencar que vigia e protege Fortaleza está de volta”, em uma reportagem que tinha como título “Estátua de Iracema volta a guardar orla” (Petrucci, 2012).

O historiador Erick Assis, na referida reportagem, relaciona essa função de zelo a um símbolo de maternidade e feminilidade. Em suas palavras: “a Iracema é como se fosse uma mãe que protege Fortaleza. Não com a arma do nosso Forte, que representa o masculino, mas com o charme e a delicadeza” (Petrucci, 2012).

Silva (2006) também corrobora a simbologia da escultura como guardiã da terra alencarina. Interpreta, porém, a pose de Iracema como uma postura bélica e a associa a força, bravura e coragem, ao afirmar que “das mãos de Zenon Barreto, saiu uma Iracema guerreira, forte, aguerrida, em posição de ataque. A postos, [...] com seu enorme arco, Iracema vai à luta” (Silva, 2006, p. 65).

Uma segunda interpretação vai ao encontro do pretendido por Zenon. Como já posto, o artista intencionava que a escultura de Iracema retratasse a indígena

tabajara em sofrimento pelo abandono de Martim. Nesse sentido, o texto escultórico representa dor, tristeza e solidão, ou seja, de fato, um estado de contrição.

Costa (2014), acerca dessas duas interpretações do monumento, traz:

a escultura ostenta muito mais do que os seus 3,70 metros de altura e com o seu arco fincado ao chão aparenta proteger a sua terra dos inimigos de além-mar, porém esta interpretação, que concedeu a Iracema a alcunha de Guardiã, está longe de corresponder às intenções de seu criador. Segundo Zenon Barreto, ele imaginou a índia 'contrita, na praia, logo após a partida de seu amor' e não se mostrou contrariado com a leitura que a população fez da obra: 'Tentei transmitir a emoção da personagem. Às vezes, a interpretação das pessoas comuns é mais completa do que a intenção do artista ou mesmo totalmente diferente.' (Costa, 2014, p.141).

Para mais, o terceiro significado diz respeito ao importante papel que, no romance de Alencar, Iracema desempenhava na tribo tabajara. A jovem indígena era consagrada a Tupã e guardava o segredo de como fazer a bebida sagrada que era servida nos rituais da tribo, o licor da jurema. Daí ser chamada de “guardiã do segredo da jurema”.

Além de tais interpretações, a obra de Zenon adquiriu, também, o *status* de ícone da capital cearense. Nas palavras de Petrucci (2012), “ela se tornou o símbolo principal de Fortaleza”. Em consonância, para Moreira (2024)¹⁷, “a escultura de Zenon Barreto tem sido o carro chefe na representatividade, tendendo vigorar como uma logomarca de nossa capital”.

Em suma, a obra de Zenon Barreto se caracteriza por seus vários significados construídos ao longo das décadas e por sua relação com temas identitários locais, como uma figura símbolo da cidade de Fortaleza.

- **Interpretação:** como posto, o texto escultórico de Zenon Barreto possui algumas possibilidades interpretativas. De acordo com a proposta do artista, a escultura representa o sofrimento de Iracema ao ser abandonada pelo guerreiro branco, o que é denotado por elementos plásticos do monumento, como a postura curvada e cabisbaixa da jovem tabajara, a presença do arco e a possível representação de gravidez, sugerida pela curva do ventre da personagem. É válido lembrar que, quando abandonada, a indígena já carregava Moacir em seu ventre.

¹⁷A fim de publicar um álbum, bem como de notabilizar como a imagem criada por Zenon Barreto vem sendo tomada como uma logomarca da capital cearense, a professora Dra. Maria Ednilza Oliveira Moreira (Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas) vem desenvolvendo uma pesquisa a respeito de anúncios em homenagem ao aniversário da cidade de Fortaleza simbolizada pela imagem de Iracema, ícone cultural da terra alencarina. Seu projeto recebe o título de “Álbum de homenagens à Fortaleza em seu aniversário: remissão à Iracema, ícone cultural da cidade”.

Uma outra interpretação, via recepção, parte da alcunha “guardiã” no título da estátua, que é atribuída ao fato de Iracema, como sacerdotisa da tribo Tabajara, ser guardiã do segredo da jurema. Assim sendo, a depender da interpretação adotada, podemos localizar dois momentos distintos do romance de Alencar aos quais o monumento de Zenon pode remeter: a apresentação de Iracema como vestal dos tabajaras, guardiã do segredo da fabricação do licor de Tupã, ou o momento no qual Iracema toma em conta que foi abandonada por Martim.

➤ **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 4 (Alencar, 2006, p. 109) e Cap. 26 (Alencar, 2006, p. 215-217).

“— Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã.”

“— Teu irmão se aflige porque a filha dos tabajaras pode ficar triste e abandonar a cabana, sem esperar por sua volta. Antes de partir ele queria sossegar o espírito da esposa.

Poti refletiu:

— As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra.

— Meu irmão é um grande sabedor. O esposo deve partir sem ver Iracema.

O cristão avançou, Poti mandou-lhe que esperasse: da aljava de setas que Iracema emplumara de penas vermelhas e pretas e suspendera aos ombros do esposo, tirou uma.

O chefe pitiguara vibrou o arco; a seta rápida atravessou um goiamum que discorria pelas margens do lago; só parou onde a pluma não a deixou mais entrar.

Fincou o guerreiro no chão a flecha, com a presa atravessada, e tornou para Coatiabo:

— Podes partir. Iracema seguirá teu rasto; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá à tua vontade.

Martim sorriu; e quebrando um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta, e partiu enfim seguido por Poti.

Breve desapareceram os dois guerreiros entre as árvores. O calor do sol já tinha secado seus passos na beira do lago. Iracema inquieta veio pela várzea, seguindo o rasto do esposo até o tabuleiro.

As sombras doces vestiam os campos quando ela chegou à beira do lago. Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

— Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo até morrer.

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo; depois tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a frente nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito.

Apenas alvorou o dia, ela moveu o passo rápido para a lagoa, e chegou à margem. A flecha lá estava como na véspera: o esposo não tinha voltado.

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite”.

A comparação entre os trechos do romance e a estátua *Iracema Guardiã* revela tanto os aspectos fiéis à obra original quanto as diferenças que emergem na retextualização.

No primeiro trecho selecionado do romance, Iracema é apresentada como uma figura mística e sagrada, que guarda o segredo da jurema. Essa caracterização enfatiza sua importância como guardiã de tradições e saberes ancestrais. Na escultura de Zenon Barreto, no entanto, essa essência é preservada apenas no título do monumento.

No segundo excerto destacado, Alencar descreve a cena de abandono de Iracema. Tal episódio do romance, de acordo com a estética romântica, é marcado pela exacerbação dos sentimentos. Além disso, no trecho, temos os três elementos que compõem a mensagem cifrada deixada por Martim e a explicação do significado de cada um: a flecha, o guaiamum e o ramo de maracujá.

Na estátua, por outro lado, em vez desses elementos, temos a presença de um grande arco, no qual a indígena se apoia. Pelos esboços do projeto de Zenon, percebemos que, em algum momento, sua Iracema se apoiaria em uma grande flecha. Contudo, na obra entregue à Prefeitura de Fortaleza temos a subtração dessa peça e o acréscimo do arco, muito provavelmente porque esse objeto dá uma maior sustentação ao monumento. Ou seja, seria uma mudança motivada por questões estruturais da estátua.

A subtração desses elementos, contudo, pode sugerir, a depender da interpretação adotada, que escultura não retrata a cena específica da partida de Martim, mas sim que é uma representação de Iracema mais atemporal e mais simbólica.

Além disso, *Iracema Guardiã* se caracteriza pela simplificação e pela estilização das formas. Assim sendo, não temos as emoções da jovem tabajara estampadas em suas feições, uma vez que a estátua nem mesmo possui um rosto. No entanto, a postura cabisbaixa e abatida da jovem no monumento transmite uma sensação de melancolia e de sofrimento, refletindo a dor da separação que Iracema vive ao esperar por seu amado. Nesse sentido, mesmo com sua simplicidade de traços – o que diverge da riqueza de detalhes do romance –, a estátua ilustraria a profundidade das emoções humanas.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Do ponto de vista de ambas as interpretações, considerando tanto o sentido pretendido por Zenon como aquele que a estátua ganhou via recepção, o texto escultórico *Iracema Guardiã* não subverte o hipotexto. Nessas duas leituras possíveis, a obra adapta passagens do texto de Alencar, sem desviar-se muito do sentido original. Assim sendo, temos, no que concerne **ao parâmetro funcional**, uma **captação para a convergência**.

Se levássemos em consideração, por outro lado, a leitura da estátua como guardiã simbólica dos mares e da cidade de Fortaleza, teríamos, nesse caso, uma subversão, uma vez que esse sentido, criado pelos espectadores, extrapola aquilo que temos no romance de Alencar. Tal subversão, por sua vez, se daria em regime lúdico, na medida em que sua intenção não é a de ridicularizar ou criticar o hipotexto, mas sim de criar um novo significado para a personagem alencarina traduzida para a escultura por Zenon Barreto.

Ademais, no que diz respeito ao **parâmetro constitucional**, verificamos que a peça escultórica é composta em sua integralidade pelo intertexto. Nesse sentido, **composicionalmente**, temos uma **derivação**, que se materializa, **formalmente**, por meio de uma **adaptação** do romance alencarino. Em relação ao **parâmetro referencial**, temos uma **explicitude**, evidenciada pelo nome Iracema já figurar no título do monumento.

No que diz respeito ao **parâmetro estilístico**, a estátua é marcada pela simplificação e estilização das formas, ou seja, possui características visivelmente modernistas. Nesse sentido, seu estilo enquadra-se como **vanguardista**.

Em síntese da análise aqui feita sobre a obra *Iracema Guardiã* (1996), apresentamos o quadro a seguir.

Quadro 12 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua *Iracema Guardiã* (1996)

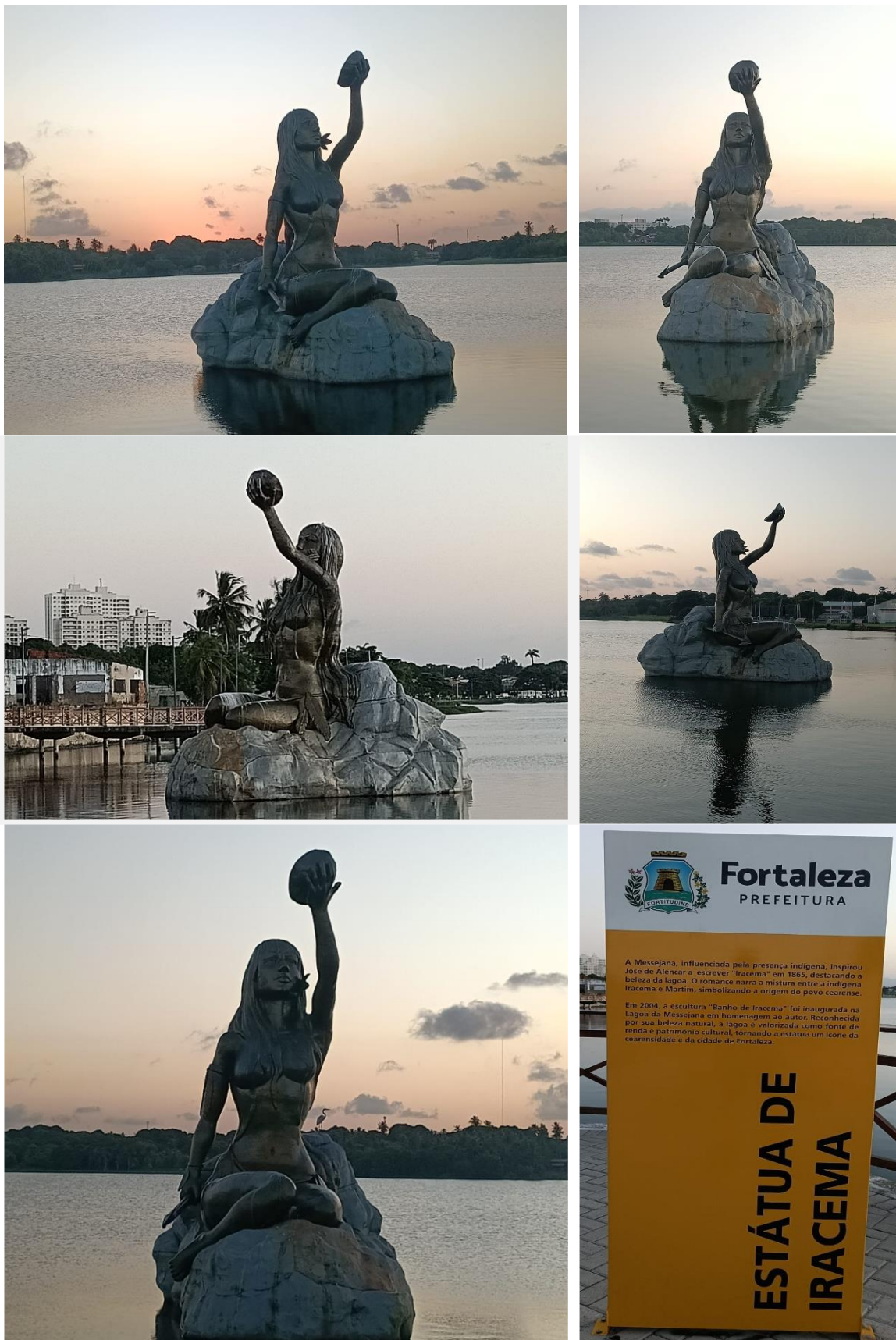
<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Iracema Guardiã</i> (1996), criação do cearense Zenon Barreto. O monumento, feito em ferro e revestido de fibra de vidro, encontra-se instalado na Praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título da estátua faz referência direta ao hipotexto <i>Iracema: lenda do Ceará</i>. Ademais, a palavra “guardiã” pode ser interpretada como alusão à, no romance, Iracema ser “guardiã do segredo da jurema”, ou, de modo mais simbólico, guardiã da terra alencarina. Funções: âncora e símbolo. ➤ Mensagem plástica: na escultura, temos a manutenção dos objetos de discurso Iracema, o arco e uma possível representação de gravidez. ➤ Mensagem icônica: à escultura são atribuídos diversos significados: uma guerreira pronta para proteger sua terra, a esposa abandonada em ato de contrição diante da partida de seu amado, ou, ainda, a indígena guardiã do segredo da jurema. Além disso, a escultura se tornou um ícone da capital cearense.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: Diante das possibilidades interpretativas, a obra de Zenon Barreto adapta trechos do capítulo 4 (p. 109) do romance de Alencar e/ou do capítulo 26 (p. 215-217).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Vanguardista.

Fonte: Própria autora (2024).

4.1.4 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua *Banho de Iracema* (2004)

Apresentamos, abaixo, imagens do monumento, seguida da análise com identificação dos parâmetros intertextuais flagrados na escultura.

Figura 25 – Banho de Iracema (2004)



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

Também conhecida como *Iracema, Musa do Ceará*, a escultura *Banho de Iracema* foi inaugurada em 1º de maio de 2004, como parte das comemorações aos 175 anos do nascimento do escritor cearense José de Alencar e aos 278 anos da cidade de Fortaleza. A estátua foi instalada no espelho d'água da Lagoa de Messejana, no bairro de mesmo nome, devido a essa ser a localidade onde o escritor nasceu e viveu os primeiros anos de vida.

O monumento foi idealizado pelo arquiteto Leonardo Fontenele e teve o modelo guia feito pelo artista plástico Alexandre Rodrigues. O projeto foi executado pela Imagic!, empresa especializada na elaboração de equipamentos destinados a empreendimentos temáticos, com expertise na criação de cenários, esculturas, parques temáticos e estruturas especiais. Dezesesseis profissionais trabalharam por quatro meses para concluírem a escultura.

Banho de Iracema (2004) é a maior estátua da personagem em Fortaleza, medindo 12 metros de altura, o que corresponde a um edifício de quatro andares, e pesando 16 toneladas. A obra foi confeccionada em fibra de vidro, com estrutura em aço, e revestida por uma resina uretânica especial.

A modelagem do rosto da escultura teve como inspiração a modelo Natália Nara Oliveira Ramos, vencedora do concurso *Iracema, Musa do Ceará*, promovido pelo Sistema Verdes Mares de Comunicação, em parceria com a Imagic!. Durante cinco semanas, o programa *Sábado Alegre*, transmitido pela TV Diário, exibiu as etapas de tal concurso, que buscava o rosto que seria imortalizado na estátua da heroína de Alencar. Ao total, 2760 jovens se inscreveram.

A figura a seguir mostra um pouco do processo de produção do monumento.

Figura 26 – Detalhes do processo de confecção da obra *Banho de Iracema* (2004)



Fonte: Disponível em: <<https://www.imagicamerica.com/new/?p=projetos&id=48>> Acesso em: 3 abr. 2024.

No projeto original, havia, no entorno da lagoa, dez painéis explicativos, confeccionados nos Estados Unidos, que resumiam o romance *Iracema: lenda do Ceará*. Infelizmente, por falta de manutenção e por ações de vandalismo, essas estações temáticas já não existem. Além disso, originalmente, a estátua possuía um tom acobreado. Contudo, alguns anos após a inauguração, a escultura recebeu uma pintura na cor verde, com a justificativa de que a tinta era antipichações. À época, essa marcante modificação gerou bastante revolta na população, em especial nas comunidades indígenas do distrito.

Recentemente, a estátua, que até pouco tempo encontrava-se em estado de degradação, passou por obras de restauro, as quais foram finalizadas em 09 de março de 2024. A restauração do monumento fez parte do projeto de requalificação da Lagoa de Messejana, executado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza e entregue em 12 de abril de 2024, em alusão às comemorações do aniversário de 298 anos da capital alencarina.

O restauro foi feito por uma empresa especializada, após um detalhado estudo para verificar os danos existentes na peça escultórica e a fim de manter fidelidade ao projeto original. Os serviços incluíram uma limpeza completa, a retirada da antiga cor esverdeada, a aplicação de uma nova pintura artística, na cor original cobre envelhecido, e reparos na estrutura de fibra de vidro. Ao final, também foi aplicado um verniz antipichação, uma espécie de resina especial composta de poliuretano alifático, que protege tanto de ações de terceiros como contra intempéries. Ademais, foram realizados ajustes elétricos e hidráulicos, com a estátua ganhando um projeto luminotécnico e com a instalação de uma nova bomba hidráulica, permitindo que a fonte volte a jorrar água. De acordo com o *site* da Prefeitura de Fortaleza¹⁸, a fonte opera em horários programados, sendo ligada, diariamente, das 6h às 9h e das 17h às 20h¹⁹. A figura a seguir mostra a escultura com a fonte em funcionamento, após a restauração.

¹⁸<https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-de-fortaleza-finaliza-obras-de-restauro-da-estatuade-iracema-na-lagoa-de-messejana>.

¹⁹Quando fomos fazer os registros fotográficos para a presente pesquisa – registros feitos em 28 de junho de 2024, por volta das 17:30 –, a fonte não se encontrava em funcionamento e não havia iluminação no monumento.

Figura 27 – *Banho de Iracema* (2004), com fonte jorrando, após restauração



Fonte: Disponível em: <<https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-de-fortaleza-finaliza-obras-de-restauro-da-estatuade-iracema-na-lagoa-de-messejana>> Acesso em: 3 abr. 2024.

- **Descrição da obra:** *Banho de Iracema* (2004), escultura cujo modelo guia foi criado por Alexandre Rodrigues. O monumento, feito em fibra de vidro e resina, mede 12000cm e pesa 16 toneladas. A estátua encontra-se instalada no espelho d'água na Lagoa de Messejana, no distrito de mesmo nome, a oito quilômetros do Centro de Fortaleza, Ceará.

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** compõem a mensagem linguística da estátua os títulos – *Banho de Iracema* e *Iracema, musa do Ceará* – e o texto da placa instalada próximo ao guarda-corpo da Lagoa.

O título *Iracema, Musa do Ceará*, como alguns veículos de informação chamam a estátua, faz referência ao concurso de mesmo nome que elegeu o rosto que seria representado na escultura da jovem tabajara. A palavra “musa”, nele presente, é um termo que, geralmente, designa uma fonte de inspiração para artistas,

poetas, músicos ou escritores. Pode ser uma pessoa real ou imaginária, mas que desperta e estimula a criatividade e a produção artística de quem a admira.

No título da estátua, o termo é utilizado para destacar o papel da personagem fictícia Iracema como uma fonte de inspiração, beleza e representatividade para o estado do Ceará. Nesse contexto, “musa” sugere que Iracema é uma figura símbolo, capaz de inspirar e encantar não apenas na obra literária em que é retratada, mas também como ícone cultural e histórico do Ceará. É uma forma de homenagear e de exaltar a personagem, que é tão presente no imaginário do povo cearense. Desse modo, o título exerce tanto a função de âncora, ao sinalizar explicitamente para o espectador que a escultura representa Iracema, como também de símbolo, por criar/reforçar essa imagem da indígena como a musa do Ceará.

Já o título oficial *Banho de Iracema* é mais óbvio. Ele descreve com exatidão aquilo que vemos na peça escultórica. Nesse sentido, sua função seria de âncora, pois não traz outras informações que complementem o que já é denotado pela imagem, apenas fixa para o leitor que aquela indígena de proporções monumentais a se banhar trata-se da personagem alencarina Iracema.

A placa, por sua vez, traz, na parte superior, o brasão da cidade de Fortaleza e, ao lado, a expressão Prefeitura de Fortaleza. Na sequência lemos:

A Messejana, influenciada pela presença indígena, inspirou José de Alencar a escrever “Iracema” em 1865, destacando a beleza da lagoa. O romance narra a mistura entre a indígena Iracema e Martim, simbolizando a origem do povo cearense.

Em 2004, a escultura “Banho de Iracema” foi inaugurada na Lagoa da Messejana em homenagem ao autor. Reconhecida por sua beleza natural, a lagoa é valorizada como fonte de renda e patrimônio cultural, tornando a estátua um ícone da cearensidade e da cidade de Fortaleza.

Há, ainda, em destaque, a inscrição Estátua de Iracema.

Essas informações presentes na placa destacam a forte relação entre a obra de José de Alencar, o distrito de Messejana, a Lagoa e a cultura cearense. O texto ressalta a importância do romance como mito fundacional do Ceará, no qual a união entre a indígena Iracema e o europeu Martim representa nosso primeiro processo de miscigenação.

Reside nessa união um indiscutível relato histórico decalcado na verve do conflito entre o opressor e o oprimido, definindo as origens históricas e étnicas do Brasil e apresentando a mestiçagem como ponto de partida de qualquer estudo sobre povo brasileiro (Moreira, 2007, p 122).

Ademais, são destacadas, na placa, as características que fazem de Messejana tão especial para a história do Ceará e para a comunidade local, tais como a presença indígena no distrito, a beleza natural da lagoa e o fato de esta ser fonte de renda e um patrimônio cultural. De fato, a Lagoa de Messejana, que integra a bacia do Rio Cocó e que é a segunda maior de Fortaleza, tem, juntamente com a Lagoa da Parangaba, o espelho de águas tombado ao Patrimônio Público da Municipalidade, pela Lei nº 6.201 de 27 de maio de 1987, decretada pela Câmara Municipal de Fortaleza e sancionada pela então prefeita, Maria Luiza Fontenele.

Para mais, a placa traz a indicação do ano de inauguração da escultura e explica que essa foi instalada na Lagoa em homenagem a José de Alencar. Por fim, o texto reafirma a estátua como um símbolo de cearensidade e da Cidade de Fortaleza. Afinal, “com *Iracema*, Alencar conseguiu dar força à imagem da índia brasileira e ampliar a sua significação para além da aparência física, conferindo-lhe um caráter local, tornando-a mito da origem do nosso povo” (Silva, 2014a, p. 204).

Diante disso, os elementos verbais presentes na placa desempenham as funções de âncora, explicitando que a escultura representa Iracema; ligação, ao trazer informações que complementam o texto imagético; e símbolo, ao reforçar o ideário de Iracema como um ícone da cidade e da cearensidade.

➤ **Mensagem plástica:** A escultura tem um tom de bronze envelhecido, mantendo as características originais. Na base, graças a um trabalho realizado de forma artesanal, utilizando uma variedade de pigmentos e resinas, para criar diferentes tons e profundidades, há efeitos visuais que simulam nuances de pedra ardósia, com um aspecto envelhecido.

A peça escultórica representa, com riqueza de detalhes, Iracema, a se banhar, sentada sobre uma grande rocha. A jovem é retratada com traços que remetem à beleza e à cultura nativa, com detalhes que evidenciam sua origem e identidade, embelezada com ornamentos típicos da cultura indígena, nos braços, no punho direito, no quadril e nos cabelos, próximo à orelha esquerda. Os longos cabelos, por sua vez, são escupidos de forma a destacar essa característica marcante descrita por Alencar: “*Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira*” (2006, p. 99). Além disso, a tabajara segura, na mão direita, uma lança, e traz, na esquerda, erguida acima de sua cabeça, uma cuia, da qual jorra – ou deveria jorrar – água.

A imagem denota a beleza e o fulgor inigualáveis da personagem:

Iracema [...], nos seus doces momentos de demasiada alegria, é refletida nas águas espelhantes, límpidas e cristalinas de um lago, que lhe revelam toda a nudez de seu brilho, a transparência de suas emoções e a beleza incendiante que transborda de sua alma (Martins, 2006, p. 145).

É interessante ser dito, contudo, que, enquanto a estátua esculpida por Corbiniano Lins é alvo de críticas da população devido a suas formas estilizadas, em especial por suas longas pernas, a Iracema que se banha na Lagoa de Messejana é criticada exatamente pelo contrário. Diz-se que, caso ficasse de pé, a escultura da indígena seria visivelmente desproporcional, com os membros bem menores que o tronco, principalmente, suas pernas.

Para mais, nesse monumento, o objeto de discurso retomado do hipotexto é a personagem Iracema em meio ao seu memorável banho.

➤ **Mensagem icônica:** como ressaltado na mensagem linguística da estátua, *Banho de Iracema* (2004) representa, por meio da personagem alencarina e da própria Lagoa, um ícone do Ceará. Nela, são exaltadas as características que fazem de Iracema uma personagem ímpar em nossa literatura e em nossa cultura. A virgem tabajara

não é uma jovem índia qualquer, mas uma bela mulher selvagem que apresenta características próprias das índias nascidas e criadas no ambiente natural brasileiro e com elementos peculiares, totalmente inspirados pelo meio que a cerca, que lhe dão destaque entre as demais. Ela é a índia que dialoga com os animais, que vive em harmonia com o ambiente natural, que possui belos cabelos negros, e que corre livremente pelos campos de sua tribo (Silva, 2014a, p. 198-199).

Ademais, o texto verbal faz alusão, também, à simbologia da lenda criada por José de Alencar como mito de fundação do povo cearense. Isso posto, o monumento pode inspirar um sentimento de pertença, já que encerra em si a imagem símbolo de cearensidade, que faz parte tanto do imaginário como da história do Ceará, sendo constituinte da identidade cultural do estado.

Para além disso, podemos relacionar, ainda, as águas que envolvem e banham a estátua com a presença significativa desse elemento natural no romance. Ao longo da narrativa de Alencar (2006), os “banhos” da personagem sempre precedem ou sucedem os momentos mais importantes por ela vivenciados: no primeiro encontro da indígena com Martim, a jovem saía do banho, “o aljôfar d'água ainda a rorejava” (p. 99-100); após sua entrega ao guerreiro branco, “as águas do rio depuraram o corpo casto da recente esposa” (p. 166); ao dar à luz Moacir, Iracema “arrojou-se”, com o filho recém-nascido nos braços, “às águas límpidas do rio” (p. 235),

em “uma espécie de ‘batismo’ que combina os aspectos de *purificação*, *dissolução* e *fertilização* do simbolismo da água: lava os pecados, apaga a vida velha e dá nascimento a uma vida nova” (Martins, 2006, p. 146, grifos da autora).

- **Interpretação:** O monumento *Banho de Iracema* (2004) traduz, para um texto escultórico, passagens do romance alencarino que descrevem e exaltam a beleza da jovem tabajara ao se banhar na lagoa da “Porangaba”.

- **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 23 (Alencar, 2006, p. 199-200).

“Como o colibri borboleteando entre as flores da acácia, ela discorria as amenas campinas. A luz da manhã já a encontrava suspensa ao ombro do esposo e sorrindo, como a enredança que entrelaça o tronco robusto, e todas as manhãs o coroa de nova grinalda.

Martim partia para a caça com Poti. A virgem separava-se dele então, para sentir ainda mais ardente o desejo de vê-lo.

Perto havia uma formosa lagoa no meio de verde campina. Para lá volvia a selvagem o ligeiro passo. Era a hora do banho da manhã; atirava-se à água e nadava com as garças brancas e as vermelhas jaçanãs.

Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam essa lagoa Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã.

E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros.”

No romance, Alencar apresenta Iracema como uma figura idealizada, cuja beleza é descrita em termos poéticos e quase míticos. A narrativa destacada no excerto se passa na lagoa da Parangaba, um espaço que evoca a harmonia e a integração da personagem com a natureza. A beleza de Iracema, por sua vez, é celebrada em sua essência natural. Essa exaltação é feita através de uma linguagem lírica, que busca capturar a essência do romantismo brasileiro.

Por outro lado, a escultura de Alexandre Rodrigues, localizada na lagoa da Messejana – o que diverge do romance –, traz uma interpretação visual da beleza indígena que inclui elementos ornamentais nos cabelos, nos braços e no quadril da jovem tabajara. A presença desses ornamentos não só enriquece a representação

estética de Iracema, mas também sugere uma valorização das tradições culturais indígenas. Esses adornos contrastam com a descrição feita por Alencar, que exalta a beleza da personagem por meio de metáforas e símiles, as quais enfatizam a conexão da tabajara com a fauna e a flora locais.

Além disso, elementos específicos da escultura, como a cuia que Iracema usa para se banhar, a flecha que acompanha sua figura e a pedra sobre a qual ela está sentada, introduzem significados adicionais. A cuia pode simbolizar o cotidiano e os costumes indígenas, enquanto a flecha pode representar a força e a resistência do povo tabajara. A pedra, por seu turno, serve como um suporte físico para o monumento.

Essas diferenças entre as representações literária e escultórica revelam nuances importantes. Enquanto Alencar idealiza Iracema em um contexto mais bucólico e romântico, Rodrigues oferece uma visão mais concreta e ornamentada.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Na narrativa de José de Alencar, a Lagoa da Messejana, chamada de “*lagoa da tristeza*”, foi o lugar onde Iracema, em profundo desalento e solidão, aguardava o retorno de Martim. A lagoa onde “*a mais bela filha da raça de Tupã*” se banhava alegremente e onde era reconhecida por sua beleza única era, na verdade, a Lagoa da Parangaba, denominada por Alencar como “*lagoa da beleza*”. Vejamos esse excerto retirado do capítulo 26 do romance:

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Parangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada (Alencar, 2016, p. 217).

Desse modo, ao analisarmos os parâmetros intertextuais presentes na estátua *Banho de Iracema*, percebemos, no que diz respeito à **função**, uma singularidade, pois consideramos que o local – aspecto contextual – e o monumento em si desempenham funções distintas. Tomando em conta os escritos de Alencar, podemos considerar a escolha do local onde a estátua foi instalada, Lagoa de Messejana, como uma **subversão** em relação ao texto original. Essa subversão, contudo, é feita **em regime lúdico** e pode ser entendida pelo contexto de criação do monumento, posto que a obra foi feita em homenagem a José de Alencar, natural de

Messejana, daí a escultura ser instalada na lagoa do distrito e não na da Parangaba, o que faria jus ao romance. Por outro lado, a estátua de Iracema em si, com elementos plásticos que ressaltam a beleza da indígena, não subverte a descrição que José de Alencar faz da jovem tabajara. Nesse sentido, a escultura tem a **função de captação para a convergência**.

Concernente ao **parâmetro constitucional**, temos, **composicionalmente**, uma **derivação**, uma vez que o todo do hipertexto é formado pelo intertexto. Além disso, do ponto de vista **formal**, a escultura **adapta** o hipotexto e, no **parâmetro referencial**, temos uma **explicitude**, que se materializa, por diversas vezes, na mensagem linguística do monumento.

Referente ao **parâmetro estilístico**, para a criação da estátua, foram coadunados conhecimentos contemporâneos de arquitetura do conteúdo²⁰, *design* gráfico e artes plásticas. Contudo, o monumento apresenta características realistas, pouco estilizadas. Nesse sentido, o estilo da peça escultórica enquadra-se como **tradicional**.

Isso posto, o quadro seguinte apresenta uma síntese da análise aqui feita sobre a escultura Banho de Iracema.

Quadro 13 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua *Banho de Iracema* (2004)

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Banho de Iracema</i> (2004), criação de Alexandre Rodrigues. O monumento, feito em fibra de vidro e resina, encontra-se na Lagoa de Messejana, em Fortaleza, Ceará.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: os títulos e a placa que acompanha a estátua fazem referência direta ao hipotexto <i>Iracema: lenda do Ceará</i>, com ênfase à representatividade da personagem, considerada um ícone de cearensidade. Funções: âncora, ligação e símbolo. ➤ Mensagem plástica: a peça escultórica retoma o referente Iracema. ➤ Mensagem icônica: a escultura simboliza a relação de Iracema com a natureza e destaca a importância histórica e cultural da lagoa onde está instalada. Ao ser identificada, pelos elementos linguísticos, como um ícone de cearensidade, a obra evoca o sentimento de pertencimento para o povo do estado.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: O monumento adapta, por meio de uma subversão lúdica, trechos do capítulo 23 do hipotexto <i>Iracema: lenda do Ceará</i> (p. 199-200).

²⁰De acordo com o site da Imagic! (<https://www.imagicamerica.com/new/?p=empresa>), Arquitetura do Conteúdo “é a junção em doses exatas dos conceitos de Entretenimento, Marketing e Arquitetura”.

- **JULGAMENTO:**
- **Parâmetro funcional:** local: subversão em regime lúdico; estátua: captação para a convergência
- **Parâmetro constitucional**
 - **Parâmetro composicional:** Derivação
 - **Parâmetro formal:** Adaptação
 - **Parâmetro referencial:** Explicitude
- **Parâmetro estilístico:** Tradicional.

Fonte: Própria autora (2024).

4.1.5 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua *Iracema* (2005)

Apresentamos, abaixo, imagens do monumento, seguida da análise com identificação dos parâmetros intertextuais flagrados na escultura.

Figura 28 – *Iracema* (2005)



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

A estátua *Iracema*, esculpida pelo artista cearense Francisco Zanazanan, encontra-se no Palácio de Iracema, situado no bairro Edson Queiroz. Inaugurada em 15 de fevereiro de 2005, a criação e inauguração dessa escultura fizeram parte das celebrações dos 140 anos de publicação da primeira edição do romance alencarino *Iracema: lenda do Ceará*. Assim, o monumento representa mais uma homenagem à personagem e à obra de José de Alencar, enriquecendo o espaço com sua beleza e significado cultural. De acordo com o *site* da Casa Civil do Estado do Ceará²¹, Iracema é merecedora dessa homenagem por, ao lado da figura histórica de Bárbara de Alencar, representar “a força, a coragem, os encantos e as virtudes da mulher cearense”.

Vale ressaltar que a localização da estátua em um espaço fechado, dentro de um centro administrativo do governo do estado, contribui para que ela seja menos popular em comparação com outras representações da personagem. A necessidade de autorização prévia para visitação, que deve ser formalizada por meio de ofício, limita o acesso do público em geral e pode reduzir a visibilidade da escultura. Em vista disso, mesmo sendo uma das mais recentes celebrações a essa figura icônica da literatura brasileira, o monumento pode permanecer mais discreto e menos conhecido.

- **Descrição da obra:** *Iracema* (2005), criação do cearense Francisco Zanazanan. Escultura em resina acrílica revestida de cristais, com medições de 110cm x 41cm x 62cm. O monumento localiza-se nos jardins do Palácio de Iracema, situado no bairro Edson Queiroz, em Fortaleza, Ceará.

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** a mensagem linguística da estátua é composta por seu título e pelo texto verbal presente na placa afixada na base do monumento, que traz: “Homenagem do Governador do Estado do Ceará aos 140 anos de publicação do livro “Iracema” do cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877). A estátua, criação do artista Francisco Zanazanan, foi confeccionada em resina, recoberta por cristal, e representa a personagem principal do romance, a índia Iracema dos “lábios de mel”. Na sequência, temos a indicação do local, Palácio de Iracema; a data, fevereiro de 2005; o nome do Governador do Estado à época, Lúcio Gonçalves de Alcântara; e a logo do então governo.

²¹ <https://www.casacivil.ce.gov.br/2011/04/25/palacio-iracema/>.

O título trata-se de uma única palavra, “Iracema”, que remete diretamente à personagem e à obra homônima criada por José de Alencar. Referente à placa, essa destaca a figura do então governador do Estado, Lúcio Alcântara, como responsável pela homenagem, bem como traz informações que complementam o texto imagético, com dados que não teriam como figurar sem se recorrer ao verbal, tais como indicações de autoria, confecção, datas, bem como a informação de que a escultura se configura como uma homenagem para celebrar a efeméride de 140 anos da publicação da primeira edição do romance *Iracema*, do escritor cearense José de Alencar. A placa explicita, ainda, que a escultura representa a “índia dos lábios de mel”. Tais informações poderiam não chegar até o espectador sem essa complementaridade dos signos linguísticos. Nesse sentido, o título desempenha a função de âncora e a placa, por seu turno, a dupla função de âncora e de ligação.

➤ **Mensagem plástica:** a peça escultórica retrata a indígena tabajara Iracema, esculpida em resina acrílica e recoberta por 92 mil pedaços de cristal. A figura a seguir destaca esse revestimento em cristais.

Figura 29 – Detalhe da composição de cristais de *Iracema* (2005)



Fonte: ALCÂNTARA *et al.* (2006, p. 62-63).

Contudo, em uma “restauração” a estátua recebeu uma tintura que praticamente encobriu todas essas peças em cristal. Além disso, atualmente, a escultura apresenta danos no revestimento, possui uma ruptura em um dos braços e, devido a isso, por não suportar o peso, já não carrega a esfera de cristal que, originalmente, trazia em suas mãos. Ou seja, o monumento necessita de uma obra de restauro para recuperar suas características e beleza originais. Cabe ser dito, ainda, que, em nossas análises, levamos em consideração o objeto que Iracema sustentava nas mãos.

Na criação de Zanazanan, a jovem encontra-se em uma posição servil, sentada sobre as pernas, com as mãos estendidas e, sob essas, a esfera de cristal, como que a oferecê-la a alguém. Ademais, os cristais presentes na composição da escultura e o globo feito do mesmo material têm a capacidade de interagir com a luz do ambiente, criando jogos de reflexos luminosos. A esfera, além de refletir a luz, também projetava um reflexo invertido da realidade.

Diante disso, podemos interpretar o objeto como o licor da jurema, da qual Iracema, como vestal da tribo Tabajara, era guardiã do segredo de fabricação: “*É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã*” (Alencar, 2006, p. 109). Nesse sentido, o monumento representaria o momento no qual a indígena oferece ao guerreiro branco a bebida alucinógena, que, de acordo com nota de Alencar (2006, p. 260), tinha o poder de “produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa sentia com delícias e como se fossem realidade as alucinações agradáveis da fantasia excitada pelo narcótico”. Desse modo, os referentes mantidos no hipertexto são Iracema e, simbolicamente, o licor de jurema.

➤ **Mensagem icônica:** A postura de Iracema, como que ajoelhada a oferecer o que traz nas mãos, sugere a subserviência de Iracema a Martim, sua entrega e total devoção ao amado, por quem trai todos seus valores e crenças, ao ofertar, por duas vezes, o licor sagrado ao estrangeiro.

Iracema apaixona-se por Martim. Por ele trai e abandona os seus. Ela, a sacerdotisa da jurema, a virgem de Tupã, que por ser conhecedora do ‘segredo da jurema...’ (Alencar, 1965, p. 65), isto é, do como preparar o licor sagrado destinado às celebrações de sua tribo, deve permanecer vestal e votada à pureza e aos ritos sagrados, não pode entregar ‘... a flor do seu corpo...’ (Alencar, 1965, p. 94) a nenhum homem. Entretanto, facilita mais uma vez o acesso de Martim à bebida sagrada – feitiço e fetiche – que, durante o efeito da droga, a possui; pois sem culpa podia, agora, amar Iracema, ou mais exatamente, é por ela possuído, sem que tenha real consciência de que, por esse ato de amor, que ele pensa ser sonho e não a

concretização do amor carnal entre eles, torna-se, ainda que seja o herói civilizatório, instrumento de violação de todos os valores mais caros à tribo (Martins, 2006, p. 115).

Assim, essa oferta de Iracema representa um momento crucial da narrativa e suas implicações são significativas. É a partir disso que ela entrega “*a flor de seu corpo*” (Alencar, 2006, p. 142) ao forasteiro e perde seu papel sagrado na tribo. “Ela se dá inteiramente ao guerreiro branco, dá seu corpo e tudo o que ele representa, ou seja, a pátria brasileira, natureza em flor deflorada” (Martins, 2006, p. 43).

Ao “quebrar o segredo da jurema”, Iracema desrespeitou as tradições e a cultura de seu povo. Essa transgressão resultou em consequências graves e irreversíveis para a protagonista, trazendo conflitos e sofrimentos ao longo da narrativa, incluindo o afastamento de sua tribo. De acordo com Bosi (1992, p. 178-179), em *Iracema*, “a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem. Uma partida sem retorno”.

Além disso, como dito por Martins (2006, p. 119), o vinho de Tupã desempenha um papel primordial nesse enlace, “enquanto agente dinamizador de uma atividade reprimida e adormecida no coração dos amantes”. Ou seja, é a bebida alucinógena, ofertada em um ato transgressor, que permite que o amor entre Iracema e Martim se concretize carnalmente.

Para mais, podemos entender a entrega de Iracema a Martim como uma alegoria da dominação europeia sobre os indígenas. “Se encararmos Iracema como representação da América indígena e Martim como o colonizador europeu, é o continente americano que se abre servilmente para o branco, pronto para o sacrifício e o processo civilizatório” (Silveira, 2011, p. 74).

- **Interpretação:** A estátua criada pelo artista Zanazanan adapta trechos do romance que se referem à Iracema como vestal da tribo tabajara, que prepara o licor de Tupã, bem como referentes à oferta que a indígena faz da bebida alucinógena a Martim.

- **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 4 (Alencar, 2006, p. 109) e Cap. 6 (Alencar, 2006, p. 119).

“— *Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã.*”

“Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste:

— Bebe!”

Na narrativa de Alencar, Iracema é descrita como uma figura mística e sagrada, que prepara e oferece o licor da Jurema como parte de um ritual que reflete sua conexão profunda com os ritos e com os costumes indígenas. O oferecimento da bebida ao estrangeiro, contudo, representa uma grave transgressão a esses costumes.

A taça agreste, feita de folha, que a jovem oferece a Martim pode simbolizar a simplicidade e a pureza do ambiente natural em que Iracema vivia. O licor da jurema, por sua vez, é carregado de significados espirituais, associando-se a rituais sagrados e às tradições ancestrais da cultura indígena.

Na estátua de Zanazanan, Iracema é representada em uma postura de joelhos, o que pode sugerir não apenas submissão, mas também devoção e entrega. Essa postura confere à figura uma dimensão mais ritualística, imbuída de reverência ao ato de ofertar.

Ademais, Zanazanan faz um acréscimo significativo em relação ao texto de Alencar, ao pôr um globo de cristal nas mãos de sua Iracema. Dessa forma, a troca da taça agreste pela esfera altera o simbolismo do ato. A esfera de cristal pode ser vista como um símbolo mais universal ou até mesmo metafórico, representando não apenas a oferta do vinho de Tupã, mas sugerindo a própria essência do ser de Iracema que é completamente entregue a Martim. Afinal, Iracema entrega a Martim: o licor sagrado, “a flor de seu corpo” (Alencar, 2006, p. 142), o fruto de seu ventre e, em síntese, a própria vida.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Ao analisar as relações intertextuais presentes na obra, percebemos, no que diz respeito à **função**, uma **captação para a convergência**, posto que o texto escultórico se mantém fiel ao sentido do hipotexto, sem grandes desvios.

Em relação ao **parâmetro constitucional, composicionalmente**, nota-se uma **derivação**, já que o intertexto constitui integralmente a escultura. Do ponto de

vista **formal**, ocorre uma **adaptação** do texto original para uma obra escultural. Quanto ao aspecto **referencial**, temos uma **explicitude**, uma vez que a referência ao romance de Alencar é explícita não apenas no título do monumento, mas também na placa que configura a estátua, facilitando a identificação do hipotexto.

Para mais, Iracema (2005) foi esculpida sob influência da arte contemporânea. Zanazanan, seu criador, era reconhecido no meio artístico por sua originalidade e por experimentar técnicas na composição de suas obras, explorando, muitas vezes, técnicas mistas. Essa abordagem criativa pode envolver a combinação de materiais como metal, madeira, pedra, cerâmica, resina, entre outros, para criar uma peça escultural, e permite ao artista explorar texturas, cores e formas de maneira mais ampla, resultando em obras de arte com uma grande riqueza visual. A técnica mista amplia as possibilidades expressivas do artista e pode originar esculturas diversificadas, únicas e complexas.

Isso posto, no **parâmetro estilístico**, a estátua Iracema (2005) é considerada **vanguardista**.

O quadro a seguir apresenta a síntese da análise do texto escultórico de Francisco Zanazanan.

Quadro 14 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na estátua *Iracema* (2005)

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Iracema</i> (2005), criada por Francisco Zanazanan. A estátua, feita em resina acrílica e revestida de cristais, localiza-se nos jardins do Palácio de Iracema, no bairro Edson Queiroz, em Fortaleza, Ceará.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título e a placa que configuram a estátua remetem diretamente ao hipotexto <i>Iracema</i>. Funções: âncora e ligação. ➤ Mensagem plástica: o texto escultórico retoma os referentes hipertextuais Iracema e, simbolicamente, o licor da jurema. ➤ Mensagem icônica: a escultura simboliza a subserviência e a entrega de Iracema ao colonizador branco.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: A escultura adapta trechos do quarto (p.109) e do sexto (p. 119) capítulos do romance de Alencar.
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Vanguardista.

Fonte: Própria autora (2024).

Com o estudo desses monumentos, percebemos, na análise das mensagens, que, na mensagem linguística, há a predominância da função âncora, com referência direta ao hipotexto *Iracema: lenda do Ceará* nos elementos paratextuais. Em relação à mensagem plástica, os referentes mais recorrentes são Iracema, que figura em todos os monumentos, e Moacir, o primeiro cearense, presente em dois. Na mensagem icônica, por sua vez, os significados simbólicos visam recuperar a mitologia presente no romance alencarino, com a imagem da bela e guerreira indígena que fundou uma nação. “Em Fortaleza, como já dissemos, são cinco estátuas da índia Iracema e algumas são cartões postais, outras se escondem, quase imperceptíveis” (Parente, 2015, p 4).

Na interpretação, a partir da análise dos elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos que compõem cada obra, observamos que as esculturas adaptam passagens tanto de caráter narrativo como descritivo do romance de Alencar, quais sejam: a cena em que Iracema, sozinha, dá à luz Moacir à margem de um rio, próximo a um coqueiro (*Talha de Iracema*, 1929); o primeiro encontro entre a virgem dos lábios de mel e Martim, assim como o desfecho da narrativa, com a partida do europeu para Portugal, levando consigo Moacir e Japi (*Iracema*, 1965); o sofrimento de Iracema ao ser abandonada pelo guerreiro branco (*Iracema Guardiã*, 1996); a beleza da jovem tabajara enquanto se banha na lagoa da “Porangaba” (*Banho de Iracema*, 2004) e a figura da indígena como vestal da tribo tabajara (*Iracema*, 2005).

No julgamento dos parâmetros intertextuais, verificamos, no parâmetro funcional, o predomínio de captações para a convergência.

Em relação ao parâmetro constitucional, a análise das relações composicionais revela que a derivação é mais recorrente. No aspecto formal, todas as estátuas são reconhecidas como adaptações. Já no referencial, todas apresentam explicitude, o que facilita, para o espectador, a identificação do hipotexto que está sendo adaptado pelos hipertextos.

Ademais, nas análises realizadas, verificamos a predominância do estilo vanguardista, conhecido, em linhas gerais, por sua natureza revolucionária e transgressora. No entanto, a maioria das obras analisadas acabaram sendo adaptações que convergiram para a preservação da função original do intertexto.

Essa predominância, provavelmente, ocorreu devido ao contexto em que as esculturas foram criadas. Todas as peças escultóricas aqui analisadas se configuram como homenagem à obra *Iracema* e/ou a seu autor, José de Alencar.

Nesse sentido, o espaço para subversões e transgressões em relação ao hipotexto era limitado, uma vez que o foco estava na celebração e na reverência à obra original.

Para mais, não podíamos finalizar esta seção sem registrarmos que muitos desses equipamentos culturais vêm sofrendo com a falta de manutenção, por parte dos órgãos responsáveis, e, mormente, com atos de vandalismo. O descaso e o desrespeito com nosso patrimônio histórico e cultural, infelizmente, são uma realidade em nosso estado.

Dito isso, trazemos, a seguir, a análise dos textos pictóricos.

4.2 Análise de PIH em pinturas que trazem *Iracema: lenda do Ceará* como hipotexto

Trazemos, nesta seção, a análise individual de cada pintura que faz parte do *corpus* da pesquisa, seguindo ordem cronológica de produção das telas.

4.2.1 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros

Apresentamos, abaixo, imagem da tela:

Figura 30 – *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros



Fonte: Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/iracema/6wEKgMZccw97BA?hl=pt-BR&avm=2>>. Acesso em: 8 out. 2023.

Este trabalho de Medeiros é considerado a primeira imagem pictórica de Iracema e a obra-prima do pintor. Embora tenha sido inicialmente recebida com desaprovação por alguns críticos contemporâneos ao artista, a vívida representação da paisagem incitou a Academia Imperial de Belas Artes a adquirir o quadro e proporcionou a Medeiros o título de Oficial da Ordem da Rosa, conferido pelo Imperador Dom Pedro II.

Segundo Cavalcanti (2011, p. 07), *Iracema* (1881) “sinaliza uma mudança no meio artístico carioca em meados da década de 1880: a perda de prestígio da pintura histórica e sua substituição, na preferência do público e da crítica, pela pintura de paisagem”. Na tela, Medeiros valoriza a paisagem como símbolo de brasilidade, em consonância com o ideal romântico vigente durante o Segundo Reinado no Brasil.

- **Descrição da obra:** *Iracema*, 1881. Óleo sobre tela, medindo 168 x 255 cm. Obra criada pelo pintor açoreano José Maria de Medeiros. Atualmente, a tela faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, localizado no Rio de Janeiro.

- **Análise das mensagens da obra**

➤ **Mensagem linguística:** o título da tela constitui-se por uma única palavra, *Iracema*, que se refere diretamente à personagem-título criada por José de Alencar. Além disso, de acordo com Cavalcanti (2011), podia se ler no catálogo da Exposição Geral de 1884, da Academia Imperial de Belas Artes, na qual a tela foi exibida: “*Inquieta Iracema pela ausência do esposo, sai em busca dele e chega à beira do lago, já quando as doces sombras da tarde vestiam os campos. Encontrando ali fincada, na areia da praia, a flecha do guerreiro transpassando um guaiamum, e de que pende um ramo de maracujá, enchem-se-lhe os olhos de lágrimas, interpretando as ordens que aquele símbolo lhe revela – como o guaiamum deve ela andar para trás, e como o maracujá, que guarda a flor até morrer, conservar a lembrança do esposo. Sem volver o corpo nem desviar os olhos da simbólica flecha, a filha dos Tabajaras retrai lentamente os passos*”, palavras bastante semelhantes às escritas por José de Alencar, no capítulo vinte e seis do romance *Iracema: lenda do Ceará*, as quais serviram de inspiração para a pintura de Medeiros.

Diante disso, percebemos que o título da tela exerce a função de âncora, explicitando para o espectador que a pintura de Medeiros retrata a personagem criada por Alencar. Os escritos do catálogo, por sua vez, têm a dupla função de âncora e de ligação. Âncora ao estabelecer qual passagem do romance alencarino está sendo traduzida para a pintura. Ligação na medida em que traz informações que complementam a imagem. É por meio desses elementos textuais, por exemplo, que interpretamos que o quadro retextualiza o momento primeiro no qual Iracema se descobre abandonada pelo esposo. Ademais, o texto do catálogo revela a mensagem codificada deixada por Martim, ou seja, é um complemento verbal que explica o significado de três elementos presentes da tela, o guaiamum, a flecha e o ramo de maracujá.

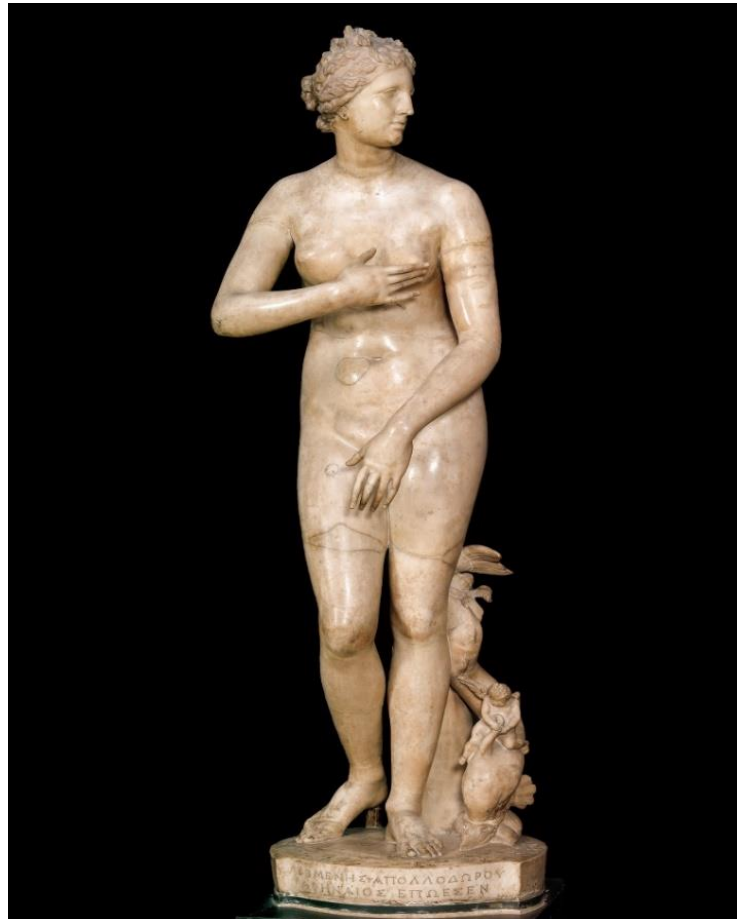
➤ **Mensagem plástica:** na tela, temos a representação da personagem alencarina Iracema. A indígena tabajara encontra-se em primeiro plano e tem o olhar voltado para uma flecha fincada na areia, na qual estão transpassados um guaiamum e um ramo com uma flor de maracujá, elementos que compõem uma mensagem crucial na narrativa de Alencar. Iracema, posicionada à esquerda, encontra-se de pé e desprovida de vestimentas, exceto por adorno no pescoço e uma tanga de penas cobrindo seu púbis. Sua mão direita repousa sobre um dos seios, enquanto o peso do corpo é suportado pela perna direita e o pé esquerdo aparece em meio apoio, como

se recuasse em obediência à mensagem compreendida. Provavelmente, o abdômen ligeiramente proeminente da indígena faça alusão à gravidez da personagem, já revelada nesse ponto da narrativa.

A pose de Iracema – com a mão sobre o peito e uma das pernas levemente dobrada – nos faz pensar na estatuária clássica e mantém o decoro de um nu oficial, mesmo que adaptado ao realismo vigente. Se estivesse pintada em tamanho natural, Iracema pareceria muito próxima de nós, mas assim como se apresenta sugere uma distância respeitosa e adequada (Cavalcanti, 2011, p. 7).

Como bem colocado por Cavalcanti (2011), a imagem de Iracema, principalmente por sua postura, apresenta traços que nos remetem a esculturas clássicas, como a *Vênus de Médicis*²², representada na figura abaixo.

Figura 31 – *Vênus de Médicis*



Fonte: Disponível em: <<https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-venus>>. Acesso em: 5 dez. 2023.

²² A *Vênus de Medici* é uma escultura em mármore que retrata a deusa romana do amor e da beleza. A obra é considerada uma das peças escultóricas mais famosas de Vênus Pudica, um tipo de representação que traz a deusa de forma mais modesta: nua, porém cobrindo os seios e o púbis com as mãos.

Ademais, na pintura de Medeiros, a paisagem se destaca. Nas palavras de Campos (2023, p. 161):

na tela *Iracema* de Medeiros, o tema indianista recebeu como cenário uma cuidadosa e sensível natureza. No mar azul-esverdeado, quase conseguimos sentir as texturas da branca espuma que alcança a areia. Uma onda foi meticulosamente pintada, afastando-se da praia. A vegetação tropical parece englobar – quase abraçar – o cenário da praia paradisíaca no momento do pôr do sol. O céu azul iluminado faz um degradê até as tonalidades róseas ao encontrar o mar. Pela coloração, sabemos que o dia se finda e o sol se põe naquela paradisíaca praia cearense.

Como dito, o cenário é composto, com riqueza de detalhes, pela transição entre floresta e mar²³. Vemos uma praia deslumbrante, com vegetação intocada, com algumas pedras e várias árvores. O verde mar aparenta estar calmo, com ondas suaves que quebram na areia. Ao fundo, em um aparente pôr do sol, pássaros voam sobre a linha do horizonte. Esse cenário resgatado por Medeiros é ricamente detalhado ao longo do romance. À medida que Alencar descreve *Iracema*, por meio de metáforas e comparações, o romancista pinta o painel local, exaltando a natureza brasileira.

As imagens descritas pelo autor são fortes, vivas, cheias de cores, formas, luz e movimento, e a natureza cearense, que serve de cenário ao romance, parece estar em completa relação com os personagens que nela agirão. Tudo isso é resultado de um minucioso trabalho do escritor com as palavras, que aos poucos vão formando imagens sensíveis na mente do leitor (Silva, 2014a, p.193).

Os referentes do hipotexto retomados na pintura, são, então, *Iracema*, a flecha, a flor do maracujá, o guaiamum e a paisagem.

➤ **Mensagem icônica:** a tela de Medeiros representa um marcante momento do romance *Iracema*: a partida do colonizador e o consequente abandono da indígena. A pintura retrata a mensagem codificada deixada por Martim para a esposa, através de três elementos: a flecha, o guaiamum e a flor do maracujá. A flecha demarca o ponto até onde *Iracema* pode seguir o guerreiro branco e simboliza a obediência dela perante o esposo. A respeito dessa obediência incondicional, Machado de Assis comentou:

[*Iracema*] não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão. Se o amante a abandonasse, a selvagem iria morrer de desgosto e de saudade, no fundo do bosque, mas não oporia ao volúvel mancebo nem uma súplica nem uma ameaça. Pronta a sacrificar-se por ele, não pediria a mínima compensação do sacrifício (2011, p. 22).

²³ Embora tanto no romance como no catálogo da exposição original, que sem mantém fiel a Alencar, figure a palavra 'lago', os elementos plásticos da obra de Medeiros nos remetem à imagem de mar.

Referente ao guaiamum, esse “manda que Iracema ande para trás” (Alencar, 2006, p. 216), ou seja, que não siga em frente e não vá em busca de Martim. A flor do maracujá, por sua vez, traz a mensagem para Iracema guardar o amado na lembrança. “Além de andar para trás, Iracema não pode esquecer, deve guardar sua flor, sua lembrança. Não se trata apenas de exigir a lembrança, mas de não permitir o esquecimento” (Parente, 2019, p. 154). Podemos interpretar, ainda, que o relacionamento entre a indígena e português é uma alegoria da relação de poder assimétrica entre colonizador e colonizado.

A relação entre o branco e a índia, que a princípio é vista pela heroína como um ato de invasão, [...] se transformará numa relação amorosa submissa. Iracema tratará o guerreiro branco como “senhor” e a si mesma como “escrava” (Martins, 2006, p. 38).

Nas palavras da heroína indígena: “– Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor” (Alencar, 2006, p. 184).

Para mais, o nacionalismo romântico, o ufanismo, é exaltado através da paisagem natural que se sobressai na tela, que parece dar vida ao que Alencar com “suas descrições majestosas, algumas até cinematográficas, devido a sua riqueza de detalhes, cores e movimentos”, pintou com palavras (Silva, 2014b, p.98).

- **Interpretação:** com base na análise das mensagens da pintura, em especial pela descrição presente no supracitado catálogo da Exposição Geral de 1884, assumimos que o texto pictórico de Medeiros adapta o momento em que Iracema se depara com a mensagem cifrada de Martim e percebe que o esposo a abandonou para guerrear ao lado de Poti.

➤ **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 26 (Alencar, 2006, p. 215-217).

“— Teu irmão se aflige porque a filha dos tabajaras pode ficar triste e abandonar a cabana, sem esperar por sua volta. Antes de partir ele queria sossegar o espírito da esposa.

Poti refletiu:

— As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra.

— Meu irmão é um grande sabedor. O esposo deve partir sem ver Iracema.

O cristão avançou, Poti mandou-lhe que esperasse: da aljava de setas que Iracema emplumara de penas vermelhas e pretas e suspendera aos ombros do esposo, tirou uma.

O chefe pitiguara vibrou o arco; a seta rápida atravessou um goiamum que discorria pelas margens do lago; só parou onde a pluma não a deixou mais entrar.

Fincou o guerreiro no chão a flecha, com a presa atravessada, e tornou para Coatiabo:

— Podes partir. Iracema seguirá teu rasto; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá à tua vontade.

Martim sorriu; e quebrando um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta, e partiu enfim seguido por Poti.

Breve desapareceram os dois guerreiros entre as árvores. O calor do sol já tinha secado seus passos na beira do lago. Iracema inquieta veio pela várzea, seguindo o rasto do esposo até o tabuleiro.

As sombras doces vestiam os campos quando ela chegou à beira do lago. Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

— Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo até morrer.

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo; depois tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a fronte nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito.

Ao observarmos o hipertexto de Medeiros e esse trecho do hipotexto *Iracema: lenda do Ceará*, percebemos o quanto a tela se mantém fiel aos escritos de Alencar, como também percebemos aspectos que sofreram modificações na adaptação pictórica.

Uma das semelhanças mais marcantes entre o texto literário e a pintura é a presença dos elementos simbólicos como a flecha, o guaiamum e a flor do maracujá. Outro ponto comum entre as duas obras é a postura de Iracema. No romance, ela retrai lentamente os passos, sem voltar o corpo nem desviar os olhos da seta que seu esposo deixou. Essa atitude carrega uma carga emocional intensa. Na pintura, essa mesma postura é capturada visualmente, refletindo a vulnerabilidade e a submissão da personagem perante o guerreiro branco.

Para mais, Medeiros buscou traduzir para a pintura a paisagem tropical brasileira que com tanto esmero Alencar detalhou em sua narrativa. Possivelmente, o artista inspirou-se, para compor o cenário paradisíaco de seu quadro, não em uma

descrição pontual de algum capítulo do romance, mas nas várias descrições que são feitas ao longo do livro.

No entanto, respeitante a esse excerto, há uma distinção bem nítida, a substituição do lago pelo mar. Enquanto Alencar ambienta esse episódio da narrativa em um lago, Medeiros escolhe uma praia para compor sua pintura. Essa escolha pode ter sido motivada pela importância do mar no hipotexto. A frase de abertura do romance, inclusive, é “verdes mares bravios de minha terra natal” (Alencar, 2006, p. 95). Além disso, a proximidade do mar pode ser vista como um indicativo de movimento, de transição, de chegada e de partida, aspectos que dialogam com a trajetória trágica de Iracema. É pelo mar que Martim chega às terras cearenses, como também é pelo mar que o primeiro cearense é levado embora da terra natal. Ademais,

não são poucas, no romance, as comparações feitas de Martim com o mar [...]. E isso não é à-toa, pois é o mar que separa Martim de sua origem, é depois do mar que estão seus amigos, companheiros, é pelas ondas que ele chegou em sua embarcação. É o mar que possui esse caráter ambíguo, pois é o caminho que liga o Velho e o Novo Mundo, porém, ao mesmo tempo, é o que os separa, deixando-os tão distantes e, durante vários séculos, intransponíveis. É o mar que, assim, serve de ligação e separação entre o mundo de Martim, civilizado, e o mundo de Iracema, selvagem. Essa angústia entre o voltar e o ficar, entre o civilizado e o selvagem, vai ser representada várias vezes pelas ondas, que se afastam e voltam ininterruptamente (Silveira, 2011, p. 96-97).

Outra diferença perceptível nessa PIH é a presença de ornamentos em Iracema na pintura. Medeiros a representa com uma tanga de penas e um colar, elementos que não são descritos por Alencar no texto original. Essa escolha visual enriquece a representação de Iracema como uma figura indígena idealizada, ressaltando sua identidade cultural. Por outro lado, a ausência desses detalhes no texto literário permite que o leitor foque mais na interioridade da personagem e no teor dramático do episódio narrado.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais**

Na *Iracema* de José Maria de Medeiros, temos praticamente a transposição das palavras de Alencar para a tela. O artista é fiel à descrição detalhada do romancista. Podemos perceber os principais elementos do marcante trecho do romance no qual Martim abandona a esposa tabajara retextualizados para a pintura: o guaiamum traspassado pela seta, a flor do maracujá, a postura corporal de Iracema, com o passo retraído, sem volver o corpo, e o olhar triste fixo na seta deixada pelo esposo. Assim sendo, em uma leitura literal, temos, nesse recurso intertextual, no que se refere à **função**, uma **captação para a convergência**.

A tela, porém, admite outras possibilidades de leitura e de interpretação, considerando-se os vários estudos acadêmicos – logo, metatextuais – da obra. Sob o ponto de vista da crítica da arte brasileira Ana Maria Cavalcanti (2011), por exemplo, a pintura de Medeiros é percebida como marco de transição nas artes plásticas no Brasil, na qual Iracema simboliza o velho (a pintura histórica) e o cenário, o novo (a pintura de paisagem). Nessa leitura, a captação, então, é feita para a divergência.

Uma outra possibilidade de leitura parte, ainda, da postura serena de Iracema na tela. No romance, por se tratar de uma obra de estilo romântico, a imagem criada de Iracema é idealizada, com exacerbação de emoções e sentimentos. Na pintura, porém, essa exacerbação não é denotada. Isso possibilita duas interpretações. Uma interpretação possível é a de que o estilo romântico de dramaticidade e de sentimentalismo foi subvertido a partir de uma influência clássica de serenidade, de postura heroica. Não seria, contudo, uma subversão de conteúdo, apenas de estilo. Uma segunda interpretação – mesmo que não autorizada pela mensagem linguística presente no catálogo da Exposição Geral de 1884 – seria a de que a tela retextualiza não o momento primeiro em que Iracema se percebe abandonada pelo amado, mas os momentos subsequentes, em que ela caminhava diariamente até a flecha deixada pelo esposo, daí sua serenidade, dada sua aceitação com a decisão de Martim.

Reconhecemos essas possibilidades interpretativas do texto pictórico de Medeiros, contudo, como dito, ancorados na leitura do hipotexto e em sua relação, em especial, com os elementos linguísticos da pintura, adotamos a leitura de que a tela adapta um trecho pontual do romance de Alencar, sem distanciar-se do sentido original.

Com relação ao **parâmetro constitucional**, observa-se **composicionalmente** uma **derivação**, visto que todo o texto pictórico é composto pelo intertexto. Ressaltamos, porém, que a cena é capturada por Medeiros a partir de um trecho específico, mas que o cenário pode ter derivado de passagens várias do romance, uma vez que Alencar descreve minuciosamente a paisagem ao longo de sua narrativa. Assim, Iracema e os referentes flecha, guaiamum e flor de maracujá se localizam no romance mais pontualmente que a paisagem.

Tal derivação é efetuada **formalmente** por meio de uma **adaptação** da semiose verbal para a pictórica. Para mais, no tocante ao **parâmetro referencial**, há

uma **explicitude**, flagrada já no título da tela, composto unicamente pelo nome da consagrada personagem alencarina.

Referente ao **parâmetro estilístico**, a obra de Medeiros se caracteriza por um estilo **tradicional** de pintura retratista, com influências de modelos clássicos. “Entenda-se por retratista aquela que tem como propósito principal fazer um retrato fidedigno da realidade, aquela cujo objetivo é representar, de forma verossímil, por meio de uma figura, seja humana, seja paisagística, seja de um fato, a realidade” (Silva, 2016, p. 91-92).

O quadro a seguir condensa a análise que fizemos da tela de Medeiros.

Quadro 15 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Iracema</i> (1881), óleo sobre tela de José Maria de Medeiros. A tela pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, localizado no Rio de Janeiro.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título remete diretamente ao hipotexto, assim como faz a descrição presente no catálogo da Exposição Geral de 1884. Funções: âncora e ligação. ➤ Mensagem plástica: a tela retoma os referentes hipotextuais <i>Iracema</i>, a flecha, o guaiamum, a flor do maracujá e a paisagem. ➤ Mensagem icônica: a tela simboliza a obediência incondicional de <i>Iracema</i> perante o colonizador branco e, por meio da paisagem, a exaltação da natureza tropical brasileira.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: a obra adapta trechos do capítulo 26 (p. 215-217).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência. ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação. ▪ Parâmetro formal: Adaptação. ▪ Parâmetro referencial: Explicitude. ➤ Parâmetro estilístico: Tradicional.

Fonte: Própria autora (2024).

4.2.2 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (1909), de Antônio Parreiras

Apresentamos, abaixo, imagem da tela, seguida de análise com identificação dos parâmetros intertextuais que atravessam a pintura.

Figura 32 – *Iracema* (1909), de Antônio Parreiras



Fonte: Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/iracema>>. Acesso em: 8 out. 2023.

A pintura *Iracema* (1909), óleo sobre tela do fluminense Antônio Parreiras, compartilha não só o mesmo título da obra de Medeiros, mas também adapta o mesmo trecho do romance de Alencar. No quadro de Antônio Parreiras, assim como no de José Maria de Medeiros, analisado anteriormente, temos a presença da seta, com o guaiamum e a flor do maracujá, porém a tela de Parreiras focaliza o sofrimento da personagem, ocasionado pelo abandono do amado. Esse sofrimento é denotado pela postura de Iracema, agora caída ao chão, com a mão sobre os olhos, posição de quem está aos prantos.

Rompendo com a fidelidade descritiva utilizada por Medeiros, [Parreiras] resolveu bem a falta de expressão fisionômica tão criticada na obra do primeiro artista, pintando-a sentada sobre as próprias pernas, cobrindo o rosto em referência ao desalento narrado por Alencar, compondo um cenário

bastante iluminado, acorde ao modo próprio de pintar paisagens que o notabilizaram (Lima, 2015, p. 254).

Comparando as duas produções, podemos interpretar, autorizados por sua mensagem linguística, a tela de Medeiros como a cena primeira, na qual Iracema percebe-se abandonada. Já a de Parreiras, uma vez que os signos linguísticos não ancoram o momento específico que está sendo retextualizado, como veremos a seguir, pode ser representativa tanto do momento da descoberta da partida de Martim quanto do sofrimento sequente da personagem. A primeira interpretação seria guiada pela gestualidade de Iracema na tela, com a exacerbação de suas emoções. A segunda, por sua vez, é possibilitada pela postura sentada da jovem, já que a indígena tabajara retornava diariamente ao ponto onde a seta estava fincada e “*sentava-se junto à flecha, até que descia a noite*”, na esperança do retorno de Martim.

- **Descrição da obra:** *Iracema*, 1909. Óleo sobre tela, de autoria do artista fluminense Antônio Parreiras, com características impressionistas e dimensões de 60,5 x 93 x 2 cm. Desde 1947, por doação do então ministro da Fazenda Correia e Castro, a obra pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

- **Análise das mensagens da obra:**

- **Mensagem linguística:** assim como na pintura anterior, a obra de Antônio Parreiras tem o título formado apenas pelo nome da personagem alencarina, *Iracema*. Ainda como elemento linguístico, de acordo com Parente (2019, p. 153), pode-se ler por detrás dos cavaletes da tela: “Iracema, a heroína indígena, aparece sofrendo, ao ser abandonada por seu amante europeu. A figura deriva das imagens da Madalena penitente no deserto e não apresenta feições indígenas” (ver figuras 33, 34 e 35).

**Figura 33 –
Maddalena Penitente,
Antonio Canova**



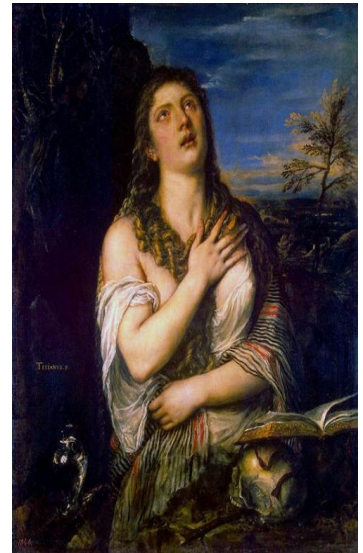
Fonte: Disponível em: <<https://www.arteworld.it/maddalena-penitente-antonio-canova-analisi/>>. Acesso em: 5 dez. 2023.

**Figura 34 –
Maddalena Penitente,
Caravaggio**



Fonte: Disponível em: <<https://historia-arte.com/obras/magdalen-penitente>>. Acesso em: 5 dez. 2023.

**Figura 35 –
Madalena Penitente,
Ticiano Vecellio**



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/santa-maria-madalena-penitente-1565>>. Acesso em: 5 dez. 2023.

Nas artes, as representações das Madalenas Penitentes têm sido um tema recorrente ao longo dos séculos. Essas representações, geralmente, retratam Maria Madalena, uma figura bíblica, associada ao arrependimento e à redenção, em atos de penitência e/ou de devoção, como nas obras de Canova, Caravaggio e Vecellio. A iconografia das Madalenas Penitentes, muitas vezes, as apresenta em um estado de contemplação, arrependimento ou sofrimento, simbolizando a busca espiritual por perdão e purificação.

Assim, ao explicitar para o espectador que o texto pictórico de Parreiras “deriva das imagens da Madalena penitente no deserto”, a legenda informativa no verso da obra reforça o ideário de que o sofrimento da indígena tabajara é uma penitência por suas várias transgressões. Ou seja, essa informação possui a função de símbolo. Os demais elementos paratextuais, por seus turnos, exercem as funções de âncora e de ligação, na medida em que, primeiramente, designam a obra literária

que está sendo traduzida para a pintura, por meio do título, e ao complementarem a imagem, explicando a causa do sofrimento da jovem tabajara.

➤ **Mensagem plástica:** na obra pictórica, vemos, ao centro, a figura de Iracema.

Na tela [...] de Parreiras, a jovem mulher apresenta-se sentada sobre suas pernas, que, por sua vez estão dobradas. O braço e a mão esquerda estão erguidos e formam um triângulo. A mão não cobre seus seios, mas o rosto da moça. Sua Iracema está em prantos. E nós sabemos de seu choro não apenas porque lemos as páginas escritas por José de Alencar. A gestualidade de seu corpo indica sua lamentação (Campos, 2023, p. 163).

Pela gestualidade de Iracema na pintura, Campos (2023) a classifica como uma ninfa dolorosa, que se lamenta, chora, sofre e morre por um amor não correspondido. A pesquisadora também compara a postura desolada de Iracema com a da jovem em prantos na *Escultura do Sarcófago do Rei Frederico I*²⁴, reproduzida na figura a seguir.

Figura 36 – Escultura do Sarcófago do Rei Frederico I (1712)



Fonte: Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Andreas-Schlueter-Escultura-do-Sarcofago-do-Rei-Frederico-I-1712-Catedral-de_fig4_373573435>. Acesso em: 5 dez. 2023.

²⁴Essa escultura, produzida por Andreas Schlüter, em 1712, encontra-se na Catedral de Berlim e compõe o sarcófago imperial do rei da Prússia Frederico I, morto em 1713. Sobre a similitude na gestualidade das personagens das duas obras, Campos (2023, p. 165) destaca que, “analisando bem as duas imagens, não vemos lágrima alguma, não vemos sequer a feição de seus rostos, mas seus gestos podem nos fazer afirmar que as duas ninfas choram e continuam a chorar”.

Além disso, na tela, Iracema apresenta o ventre levemente arredondado, indício de sua gestação, bem como tem a pele pálida, não condizente com suas características indígenas. Essa palidez, contudo, pode ser proposital, simbolizando, na ausência de cor, o abatimento e o estado de prostração da personagem. Alencar já havia, no romance, comparado Iracema a uma acácia branca, quando o sangue foge das faces da jovem tabajara ao saber da partida próxima do guerreiro branco, antes mesmo do “himeneu do amor”: “não tinha sorrisos, nem cores, a virgem indiana: não tem borbulhas, nem rosas, na acácia que o sol crestou” (Alencar, 2006, p. 127).

Se antes mesmo de se tornar esposa, Iracema abala-se sobremaneira com a possível partida do amado, ao ser abandonada grávida, seu abatimento é total. Nas palavras de Machado de Assis (2011, p. 24):

Nada mais tocante do que essa longa saudade, chorada no ermo, pela filha de Araquém, mãe desgraçada, esposa infeliz que viu um dia partir o esposo, e só chegou a vê-lo de novo quando a morte já voltava para ela os seus olhos lânguidos e tristes.

Para mais, junto à personagem, temos, no quadro, a imagem emblemática da flecha transfixando um guaiamum e a flor do maracujá. Em seu entorno, a paisagem, que ocupa grande espaço na tela, é composta por floresta, areia branca e mar. À esquerda da figura feminina, vemos grandes árvores e vegetação rasteira. Ao fundo, há o mar azul e nuvens que se movem em um céu de cor azul celeste.

Tal qual a tela de Medeiros, a de Parreiras também merece especial destaque pela paisagem. Na tela, é visível a prática da paisagem *en plein air*²⁵ e as pinceladas largas e soltas. A primazia da cor é perceptível, é ela que dá plasticidade e concebe a imagem. Areia, pedras e árvores compõem praticamente toda a extensão da tela, ficando reservado ao céu menos de um quarto dela. O mar, que se espalhava na composição de Medeiros, aqui é apresentado numa porção ínfima, uma estreita faixa entre a clara areia e o céu repleto de nuvens brancas. Quatro troncos de árvore compõem a verticalidade esquerda da tela, e a vegetação rasteira verde rompe a luminosidade da areia e do céu (Campos, 2023, p. 162).

Isso posto, na referida pintura, há a manutenção dos seguintes objetos de discurso: Iracema, a flecha, o caranguejo, o ramo de maracujá e a paisagem.

➤ **Mensagem icônica:** por meio dos referentes mantidos na tela, a obra de Parreiras, semelhante à de Medeiros, representa a mensagem codificada deixada por Martim para a esposa. A tela de Parreiras, contudo, enfatiza mais o sofrimento de Iracema, nela a personagem está completamente imersa na dor do abandono. Temos,

²⁵Trata-se de um termo francês que designa a prática de pintura ao ar livre, muito comum aos artistas impressionistas, que buscavam capturar a luz e seus movimentos ao pintarem paisagens naturais.

no texto pictórico, a manutenção da exacerbação dos sentimentos, característica do estilo romântico do hipotexto, mas a partir de uma visão impressionista.

Ademais, o artista, em uma perspectiva cristã, conforme Parente (2019, p. 153-154), aproxima Iracema e Madalena. Assim sendo, podemos interpretar o sofrimento como consequência de uma transgressão e como algo necessário para a remissão dos pecados. Nesse sentido, o sofrimento de Iracema resulta de suas várias ações transgressoras: trair o “segredo da jurema”, abandonar sua tribo e família, bem como se aliar ao povo inimigo.

Trazendo em si a culpa de ser a detentora do “pecado original”, Iracema tem que arcar com as reais consequências (sic) de seu ato. Afinal, Deus perdoa o pecado, mas não tira do homem os efeitos decorrentes da prática do erro. Alencar, enquanto o “criador” dessa nova dinastia e responsável por determinar qual seria o pecado de sua heroína, fez com que a bela indígena, tal qual aconteceu com Adão e Eva, caísse, e fosse a determinadora da marca do delito, através da submissão e perda identitária, que todo o homem desse Novo Mundo traz consigo, desde o seu “nascimento” (Martins, 2006, p.116-117).

Referente ainda a elementos que carregam uma simbologia cristã, a flor do maracujá, que para Alencar é a flor que guarda a saudade, é também testemunha do sacrifício cristão. De acordo com Parente (2019, p. 154):

A flor do maracujá traz em si um segredo, uma lembrança compartilhada. Há uma tradição de pensar a flor do maracujá como elemento cristão, ensanguentado. O sangue, talvez, transforme a flor em um emblema a ser devotado, obedecido. Em *Iracema*, a flor do maracujá traz um recado de condenação e abala os sentimentos da personagem.

Para mais, a desventura da indígena tabajara representa a natureza trágica e violenta do embate entre o colonizador e o colonizado na formação do Brasil. “Afinal, Iracema é a alegoria de uma nação tombada, sepultada; é o túmulo que encerra as vozes silenciadas” (Martins, 2006, p. 33). Segundo Campos (2023, p. 168), mais que um sofrimento/aniquilamento por amor, tanto a Iracema de Parreiras como a Medeiros – como outras “ninfas dos mares de cá”, tais como Moema, Lindoia e Marabá – simbolizam “o processo sangrento que constituiu a colonização europeia nos trópicos”.

- **Interpretação:** a tela de Parreiras representa e enfatiza o sofrimento de Iracema, ocasionado pelo abandono de Martim.

- **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 26 (Alencar, 2006, p. 215-217)

— *Teu irmão se aflige porque a filha dos tabajaras pode ficar triste e abandonar a cabana, sem esperar por sua volta. Antes de partir ele queria sossegar o espírito da esposa.*

Poti refletiu:

— *As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra.*

— *Meu irmão é um grande sabedor. O esposo deve partir sem ver Iracema.*

O cristão avançou, Poti mandou-lhe que esperasse: da aljava de setas que Iracema emplumara de penas vermelhas e pretas e suspendera aos ombros do esposo, tirou uma.

O chefe pitiguara vibrou o arco; a seta rápida atravessou um goiamum que discorria pelas margens do lago; só parou onde a pluma não a deixou mais entrar.

Fincou o guerreiro no chão a flecha, com a presa atravessada, e tornou para Coatiabo:

— *Podes partir. Iracema seguirá teu rasto; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá à tua vontade.*

Martim sorriu; e quebrando um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta, e partiu enfim seguido por Poti.

Breve desapareceram os dois guerreiros entre as árvores. O calor do sol já tinha secado seus passos na beira do lago. Iracema inquieta veio pela várzea, seguindo o rasto do esposo até o tabuleiro.

As sombras doces vestiam os campos quando ela chegou à beira do lago. Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

— *Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo até morrer.*

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo; depois tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a fronte nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito.

Apenas alvorou o dia, ela moveu o passo rápido para a lagoa, e chegou à margem. A flecha lá estava como na véspera: o esposo não tinha voltado.

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo

abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada.”

Ao compararmos o excerto da obra literária e o texto pictórico, notamos que a tela de Parreiras apresenta tanto fidelidade ao texto de Alencar, quanto interpretações do pintor.

Entre as semelhanças, destaca-se a manutenção da flecha com o guaiamum e a flor do maracujá, elementos marcantes no episódio do abandono da jovem tabajara. A presença desses elementos na tela serve para conectar o espectador à narrativa original, evidenciando a riqueza simbólica que permeia a história de Iracema.

Outro ponto em comum é a representação da gravidez da personagem. Embora essa condição não seja explicitamente mencionada no trecho destacado da obra literária, ela já é uma realidade conhecida por quem acompanha a narrativa. A gestação de Moacir, o “filho da dor”, simboliza a fusão de duas culturas e carrega o peso emocional da jornada de Iracema.

Concernente às modificações operadas na adaptação de Parreiras, há diferenças significativas na ambientação e na representação emocional da personagem. No romance, o cenário é um lago; na tela, por sua vez, há a representação do mar como pano de fundo. Uma possibilidade interpretativa é que essa substituição tenha sido motivada pela obra de Medeiros, que à época já era bastante renomada.

Além disso, a postura de Iracema na pintura é bastante distinta da forma como ela é retratada no romance. Na obra de Parreiras, a indígena aparece sentada no chão com uma das mãos cobrindo o rosto, sugerindo profundo abatimento. Essa postura transmite uma sensação de fragilidade emocional. A imagem de Iracema em prantos na pintura humaniza ainda mais a figura idealizada por Alencar, revelando seu sofrimento e sua fragilidade.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais**

Em sua tela, Parreiras retrata a descrição do romancista, os principais elementos desse trecho do romance são perceptíveis na pintura, que os retextualiza. Ou seja, estamos diante da tradução intersemiótica de uma obra – o texto literário de Alencar – para outra – o texto pictórico de Parreiras. Portanto, trata-se, **funcionalmente**, de um caso de **captação para a convergência**.

No que concerne ao **parâmetro constitucional**, posto que temos o novo texto formado integralmente pelo hipotexto, identifica-se, relativo à **composição** uma **derivação**, que se materializa por meio do recurso **formal** da **adaptação**. No que tange ao **parâmetro referencial**, há uma **explicitude**, especialmente pela presença, no título do hipertexto, do nome da personagem-título da obra original.

Do ponto de vista do **parâmetro estilístico**, a tela de Parreiras possui traços da **vanguarda impressionista**, caracterizada, nas pinturas, por pinceladas que criam contornos imprecisos, pelo caráter paisagístico e pela subjetividade do artista.

A seguir, apresentamos, no Quadro 16, a síntese da análise aqui feita.

Quadro 16 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (1909), de Antônio Parreiras

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Iracema</i> (1909), óleo sobre tela de Antônio Parreiras. Atualmente, a obra integra o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título da tela de Parreiras, assim como os escritos por trás dos cavaletes do quadro, remete explicitamente à personagem criada por Alencar. Funções: âncora, ligação e símbolo. ➤ Mensagem plástica: a tela retoma os referentes hipotextuais <i>Iracema</i>, a flecha, o guaiamum, a flor do maracujá e a paisagem. • Mensagem icônica: a tela representa a desventura de <i>Iracema</i>.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: a obra adapta trechos do capítulo 26 (p. 215-217).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Vanguardista

Fonte: Própria autora (2024).

4.2.3 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (S/D), de Floriano Teixeira

Apresentamos, a seguir, imagem da tela, seguida de sua análise.

Figura 37 – *Iracema* (S/D), de Floriano Teixeira



Fonte: Acervo Casa José de Alencar²⁶.

²⁶Na época em que se foi fazer a coleta (outubro/2023), o quadro *Iracema* (S/D), de Floriano Teixeira, estava em restauração. Por essa razão, essa imagem foi cedida pela museóloga da Casa José de Alencar.

A tela *Iracema* faz parte de uma série composta por quatro quadros que retratam o romance *Iracema: lenda do Ceará*, de José de Alencar, através da pintura de acrílico sobre tela. Essa série está em exposição permanente na Pinacoteca Floriano Teixeira, um dos equipamentos culturais da Casa José de Alencar. A referida Pinacoteca exhibe uma coleção de trinta e dois quadros, todos de autoria do artista maranhense Floriano Teixeira. As peças representam as principais personagens criadas por Alencar.

A título de registro, disponibilizamos, no anexo 1, os demais quadros que retratam pictoricamente o romance *Iracema*.

- **Descrição da obra:** *Iracema* (S/D). Acrílico sobre tela, com medições de 53,5 x 53,5. Obra impressionista de autoria do maranhense Floriano Teixeira. A pintura pertence ao acervo da Pinacoteca Floriano Teixeira, instalada na Casa José de Alencar, em Messejana, Fortaleza, Ceará.

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** o título da tela é composto por uma única palavra, que se refere diretamente à personagem Iracema, criada por José de Alencar. Ademais, na Pinacoteca Floriano Teixeira, cada tela é acompanhada por uma etiqueta que traz a data da primeira edição e um trecho da obra alencarina que a inspirou. Assim sendo, na pintura *Iracema*, em específico, lemos o seguinte excerto, na etiqueta: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”, retirado do segundo capítulo da obra de Alencar. No trecho em destaque, observamos o emprego proeminente de símiles e metáforas, recursos frequentemente utilizados na literatura romântica para retratar vividamente o cenário local. À medida que a personagem Iracema é descrita por meio dessas figuras de linguagem, também emerge a imagem da natureza tropical brasileira. Ao exaltar a beleza de Iracema, o autor José de Alencar não apenas retrata a personagem, mas também enaltece a fauna e a flora que compõem esse ambiente exuberante.

Iracema, em sua descrição inicial, é toda ela paisagem americana. Nesse sistema de comparações, a personagem é fundida e confundida com a própria natureza americana, num movimento característico do estilo romântico que, geralmente, sobrepunha o conceito de pátria, palavra cujo sentido etimológico remete ao local de origem, à terra paterna, ao conceito de paisagem (Martins, 2006, p. 27).

Para mais, na obra de Floriano Teixeira, verificamos que os elementos paratextuais assumem uma função de âncora. O título indica qual obra está sendo

traduzida para a pintura. A etiqueta, por seu turno, designa qual passagem do romance serviu de inspiração para a composição da tela.

➤ **Mensagem plástica:** por meio das pinceladas impressionistas de Floriano Teixeira, temos, na tela, Iracema de perfil, recostada em uma árvore, com uma mão descansando sobre um seio nu, mas sem cobri-lo. Em seus longos cabelos negros há o ornamento de duas penas, uma azul e uma amarela. Embelezando a indígena há, também, um colar de contas em tom azul. De olhos fechados, a Índia dos lábios de mel exibe uma expressão serena. Ao fundo, vemos uma serra azulando no horizonte” (Alencar, 2006, p.99). A composição como um todo denota harmonia, criando um cenário edênico, paradisíaco. “Iracema está completamente fundida ao cenário, não é a índia que se aproxima da natureza, ela é a própria natureza. Iracema é o sentimento, é a emoção, é a representação da América exótica que encantou os românticos” (Silveira, 2011, p.76). Para mais, na tela, temos retomados os referentes: Iracema, a serra e a paisagem.

➤ **Mensagem icônica:** no quadro, Iracema está em perfeita harmonia com a natureza à sua volta, o que remete ao *locus amoenus*, uma paisagem ideal, bucólica, na qual somos convidados a permanecer ou descansar. “Iracema, antes da chegada do guerreiro branco, se encontrava totalmente harmonizada com sua comunidade e, mais ainda, com a natureza que representava” (Martins, 2006, p. 39). Ademais, temos, na personagem, a personificação da beleza. Iracema representa a idealização romântica da mulher e do indígena. No ideário romântico, a figura do indígena foi concebida como “o herói nacional”. Nas palavras de Silva:

Ao analisar o retrato da graciosa guerreira da tribo tabajara reconhecemos aquele ideal de mulher selvagem do Brasil que cruza as matas com os pés descalços, que não teme a floresta que lhe servem de abrigo, que, em solidão em meio à vegetação nacional reencontra-se consigo mesma e, por vezes, se confunde com a natureza no mais perfeito panteísmo (Silva, 2014a, p.199).

• **Interpretação:** a tela de Floriano Teixeira adapta a cena descritiva na qual Alencar apresenta a personagem Iracema.

➤ **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 2 (Alencar, 2006, p. 99).

“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.”

Como dito, esse trecho traz a descrição inicial da personagem Iracema. Ao analisarmos a tela de Floriano Teixeira, percebemos que o artista se mantém fiel às palavras de Alencar. Floriano capta a essência dessa descrição. Iracema é representada com seus longos cabelos negros, que se tornam um símbolo da beleza nativa.

Outro elemento comum é a serra que azula no horizonte, que pode ser vista como um marco geográfico que delimita o espaço da narrativa: a serra do Ipu, terra onde habitavam os tabajaras. Na pintura de Teixeira, a serra e a paisagem circundante podem denotar, ainda, a conexão com a natureza que molda a identidade de Iracema.

Por outro lado, Teixeira adiciona ornamentos à figura de Iracema que não estão descritos na obra literária. Na pintura, ela é adornada com colares de pedras azuis e duas pequenas penas nos cabelos. Esses adornos podem ser interpretados como uma maneira do artista enfatizar a riqueza cultural e estética das tradições indígenas.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Analisando como os parâmetros intertextuais se cruzam na tela *Iracema*, em específico, tomando como base os elementos linguísticos, plásticos e icônicos que a constituem, verificamos que, no que tange ao **aspecto funcional**, temos uma **captação para a convergência**, dado que Floriano Teixeira, em seu texto pictórico, inspira-se nas palavras que Alencar utilizou ao descrever Iracema. A descrição paisagística e da personagem é praticamente transposta para a tela, sem desvios significativos em relação ao hipotexto.

Referente ao **parâmetro constitucional**, a **composição** do hipertexto se dá por uma **derivação**, em virtude de a pintura ser composta em sua totalidade pelo intertexto. Ademais, a derivação efetua-se **formalmente** por uma **adaptação** pictórica do texto literário no qual se baseia. Na tela, é flagrada, ainda, concernente ao **parâmetro referencial**, uma relação de **explicitude**, em especial pela mensagem linguística que configura o novo texto, a qual remete o espectador diretamente à obra e à personagem de José de Alencar.

Acerca do **parâmetro estilístico**, Floriano Teixeira retrata a personagem alencarina e a paisagem sob uma perspectiva impressionista, vanguarda que tem como características a imprecisão dos traços e a subjetividade autoral. À vista disso, a tela em questão possui um estilo **vanguardista**.

O quadro seguinte sumariza a análise da pintura *Iracema*.

Quadro 17 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (S/D), de Floriano Teixeira

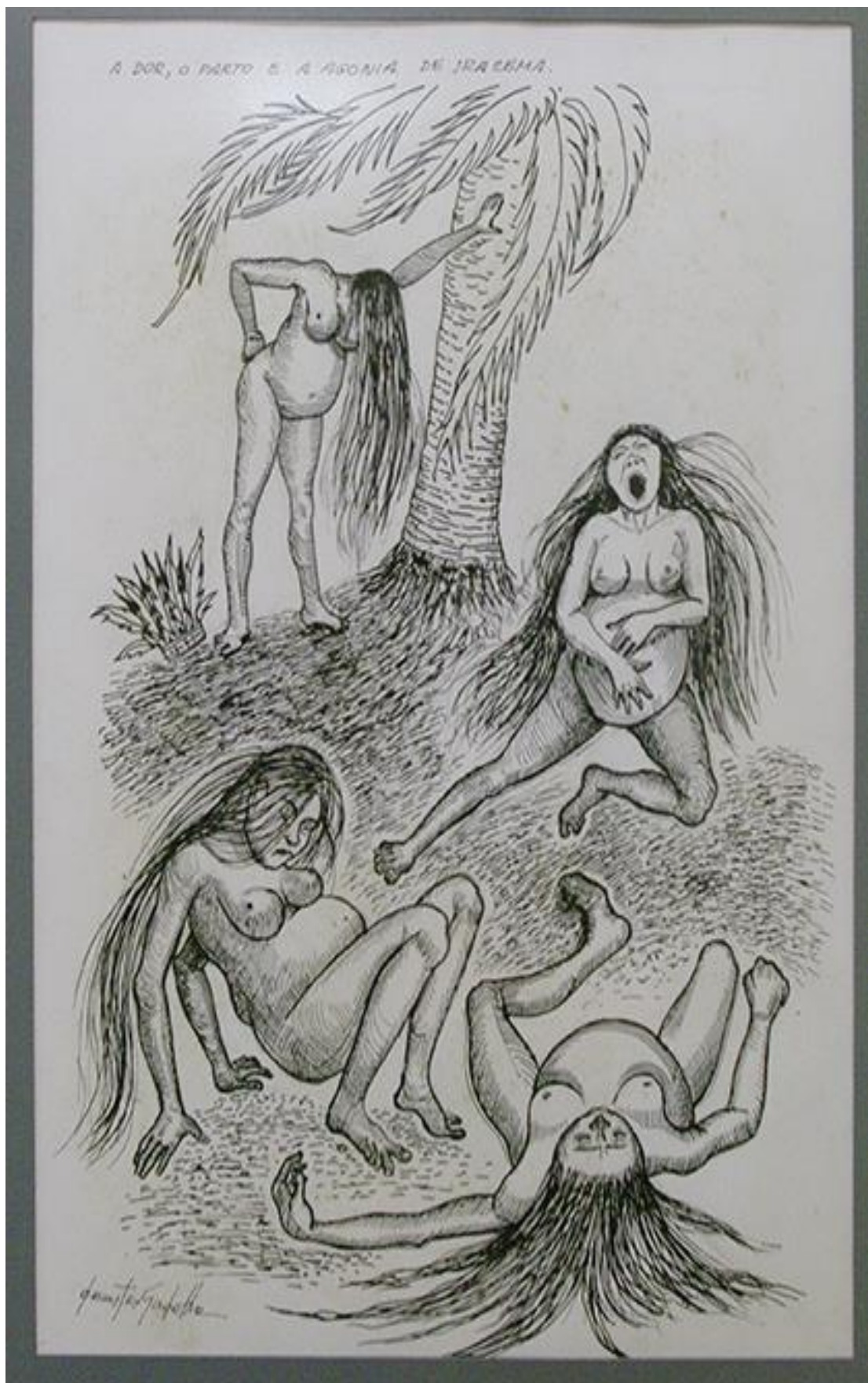
<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Iracema</i> (S/D), acrílico sobre tela de Floriano Teixeira. A pintura faz parte do acervo da Pinacoteca Floriano Teixeira, na Casa José de Alencar, em Messejana, Fortaleza, Ceará.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título da tela de Floriano Teixeira, bem como a etiqueta que acompanha o quadro, faz referência direta à personagem alencarina Iracema. Função: âncora. ➤ Mensagem plástica: na tela, são retomados os referentes Iracema, a serra e a paisagem. ➤ Mensagem icônica: na peça pictórica, são ressaltadas a idealização da personagem e sua integração com a natureza intocada.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: a obra adapta trechos do segundo capítulo do romance <i>Iracema: lenda do Ceará</i> (p. 99).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Vanguardista

Fonte: Própria autora (2024).

4.2.4 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *As dores de Iracema* (2002), de Descartes Gadelha

Apresentamos, abaixo, imagens da tela, seguida da análise com identificação dos parâmetros intertextuais flagrados na pintura.

Figura 38 – *As dores de Iracema* (2002), de Descartes Gadelha



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

A obra *As Dores de Iracema* (2002) é uma criação do cearense Descartes Gadelha. Feita com bico de pena e nanquim, essa pintura integra uma coleção composta por 33 ilustrações (em anexo) que retextualizam as principais cenas do célebre romance de José de Alencar. Inicialmente concebidas para ilustrarem a adaptação infanto-juvenil *Iracema: versão livre do romance de José de Alencar*, essas ilustrações ganharam vida própria ao serem ampliadas em telas. Atualmente, os quadros encontram-se em exposição permanente na Casa José de Alencar, na Pinacoteca Salão Iracema.

A proposta da Pinacoteca é criar, por meio da disposição das obras, uma narrativa visual que recontar o romance *Iracema*, de forma que, ao caminhar pela sala e observar os quadros em sequência, o espectador seja conduzido a uma leitura que sintetize os principais momentos da obra original. Para tanto, cada tela é estrategicamente posicionada, de acordo com a cronologia do romance.

As Dores de Iracema, assim como as demais telas, evidenciam a genialidade artística de Descartes Gadelha e sua habilidade em dar vida a palavras e sentimentos através da expressão pictórica. Descartes, nessa pintura em preto e branco, explora, com um “realismo estonteante” (Camurça, 1999, p. 147), o martírio de Iracema ao dar à luz Moacir.

Embora autodidata, a arte de Gadelha é muitas vezes associada ao expressionismo abstrato, movimento artístico caracterizado por pinceladas vigorosas e pelo uso ousado de cores e formas que evocam emoções e estados de espírito intensos. O artista cearense, que já foi chamado de “o mago brasileiro do **estigma**, da **exclusão** e da **denúncia** sociais” (Camurça, 1999, p. 147, grifos da autora), é conhecido por retratar, em sua obra, a cultura, a religiosidade, personagens e paisagens do Ceará e do Nordeste brasileiro e por abordar, de forma visceral, temas de forte apelo social, bem como por sua capacidade de transmitir emoções profundas e complexas através de seus trabalhos, criando composições que convidam o espectador a refletir e a se conectar com as camadas de significado presentes em suas obras. Seu estilo é distintivo e impactante, refletindo uma abordagem pessoal e apaixonada em relação à expressão artística²⁷.

²⁷ Descartes morou por quase dois anos em meio ao lixo e ao chorume no Aterro Sanitário do Jangurussu, em Messejana, enquanto imortalizava, em peças da exposição *Catadores do Jangurussu*, o cotidiano, as dores, os sofrimentos, as condições de vida degradantes, a “tragédia humana” dos moradores dali, por exemplo.

A personagem Iracema de Alencar tematizou não só essas telas ilustrativas do romance, mas também serviu de mote para a exposição *Iracemas, Morenos e Cocacolas*²⁸, uma série de 32 telas que retratam e denunciam a prostituição de crianças e adolescentes na turística Praia de Iracema, na capital cearense. São quadros de teor quase iconoclasta, que expõem, de modo, por vezes, chocante e perturbador, a exploração sexual desses jovens. Como bem afirmou Ângela Gutiérrez (2004), “Descartes não sofre medo de expor as feridas abertas de nossa sociedade, não se acanha em cometer paródias, caricaturas, deformações, erotizações de mitos, de símbolos religiosos, de personagens literários e históricos”.

Provavelmente, por terem sido projetadas para um público infantil, não temos, nas ilustrações que vemos na Pinacoteca Salão Iracema, uma crítica tão pungente quanto a presente nas obras da exposição *Iracemas, Morenos e Cocacolas*.

- **Descrição da obra:** *As dores de Iracema* (2002), pintura expressionista feita a bico de pena e nanquim pelo artista contemporâneo Descartes Gadelha. A obra encontra-se em exposição permanente na Pinacoteca Salão Iracema, na Casa José de Alencar, em Messejana, Fortaleza, Ceará.

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** O título da obra é constituído pela expressão “as dores de Iracema”, que remete ao sofrimento vivenciado, no romance de Alencar, pela indígena tabajara ao dar à luz o filho. Sabemos que um parto natural é, de fato, um momento doloroso. Contudo, pelo conhecimento que temos do hipotexto, inferimos que as dores destacadas pelo título se referem não apenas ao sofrimento físico, mas também ao estado de alma de Iracema. “O nascimento de Moacir [...] dá-se num clima de muita dor: além das dores do parto, Iracema sofre com a distância de seu povo e de seu amado” (Martins, 2006, p. 45). Desse modo,

²⁸ Em entrevista concedida à *Revista Entrevista*, em 24 de novembro de 2008, disponível no endereço eletrônico <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/35875/1/2009_art_dmgadelha.pdf>, Descartes explica o título da exposição: “É uma associação, um conjunto de associação. Iracema é uma associação com a Iracema do Alencar, porque a Iracema foi estuprada por um turista que se chamava Martins Soares Moreno. Coca-colas porque na década de 1940, no apogeu da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se instalaram aqui, em Fortaleza [...]. Eles trouxeram a Coca-cola. E as meninas que assistiam aos belos filmes norte-americanos com aqueles atores loiros, lindos, sonhavam em transar com um dos militares que estavam aqui instalados. E as famílias preconceituosas chamavam, apelidavam essas meninas de Fortaleza que iam namorar os americanos de Coca-colas, porque Coca-cola é moreninha, garrafinhas gordinhas, baixinhas como nós fortalezenses. É por isso que eu chamei a exposição de *Iracemas, Morenos* que são os turistas, associados com Martins Soares Morenos, e as *Coca-colas* dos americanos e a bebida Coca-cola que até hoje enfeita a casa”.

entende-se claramente todo o caráter paradoxal dos sentimentos da jovem mãe indígena ao associar à figura de seu filho terminologias tais como: sofrimento, angústia e dor. Afinal, a dor física do parto lacerou-lhe as entranhas, e além dela, a dor de sua alma é tão intensa... (Martins, 2006, p. 41-42).

Ademais, também compõe a mensagem linguística da tela uma legenda, escrita logo acima do texto imagético, na qual lemos: “a dor, o parto e a agonia de Iracema”. Temos aí uma espécie de gradação que descreve o drama narrado na pintura. Assim sendo, entendemos que a agonia da indígena ultrapassa o momento do parto, uma vez que a personagem já conhecia seu destino, a morte se aproximava e o filho cresceria sem a presença da desventurada mãe.

É o ponto culminante do sacrifício de Iracema, ela gera o herdeiro, da fusão do índio com o português, através da dor e da angústia, para chegar à morte. Nasce o brasileiro, gerado pela ligação entre o americano e o europeu, mas é necessário que o fator europeu permaneça, enquanto o americano é sacrificado; é necessário que a esposa se sacrifique para a permanência do senhor. E o mesmo mel de Iracema é passado para o filho Moacir, mas a mãe não poderá aproveitar a doçura do filho, pois conhece seu destino (Silveira, 2011, p.76).

Para mais, os elementos linguísticos traduzem para o verbal aquilo que está denotado na dramaticidade da cena ilustrada, desempenhando, portanto, a função de âncora. É interessante ser dito, ainda, que, embora os signos linguísticos ancorem o livro e a cena narrativa que o quadro retextualiza, essa identificação já não demandaria grande esforço cognitivo do espectador, uma vez que todas as peças expostas na pinacoteca são inspiradas em *Iracema* e que, pela organização da exposição, temos um resumo pictórico do romance, culminando com o parto e com a consequente morte da personagem.

➤ **Mensagem plástica:** Em *As dores de Iracema*, temos uma narrativa sendo construída. Na parte superior da tela, vemos Iracema apoiando-se na “haste da palmeira”, como que a sentir as primeiras dores do parto. Ainda nesse plano, há um cocar caído aos pés da indígena. Na sequência, a jovem tabajara já aparece em agonia, com as mãos sobre o volumoso ventre, soltando gritos de dor, como pode ser interpretado pelo formato da boca da personagem. Em seguida, temos Iracema apoiada sobre as mãos e os pés, buscando uma posição para o parto. A tabajara surge, ainda, uma última vez, agora caída ao chão, aparentemente já sem forças, em meio às dores que “*laceravam suas entranhas*”.

Na obra, embora Iracema figure quatro vezes, não temos a presença (explícita) de nenhum outro personagem, o que evidencia que a indígena percorreu

sua “*via crucis*” sozinha. É válido lembrar que, nesse ponto da narrativa de Alencar, Martim havia partido, mais uma vez, para guerrear ao lado do amigo Poti e que

somente depois de decorridos oito meses do nascimento do filho, ele, seu pai, retorna da guerra, para Iracema. Vale saber que Martim partira três dias antes do parto. E o filho parece ter consumido o resto das forças da jovem mãe. Depois de tê-lo dado à luz e, assim, gerado o primeiro brasileiro, nada mais resta a Iracema (Martins, 2006, p. 45).

Em suma, na tela expressionista de Descartes Gadelha, sobressaem-se a dor pungente da jovem indígena, seu martírio, sua agonia, o prenúncio de sua morte. Além disso, temos a manutenção dos objetos de discurso: Iracema, a palmeira e, implicitamente, Moacir.

➤ **Mensagem icônica:** Essa obra, além de fazer o registro do parto de Moacir, tem a intenção de destacar o suplício físico e psicológico experienciado por Iracema, tanto pela mensagem linguística quanto pela composição de cena, que retrata a indígena em vários estágios de agonia.

Os sofrimentos vividos pela personagem são frequentemente interpretados como uma espécie de castigo ou punição pelos tabus e regras que ela transgrediu. As dificuldades e dores enfrentadas por Iracema são associadas à sua relação proibida com Martim e às ações infratoras que a indígena comete em nome de seu amor pelo guerreiro branco. Sua entrega a Martim, um estrangeiro inimigo de seu povo, é considerada uma transgressão grave pelas normas sociais e religiosas de sua tribo. Dessa forma, os infortúnios que a personagem experimenta são, muitas vezes, entendidos como consequências desse desafio às convenções.

Na tradição cristã – um dos pilares do Romantismo –, o conceito de castigo está ligado à ideia de que as ações humanas, especialmente aquelas consideradas como pecaminosas ou desobedientes aos preceitos divinos, podem resultar em sofrimento ou punição.

No caso de Iracema, ela é a transgressora, pois, ao violar os códigos culturais e religiosos da tribo dos Tabajaras, condenou-se à morte: esta é a inflexível pena para inverter toda a desarmonia que seu amor por Martim provocou no seu povo. Segundo o código sagrado dos Tabajaras, Iracema, a vestal da tribo, morreria se deixasse de ser virgem, uma vez que estava destinada a guardar o “segredo da jurema” e não a casar-se. A afronta aos deuses confere à personagem dimensão de herói trágico, pois só uma consequência (sic) terrível, o *pathos* da tragédia grega, recomporia o equilíbrio perdido (Albuquerque, 2006, p. 45).

Ou seja, o sofrimento de Iracema está intimamente ligado ao sacrifício pessoal que ela faz em nome do amor que devota a Martim. Sua entrega e renúncia às suas próprias raízes e identidade em favor do relacionamento com o estrangeiro

resultam em seu trágico fim. Nesse contexto, Iracema “se ajusta entre os mártires do amor e do sofrimento” (Lima, 2015, p. 256).

Ademais, a conseqüente morte de Iracema assume um significado simbólico. Iracema é retratada como uma figura trágica, cuja morte simboliza a perda da inocência, da pureza, da beleza natural e da própria identidade indígena. De acordo com Martins (2006, p. 127), “Iracema morreu muitas vezes [...]. Começou a morrer no dia que conheceu Martim, quando foi, paulatinamente, negando a si mesma, perdendo sua identidade, se eclipsando por meio desse amor”. Assim, sua morte também pode ser vista como um ato de sacrifício final em nome do amor e da busca pela harmonia entre as diferentes culturas que estavam em choque – acontecendo, na verdade, o extermínio do elemento autóctone. Por fim, estamos diante de uma alegoria do que aconteceu com os povos originários, que foram dizimados pelo invasor europeu, durante a colonização do Brasil.

- **Interpretação:** O texto pictórico de Descartes adapta, com bastante dramaticidade, a cena narrativa do parto de Iracema, enfatizando, como explicitado em sua mensagem linguística, as dores e a angústia vividas pela personagem.

- **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 30 (Alencar, 2006, p. 235).

“Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira.

A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio.

Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor.

— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.”

Ao fazermos o cotejo entre o texto de Alencar e o texto pictórico de Descartes Gadelha, fica evidente que o pintor retextualiza, por meio de uma pintura expressionista, um dos episódios principais da narrativa alencarina, o nascimento de Moacir.

Na adaptação, alguns elementos do hipotexto são mantidos, tais como o coqueiro no qual Iracema se apoia e a representação da dor que lacera Iracema durante o parto.

No texto literário, Alencar descreve com sensibilidade o sofrimento da personagem. Além da dor física, que é uma parte intrínseca da experiência da maternidade, o sofrimento de Iracema é intensificado pelo abandono do esposo e pela consequente solidão. Nesse sentido, José de Alencar descreve o momento com uma carga poética que enfatiza a intensidade física e emocional da experiência, conectando-a ao sacrifício e à renovação simbólica representada pelo nascimento de Moacir.

Gadelha, por sua vez, traduz essa dor em imagens, multiplicando a figura de Iracema em diferentes posturas de sofrimento e com expressões de agonia que marcam seu rosto, traduzindo para a tela, desse modo, a agonia que a narrativa literária sugere e transformando a dor em um elemento central da narrativa pictórica. Enquanto Alencar narra o parto como um momento único, Gadelha fragmenta a experiência, multiplicando a personagem para transmitir a continuidade e a universalidade do sofrimento.

Essa representação de várias Iracemas traz uma nova camada à história que é contada pelas imagens. Essa multiplicidade sugere não apenas a universalidade da experiência feminina do parto, mas também uma reflexão sobre as diferentes dimensões da dor e do sofrimento. Cada Iracema representa uma faceta desse processo doloroso, em uma espécie de gradação. Ademais, a disposição das quatro figuras da personagem pode sugerir uma repetição cíclica, produzindo o efeito de sentido de duração do sofrimento da jovem.

Gadelha opta, ainda, por não incluir, em sua pintura, o rio que corre próximo ao coqueiro. Tal ausência pode ser vista como uma escolha deliberada para focar mais intensamente na experiência interna de Iracema durante o parto, ressaltando sua solidão e vulnerabilidade nesse momento devastador.

Outra diferença marcante é a presença do cocar caído próximo ao coqueiro na pintura. O cocar é um símbolo poderoso da identidade indígena e do *status* social dentro das comunidades nativas. Sua queda pode sugerir uma perda ou um afastamento das tradições culturais que definem Iracema como indígena e como guardião do segredo da jurema. Afinal, a jovem tabajara abandonou seus votos e transgrediu todas as leis de seu povo em nome de Martim. Esse detalhe reforça ainda

mais o tema da dor e do sacrifício: à medida que Iracema enfrenta suas dores pessoais, há também uma alusão à desintegração das conexões culturais que sustentam sua identidade.

Assim sendo, essas escolhas artísticas no hipertexto oferecem uma visão mais visceral da tragédia vivida pela personagem alencarina e enfatizam a dimensão simbólica de Iracema como figura que transcende sua própria história, representando o sacrifício coletivo de um povo e de sua cultura diante do encontro com o colonizador.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Analisando os recursos intertextuais flagrados na obra pictórica de Descartes Gadelha, verificamos que, no que concerne ao **parâmetro funcional**, temos uma **captação para a convergência**, uma vez que a obra de características expressionistas adapta, fazendo uso de uma gradação, a cena narrativa do parto de Iracema, focalizando as dores sentidas pela personagem, sem, contudo, distanciar-se do sentido do hipotexto.

Referente ao aspecto **constitucional**, a pintura é constituída em sua integridade pelo intertexto, ou seja, trata-se, **composicionalmente**, de uma **derivação**, que, por sua vez, materializa-se **formalmente** a partir de uma **adaptação** do texto literário. Em se tratando do **parâmetro referencial**, percebemos um maior grau de **explicitude**, posto que o nome da personagem-título de Alencar figura tanto no título do hipertexto como na legenda escrita à mão por Descartes Gadelha.

Para mais, referente ao **estilo**, a pintura possui características **vanguardistas**, uma vez que foi produzida com traços do Expressionismo, vanguarda de origem europeia que se caracteriza, nas artes plásticas, pela representação subjetiva de emoções intensas, com ênfase nos aspectos dramáticos e psicológicos, às vezes, com distorção das formas.

Isso posto, o quadro seguinte sumariza a análise da obra de Descartes.

Quadro 18 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *as dores de Iracema* (2002), de Descartes Gadelha

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>As dores de Iracema</i> (2002), ilustração em nanquim e bico de pena de Descartes Gadelha. A tela faz parte do acervo da Pinacoteca Salão Iracema, na Casa José de Alencar, em Messejana, Fortaleza, Ceará.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título e a legenda da obra referem-se ao sofrimento e à agonia, tanto físicos como emocionais, vividos por Iracema ao parir Moacir. Função: âncora. ➤ Mensagem plástica: são retomados, na tela, os referentes hipotextuais: Iracema, o coqueiro e, de modo implícito, Moacir, no ventre materno. • Mensagem icônica: a obra destaca, dramaticamente, a cena do parto de Moacir, enfatizando o estado de espírito de Iracema, suas dores e angústia, que podem ser interpretadas como consequência das transgressões cometidas pela personagem.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: o texto pictórico adapta uma cena narrativa do capítulo 30 do romance alencarino (p. 235).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Derivação ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Vanguardista

Fonte: Própria autora (2024).

4.2.5 Análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Etat d'âme* (2005 - 2006), de Esteban Ubretgi

Apresentamos, abaixo, imagens da tela, seguida da análise com identificação dos parâmetros intertextuais flagrados na pintura.

Figura 39 – *Etat d'âme* (2005 - 2006), de Esteban Ubretgi



Fonte: Disponível em: <https://ubretgi.com/version_bresilien/oeuvres.php?select=1>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Etat d'âme (2005 - 2006) é um expressivo trabalho do pintor francês Esteban Ubretgi, marcado por um estilo próprio do autor, o Savagismo, uma espécie de doutrina literária, artística e filosófica por ele criada. De acordo com o artista,

Savagismo é qualquer forma de criação moderna que acha a sua raiz de maneira primitiva. O nome Savagismo vem da contração das palavras francesas 'Savant' (Sábio) e 'Sauvage' (Selvagem).

O Savagismo como ideia nasceu em 2005 na praia de Iracema em Fortaleza Ceara – Brasil, antes de se concretizar como movimento artístico em 2008 e crescer na Europa desde 2011 (Ubretgi, 2014).

Embora nascido em Meaux, na França, foi no Brasil, mais especificamente na capital cearense, Fortaleza, que Ubretgi encontrou inspiração para criar seu movimento artístico. As cores fortes e vibrantes de nosso litoral, a atmosfera da Praia de Iracema e, em especial, as linhas da estátua *Iracema Guardiã*, de Zenon Barreto,

impactaram de tal forma o artista francês que o impeliram a comprar pincéis e tinta e começar a pintar telas que dariam início ao estilo savagista.

A pintura de Esteban Ubretgi é indissociável do ícone fortalezense: Iracema. O descobrimento do Ceará, [...] para o artista, foi um apocalipse no sentido próprio do termo. A luz e o espaço do Ceará revelaram as cores do pintor, e a Natureza toda potente do Brasil deixou a Europa na sua cultura envelhecida. Aqui o índio apareceu como <<sábio>> e o homem civilizado como <<selvagem>>. Dessa permutação dos valores nasceu o neologismo 'savagismo' [...], considerando que toda forma de modernidade acha sua raiz de maneira primitiva. Assim, o artista nos conduz ao verdadeiro autor: Deus. E. Ubretgi diz que a obra não vem do artista mas que é o artista que vem na sua obra. Filosoficamente o artista resume o savagismo como 'existencialismo com Deus em mais'.

E. Ubretgi reconhece seu estilo próprio, através do grafismo das obras locais de Zenon Baretto. Assim, E. Ubretgi sempre homenageia Zenon Barreto, chamando ele de 'primeiro savagista'. O savagismo se expressa na pintura por pinceladas tão livres que anuncia uma gênese, buscando menos um desenho preciso que uma energia criativa, chamando um primeiro princípio, uma volta a uma origem que mostra a fuga de um mundo em eterna reconstrução. O círculo é a figura perfeita de um mundo que rola sobre ele mesmo. O artista parece pintar como se grifasse, cortasse, capinasse, tirasse: é arte em guerrilha. Tem alguma coisa de bruto e de refinado no mesmo tempo, um impulso que poderia nos levar a 40.000 anos atrás ao homem de Neandertal que gravava sua arte contemporânea na rocha. As manchas de fogo, as incisões, os traços talhados na luz, os fragmentos de vidro, as líneas partidas, as formas rasgadas, arranhadas, salpicadas, os pontos de metal vermelho, são as marcas de uma pintura que sangra ao vivo. A pintura de Ubretgi é um sorriso triste que acompanha uma ferida brilhante e aberta, tal como um banco de areia sobre o mar, olhando 'um horizonte como uma cicatriz' (Araújo, 2014, p. 1).

Para mais, a paixão de Ubretgi por Iracema não se limitou apenas à obra de Zenon. O pintor, além de estudar os traços criados pelo cearense, aprofundou-se no romance de Alencar e, hoje, é um dos principais divulgadores do Ceará e do ícone Iracema fora do Brasil. Na Europa, o artista plástico já expôs mais de 100 quadros com referência à indígena tabajara. Já em terras alencarinas, listamos suas principais exposições, em ordem cronológica:

- a) Exposição *Sob o olhar de Iracema*, realizada na Assembleia Legislativa do Ceará, em 2014;
- b) Exposição *Iracemas de Ubretgi*, ocorrida no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, em novembro de 2014;
- b) Exposição *Iracema is América*, ocorrida no Espaço cultural do Ministério da Fazenda, em 2015;
- c) Exposição *Iracema Savagista*, promovida pela Aliança francesa, em 2015;

- d) Exposição *150 anos, Iracema*, em comemoração ao sesquicentenário de publicação da primeira edição do romance *Iracema: lenda do Ceará*, promovida pela Casa José de Alencar, de maio a dezembro de 2015;
- e) Exposição *Fortaleza, 290 anos*, realizada no Shopping Plaza Tower, em Fortaleza, em abril de 2016;
- f) Exposição *Iracema Factorielle*, no Centro Cultural Belchior, em 2019;
- g) Exposição *Iracema Blues*, na Aliança francesa, em 2019;
- h) Exposição *Iracema em cartaz: não estou à venda*, promovida de modo virtual pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, em 2023.

No que diz respeito à pintura *Etat d'âme*, a obra foi uma das primeiras pintadas por Ubretgi, quando chegou ao Ceará e teve seu primeiro encontro com *Iracema Guardiã*. Após uma espécie de epifania, a tela o ajudou a elaborar a ideia do Savagismo. Nesse sentido, a tela é considerada pelo artista como um “quadro-manifesto” (Ubretgi, 2024).

- **Descrição da obra:** *Etat d'âme* (2005 - 2006), “quadro-manifesto” do savagismo ubretgiano, produzida com a técnica acrílica. A tela mede 97cm x 73cm e pertence ao acervo pessoal de seu autor, o artista plástico Esteban Ubretgi.

- **Análise das mensagens da obra**

- **Mensagem linguística:** dentre as obras analisadas nesta pesquisa, a tela de Ubretgi é a única que não traz, em seu título, o nome da personagem Iracema. Nesse sentido, esse elemento paratextual, de acordo com a proposta savagista, mais sugere do que define explicitamente o que está na peça pictórica. Não há, por exemplo, texto verbal algum explicando que a pintura retrata Iracema sofrendo ao ser abandonada por Martim. Essa interpretação fica a cargo do espectador, que deve isso inferir por meio dos elementos plásticos ali presentes. Assim sendo, essa é a obra que demanda maior nível de erudição e maior esforço cognitivo por parte do espectador para poder relacioná-la com o hipotexto *Iracema: lenda do Ceará*.

A expressão que compõe o título, *Etat d'âme – Estado d'alma*, em português –, refere-se ao estado emocional, psicológico ou espiritual em que uma pessoa se encontra em determinado momento. No contexto da tela, esse título indica que o artista pretende retratar as emoções, os sentimentos e o estado mental da pessoa representada na tela, no caso, a personagem Iracema. Desse modo, os elementos linguísticos exercem a função de ligação, uma vez que complementam a

imagem, ao indicarem, em palavras, que o texto pictórico representa a essência emocional da personagem.

➤ **Mensagem plástica:** a tela, marcada por pinceladas livres, traz alguns traços abstratos, com uma mistura vibrante de cores e formas. Condizente com as ideias savagistas, as cores são quentes e produzem um efeito forte e marcante.

No centro da composição, há uma esfera em tons de azul e amarelo, com algumas linhas curvas, dando a impressão de movimento. A partir dessa esfera, irradiam raios de luz em várias tonalidades, que se cruzam com outros elementos na obra de arte. À esquerda, há uma figura que nos remete à *Iracema Guardiã*, de Zenon Barreto, representada em tons de marrom e laranja. Conectada à essa representação pela esfera, temos, à direita, uma jovem de longos cabelos negros, encurvada, sentada sobre as pernas, com uma mão cobrindo o rosto. Dessa figura, partem raios, como que prismas, refletindo várias cores. Essa imagem, também pintada em tons de laranja e marrom, lembra-nos a *Iracema* de Antônio Parreiras. Ou seja, nessa peça pictórica temos relações intertextuais sendo estabelecidas não só com o hipotexto *Iracema*, de Alencar, mas também com outros hipertextos. A esse respeito falaremos mais detidamente na próxima seção deste capítulo.

Ademais, ao longo da tela, há formas esféricas adicionais variando em tamanho e cor. Uma destaca-se acima da cabeça da Iracema à esquerda. Esse grande círculo sobre a personagem pode ser interpretado como um enorme peso que a jovem carrega, que, pelo título da obra, inferimos ser uma grande carga emocional.

A presença de círculos são características marcantes do savagismo. Tais figuras representam a ideia de um universo “em eterna reconstrução”, onde tudo está interligado, o sábio e o selvagem, o primitivo e o moderno. “O círculo é a figura perfeita de um mundo que rola sobre ele mesmo” (Araújo, 2014, p. 1). Além disso, o uso de linhas dinâmicas e de cores contrastantes cria uma sensação de movimento e de energia na pintura.

Podemos dizer, ainda, que, nesse estilo próprio concebido por Ubretgi, as “Iracemas” da tela estão mais próximas do figurativo, enquanto os demais elementos encontram-se mais próximos da arte abstrata.

Nas artes plásticas, o estilo figurativo refere-se a uma abordagem artística que se concentra na representação realista de figuras humanas, objetos e cenários reconhecíveis. Nesse estilo, os elementos retratados são facilmente identificáveis, sem muita abstração ou distorção. O figurativismo busca retratar o mundo de forma

reconhecível e familiar ao espectador. Já o abstracionismo, por sua vez, distancia-se da representação fiel da realidade visível. Na arte abstrata, os artistas se concentram em formas, cores, linhas e texturas não convencionais e buscam transmitir emoções, conceitos ou ideias por meio de composições não figurativas, permitindo uma maior liberdade criativa e de interpretação por parte do espectador.

Para mais, no quadro, temos a manutenção do objeto de discurso Iracema.

➤ **Mensagem icônica:** de acordo com a estética savagista, a obra de Ubretgi busca o moderno por meio do primitivo. “A modernidade da pintura se equilibra com a referência primitiva da lenda do Ceará. O círculo amarelo que parece em movimento no centro da tela e entre as ‘duas’ Iracema ilustra o tipo de reconciliação que está se operando entre elas...” (Ubretgi, 2024).

Para mais, Ubretgi (2024) afirma que

os significados simbólicos dessa pintura são vários: Primeiro ‘savagismo’ é também usado como sinônimo de liberdade... tomar ‘o savagismo de’ significa tomar a ‘liberdade de’... o que fez Iracema! Então cada pessoa pode interpretar o que ela percebe e sente... Pessoalmente, quis mostrar a tristeza e a solidão que vão conduzir até a morte de Iracema... pois se tudo passa sobre a terra, um grande amor nunca passa...

Assim sendo, uma interpretação é que a obra retrata o sofrimento de Iracema ao ser abandonada por Martim, tal qual as Iracemas de Zenon e de Parreiras. Esse momento – bastante representado nos hipertextos – aproxima a personagem de seu desfecho trágico: “as lágrimas de Iracema percorrem a parte final do romance, num *pathos* que faz da heroína épica uma vítima da tragédia (Moreira, 2007, p. 127).

Segundo Ubretgi (2024), as trágicas consequências das escolhas feitas pela jovem tabajara são representadas, na tela, pela grande esfera que pesa sobre sua cabeça. “Acima da cabeça de Iracema você vê um ‘planeta’ que corresponde ao peso da alma como consciência do mundo; o mundo de Iracema”. A imagem da personagem carregando um enorme peso pode remeter, também, às figuras mitológicas Atlas – titã da mitologia grega condenado por Zeus a suportar os céus sobre os ombros – e Sísifo – mortal castigado por Zeus e obrigado a carregar eternamente uma grande pedra até o topo de uma montanha.

Além disso, o artista destaca o aspecto espiritual de sua criação pictórica, ao aproximar a imagem da *Iracema Guardiã* ao maior mártir do cristianismo: “Iracema como estátua é uma metáfora do Cristo na cruz; ela deu seu amor e foi abandonada mas ela deu também seu filho como Deus deu o seu filho para salvar o mundo” (Ubretgi, 2024).

Iracema é, ainda, comparada à Virgem Maria:

Iracema, sozinha e fora do seu mundo (pois ela deixou sua família) eleva a consciência do mundo inteiro e vira mãe de uma nova nação... onde o amor é acima de tudo. [...] A Iracema irradia como uma Santa que anuncia uma forma de assunção e já lava a indígena de todos os pecados... (Ubretgi, 2024).

A respeito dessas conexões, Araújo (2014, p. 3) ressalta:

Se destaca na pintura savagista um impulso de espiritualidade até panteísta onde a questão de Deus se põe. Este espírito parece surgir na tela independente da vontade do artista, tal como uma imanência deixando transparecer que as coisas são ligadas entre elas mesmas e vibram juntas.

Ademais, a aproximação entre Iracema e Virgem Maria não se restringe ao movimento savagista. Silva (2009, p. 63) também estabelece essa relação. Em suas palavras:

A responsabilidade de carregar um ser que simboliza a formação de um povo e uma cultura em vias de transformação pode estar relacionada com a história da Virgem Maria, que carrega o redentor, o filho de Deus. Assim, seu exemplo pode ser visto paralelamente ao de Iracema. Enquanto Jesus tem o papel de reconectar o homem com Deus, Moacir, o filho de Iracema, por sua vez, tem o papel de estabelecer a conexão da cultura do colonizador com a cultura do homem primitivo. Entretanto, este último é suprimido para legitimar a primeira cultura sobre a segunda – o que é simbolizado pela morte da progenitora, Iracema.

Em suma, *Etat d'âme* sugere uma reflexão sobre os sentimentos, as emoções e os conflitos internos vividos pela personagem Iracema, explorando aspectos psicológicos e emocionais. Além disso, a pintura pode simbolizar uma ligação profunda entre o ser humano e questões espirituais e transcendentais.

- **Interpretação:** a tela traduz para as artes plásticas o estado de espírito contrito de Iracema ao ser abandonada por Martim.

- **Trecho(s) do hipotexto retomado pelo hipertexto:** Cap. 26 (Alencar, 2006, p. 217).

“A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo; depois tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a fronte nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito.

Apenas alvorou o dia, ela moveu o passo rápido para a lagoa, e chegou à margem. A flecha lá estava como na véspera: o esposo não tinha voltado.

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo

abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada.”

Ao analisarmos essa PIH percebemos que o que se mantém em relação ao hipotexto é especialmente o estado desolado de Iracema, resultante da partida de Martim. Como dito, essa pintura de Ubretgi estabelece relações intertextuais não apenas com o texto de José de Alencar, mas também com as representações pictórica e escultórica de Iracema feitas por Parreiras e por Zenon Barreto.

Ubretgi não mantém os objetos de discurso que constituem a mensagem deixada pelo guerreiro branco para a esposa, nem elementos paisagísticos do hipotexto, dando mais espaço a reinterpretações e à inclusão de novos referentes. No texto pictórico, temos duas figuras que remetem a representações de Iracema em diferentes linguagens artísticas. A figura do lado esquerdo traz contornos e traços que lembram a escultura *Iracema Guardiã* (1996) e a do lado direito, por seu turno, retoma a pintura *Iracema* (1909). As duas retratam o abandono de Iracema, enfatizando o sofrimento, a solidão e a dor emocional da personagem.

Esteban traduz o romance alencarino para uma tela savagista e, nesse sentido, introduz elementos que caracterizam o movimento artístico por ele fundado, como a ênfase em cores fortes e vibrantes e a presença marcante de círculos. Conforme explicado pelo próprio Ubretgi, a inclusão do grande círculo sobre a cabeça de uma das Iracemas da pintura simboliza o peso da alma, o peso dor que a personagem carrega.

Em suma, a pintura savagista enfatiza o simbolismo das cores e formas, sugerindo mais universalidade na dor e na perda.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Ao analisarmos as relações intertextuais presentes no texto pictórico criado por Ubretgi, constatamos que, concernente ao **parâmetro funcional**, temos uma **captação para a convergência**, na medida em que a pintura, apesar de acrescentar novos significados ao ícone Iracema, não subverte o sentido original do intertexto.

No que diz respeito ao **parâmetro constitucional**, verificamos que o quadro é **composto** por duas **copresenças**, uma retomando a escultura *Iracema Guardiã*, de Zenon Barreto, e outra resgatando a *Iracema* de Antônio Parreiras. **Formalmente**, temos uma **adaptação** tanto do texto literário de Alencar como do texto escultórico de Zenon e do texto pictórico de Parreiras para uma nova pintura. Com relação ao **parâmetro referencial**, há uma **tendência à implicitude**, uma vez que não temos, além dos elementos plásticos, nenhuma menção explícita ao hipotexto *Iracema*.

Para mais, atinente aos **aspectos estilísticos**, *Etat d'âme*, como posto, é uma obra pertencente ao savagismo ubretgiano. “A obra de E. Ubretgi é abstrata como figurativa, realista tanto como impressionista como expressionista, fazendo de todos os movimentos picturais passados o movimento livre em si” (Araújo, 2014, p. 3). Desse modo, a peça pictórica enquadra-se como **vanguardista**.

O quadro a seguir sumariza a análise dessa obra de Esteban Ubretgi.

Quadro 19 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Etat d'âme* (2005 - 2006), de Esteban Ubretgi

<ul style="list-style-type: none"> • DESCRIÇÃO: <i>Etat d'âme</i> (2005 - 2006), acrílico sobre tela, do artista plástico francês Esteban Ubretgi. A obra pictórica faz parte do acervo pessoal do pintor.
<ul style="list-style-type: none"> • ANÁLISE: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Mensagem linguística: o título da peça pictórica destaca aquilo que é explorado na tela, o estado de alma de Iracema, sem fazer, contudo, referência ao hipotexto. Função: ligação. ➤ Mensagem plástica: na obra pictórica, temos a manutenção do referente hipotextual Iracema. • Mensagem icônica: a tela simboliza os sentimentos, as emoções e os conflitos internos vividos pela personagem alencarina Iracema. Além disso, a pintura representa a espiritualidade característica e imanente das obras savagistas.
<ul style="list-style-type: none"> • INTERPRETAÇÃO: o texto pictórico de Ubretgi adapta os sentimentos vivenciados por Iracema no capítulo 26 do romance escrito por Alencar (p. 217).
<ul style="list-style-type: none"> • JULGAMENTO: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Parâmetro funcional: Captação para convergência ➤ Parâmetro constitucional <ul style="list-style-type: none"> ▪ Parâmetro composicional: Copresenças ▪ Parâmetro formal: Adaptação ▪ Parâmetro referencial: Explicitude ➤ Parâmetro estilístico: Vanguardista.

Fonte: Própria autora (2024).

Com o estudo dessas obras pictóricas que compõem o *corpus* da pesquisa, percebemos, na análise das mensagens, que os signos linguísticos desempenham, com relação ao texto imagético,¹ predominantemente, as funções de âncora e de ligação. No que diz respeito à mensagem plástica, os objetos de discurso mais mantidos são Iracema e a paisagem, bem como os elementos que constituem a mensagem cifrada deixada por Martim à esposa: a flecha, o guaiamum e a flor de maracujá. Na mensagem icônica, por seu turno, as pinturas destacam a obediência de Iracema diante do estrangeiro europeu, exaltam a natureza tropical brasileira e, principalmente, enfatizam a desventura, a angústia e a agonia vividas pela jovem tabajara nos momentos finais do romance alencarino.

Ademais, ao analisarmos os elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos presentes em cada texto pictórico, percebemos, na etapa de interpretação, que as telas adaptam excertos narrativos e/ou descritivos do texto literário de Alencar. A saber: o instante em que Iracema encontra a mensagem codificada deixada por Martim e compreende que foi abandonada pelo esposo (*Iracema*, 1881; *Iracema*, 1909; *Etat d'âme*, 2005 - 2006); a descrição minuciosa que Alencar faz da personagem Iracema no início do romance (*Iracema*, S/D) e a cena narrativa do nascimento de Moacir (*As dores de Iracema*, 2002).

Concernente aos parâmetros intertextuais, tal qual na análise das relações flagradas nas esculturas na seção anterior, percebemos que, nas pinturas, também se manteve uma predominância da função de captação para a convergência, bem como, constitucionalmente, houve predomínio da composição por derivação, com exceção das copresenças em *Etat d'âme*; formalmente, todas as pinturas se configuram como adaptação do hipotexto e, no parâmetro referencial, tivemos a explicitude mais presente, excetuando-se, novamente, a tela *Etat d'âme*, apenas. Em relação às características estilísticas, somente a pintura *Iracema* (1881) de José Maria de Medeiros não se classificou como vanguardista.

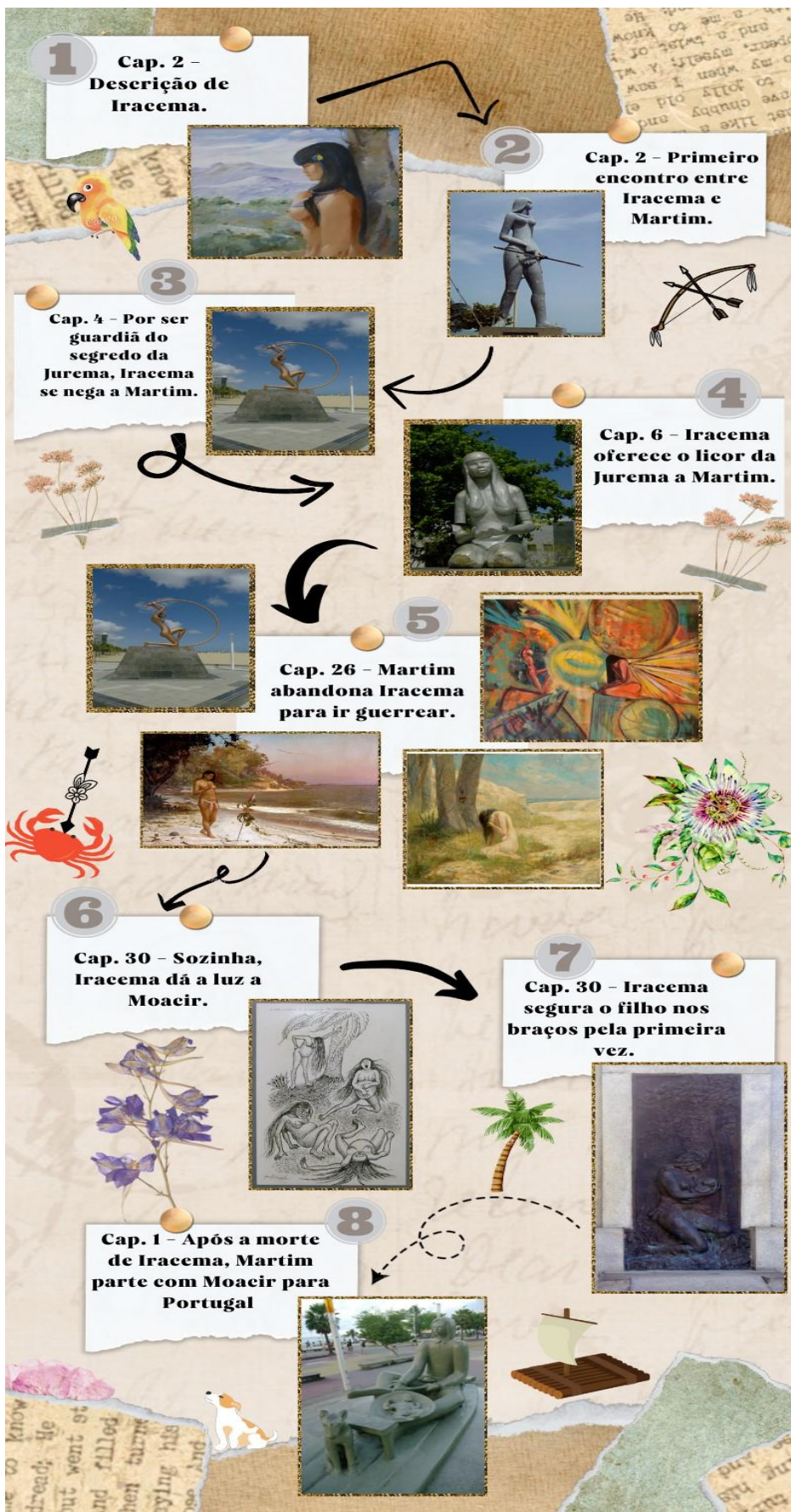
Nos textos escultóricos e pictóricos, “temos Iracemas para todos os gostos e desejos, das mais simples às mais sofisticadas, pequenas ou superlativas, pacíficas ou guerreiras” (Silva, 2006, p. 65). Contudo, comparando os resultados encontrados com as análises desses textos, não foram evidenciadas diferenças significativas com relação às predominâncias nos parâmetros intertextuais.

Para mais, Iracema é descrita no romance sob perspectiva romântica, com exaltação da beleza e das emoções. Nos hipertextos, porém, isso nem sempre se

preserva, devido à influência de outras escolas de artes plásticas (impressionismo, expressionismo, modernismo, entre outras).

Além disso, a partir das análises feitas, podemos localizar os textos pictóricos e escultóricos no romance. O infográfico a seguir apresenta cada hipertexto de acordo com o momento do enredo que adaptam. Cabe explicar que a escultura *Iracema Guardiã* (1996) figura em dois pontos do infográfico em virtude de suas possibilidades interpretativas.

Figura 40 – Infográfico com os hipertextos localizados no romance *Iracema*



Fonte: Própria autora (2023).

Isso posto, a seguir, comentamos a (inter)relação entre os diversos hipertextos aqui analisados. Cabe ser dito que essa seção surge a partir dos resultados encontrados ao longo de nossas análises. Diante de nossas constatações, buscamos refletir sobre os possíveis diálogos e influências entre hipertextos. Para tanto, recorreremos à concepção de Nobre (2014) sobre relações intertextuais de segundo grau. Abrimos essa discussão de modo breve, na ciência de que futuras pesquisas poderão aprofundar essa análise.

4.3 Diálogo entre os hipertextos

Com as análises, percebemos que, entre os hipertextos que compõem o *corpus*, a “relação intertextual por via temática é inegável” (Nobre, 2014, p. 33), uma vez que todos partem de um mesmo hipotexto, o romance *Iracema: lenda do Ceará*. Contudo, a relação que se estabelece entre eles nem sempre se dá de forma semelhante. Alguns hipertextos aproximam-se, por exemplo, por traduzirem, para a pintura ou para a escultura, um mesmo episódio do romance de Alencar, como é o caso das obras de Medeiros, Parreiras, Zenon e Ubretgi, que retratam, a partir de diferentes perspectivas e estilos artísticos, o momento marcante no qual Iracema é abandonada por Martim.

Em linhas gerais, podemos dizer que as três primeiras obras são produzidas sem que uma influencie diretamente a outra, havendo apenas uma “intersecção temática”, por adaptarem um mesmo episódio da narrativa alencarina. A tela de Ubretgi, por outro lado, vai além disso. Jamais poderíamos afirmar, por exemplo, que a relação que se estabelece entre *Iracema Guardiã* e *Iracema* de Parreiras é a mesma que se flagra entre essas duas obras e *Etat d'âme*. A tela de Antônio Parreiras não tem uma relação direta com a escultura de Zenon Barreto, uma peça não influencia a outra, são apenas originadas a partir de um mesmo episódio do hipotexto. O quadro de Ubretgi, no entanto, recria e une os dois textos em um novo.

Nesse sentido, podemos dizer que a obra de Ubretgi é, até certo ponto, a retextualização de outras retextualizações do romance de Alencar. Dizemos até certo ponto porque *Etat d'âme* não se limita às criações de Parreiras e de Zenon. Ubretgi, além de acrescentar significados outros ao ícone Iracema, traz, em sua obra, também, significados advindos do texto de Alencar. A tristeza e a solidão que o artista francês pretendeu imprimir em sua Iracema, que sofre por “um grande amor que nunca passa”,

são sentimentos resgatados da obra de Alencar, que tão minuciosamente descreveu o estado de prostração e de infelicidade que levaram a personagem à morte.

Ainda sobre relações intertextuais que se podem estabelecer com a escultura *Iracema Guardiã*, trazemos a obra *Iracema* (1924), de Lucílio de Albuquerque:

Figura 41 – *Iracema* (1924), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_Iracema.JPG>. Acesso em: 11 abr. 2024.

Essa tela, pintada por Lucílio de Albuquerque e exposta na Exposição Geral de Belas Artes de 1924, é outro texto pictórico que traz para as artes plásticas o momento que a heroína de Alencar se vê abandona pelo guerreiro branco.

Nesta, o artista soube apreender um recorte muito peculiar da história de Iracema. Notamos a tristeza e o sofrimento em seu rosto. Já figura os momentos que a personagem iria pagar por transgredir as leis sagradas de

sua tribo: a solidão e a morte gradativa. Usando o preto e branco para pintar a personagem e a natureza à sua volta, o artista conseguiu exprimir o estado de agudo abalo da personagem: seu rosto transmite uma expressão poeticamente dolorosa, bem como seus olhos, que estão fechados por *Eros* — ao transmitir-lhe o recado do desamparo, do abandono. Então, ela se curva diante da seta, como se fosse necessário apoiar-se nela, após ter recebido um golpe em sua dolorosa alma. Essa posição, que denota sofrimento, acaba por salientar seu ventre, e é possível perceber, nesse relevo, a sugestão da gravidez, pesado “fardo” que a personagem iria carregar até o momento de dar à luz: a semente da nova nação que ainda estaria por vir (Silva, 2009, p. 63).

Essa tela possui uma série de elementos plásticos que nos fazem lembrar a escultura criada por Zenon Barreto. Em ambas, vemos o mesmo estado de espírito contrito da personagem, sofrendo a dor do abandono e da solidão. Além disso, o ventre arredondado, sinal da gestação, a postura encurvada, a posição dos pés e, principalmente, das pernas, bem como da mão segurando a flecha, fazem-nos supor que as duas obras não só compartilham um mesmo hipotexto e retextualizam um mesmo episódio, mas também que a pintura feita por Lucílio de Albuquerque tenha influenciado a criação de Zenon.

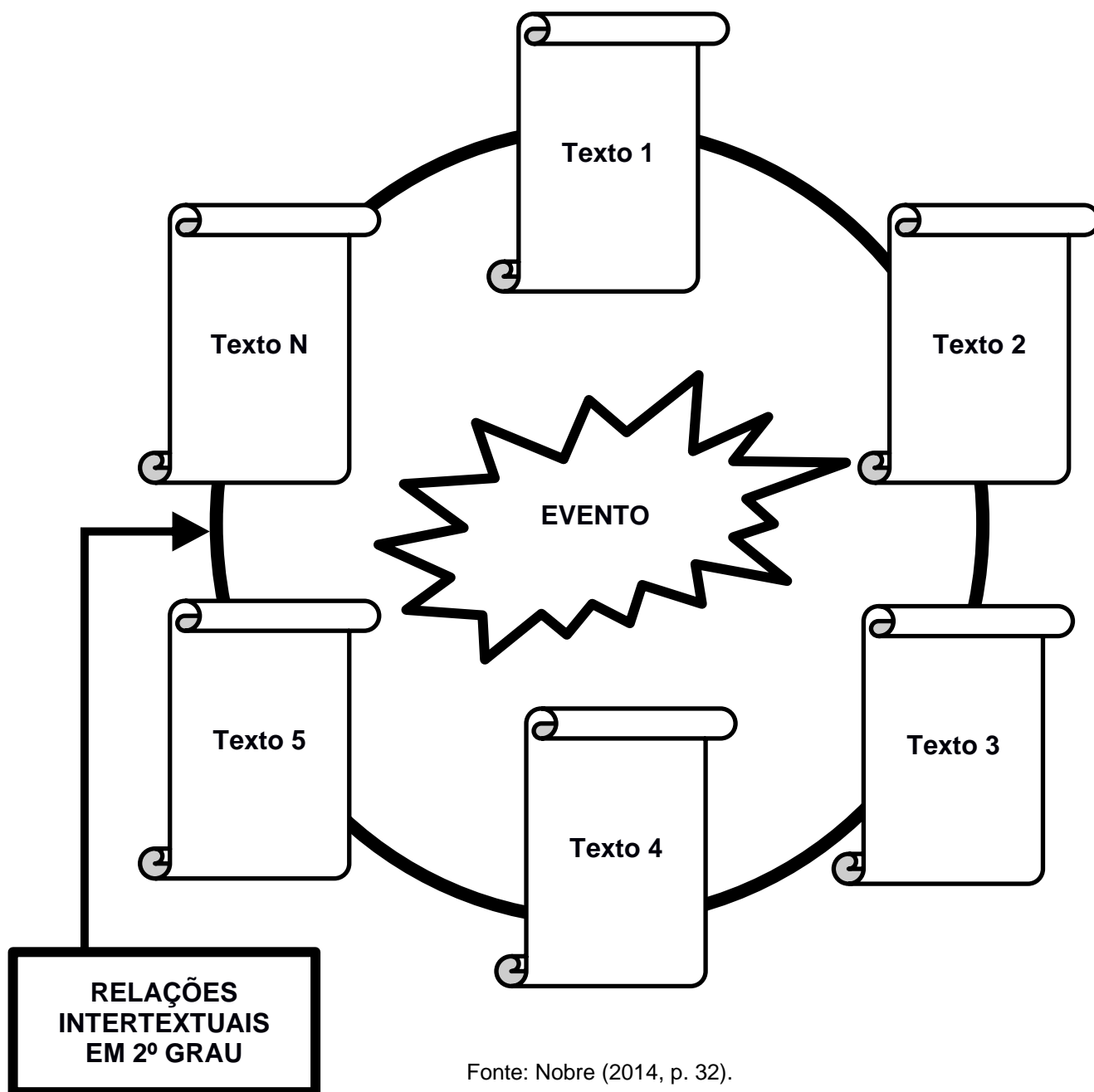
A partir desse entendimento, trazemos aqui uma indagação feita por Nobre (2014, p. 33): “existiria intertextualidade entre dois hipertextos?”. Com base nos exemplos acima, acreditamos que sim. É inequívoca a intertextualidade entre *Etat d’âme* e as obras *Iracema*, de Parreiras, e *Iracema Guardiã*, esta, por sua vez, tem vários traços que nos remetem à *Iracema* de Albuquerque.

Em seu trabalho, Nobre (2014) traz algumas reflexões sobre a relação intertextual entre hipertextos, a qual denominou como intertextualidade em segundo grau. De acordo com o pesquisador,

tal fenômeno refere-se ao fato de que um texto T¹, produzido a partir de um texto T⁰, pode originar uma quantidade indeterminada de textos, de modo a haver, pelo menos indiretamente, relações intertextuais (em segundo grau) que ligam T⁰ a Tⁿ (Nobre, 2014, p. 122).

O autor cria um esquema para ilustrar o fenômeno:

Figura 42 – Relações intertextuais em 2º “grau”



Fonte: Nobre (2014, p. 32).

Nesse esquema, Nobre (2014) leva em consideração, principalmente, textos que são originados a partir de um evento, não necessariamente de um texto fonte específico. Seria a relação, por exemplo, de textos jornalísticos ou memes que surgem em decorrência de algum fato que ganhou notoriedade. Nesses casos, não teríamos um texto adâmico, mas um evento que faz vir à luz uma série de produções que compartilham uma mesma temática. Em suas palavras:

Talvez fosse interessante considerar esses casos como um tipo distinto e particular de intertextualidade, uma vez que não necessariamente um *texto*, mas um *evento* desencadeia uma série de textos que compartilham um mesmo tema singular, sem que essencialmente cada texto produzido desta forma constitua, precisamente, o texto-fonte para a intertextualidade a ser reconstruída pelos interlocutores. Cada texto é produzido, de modo geral, independentemente dos demais, mas todos estão subordinados a esse único evento. Trata-se de uma intertextualidade em ‘segundo grau’, na qual se perde(m) o(s) texto(s) adâmico(s), mas cuja relação intertextual por via temática é inegável, formando-se uma rede que mantém agrupados os potenciais textos assim produzidos (Nobre, 2014, p. 33).

Ao propor tal definição, Nobre (2014) deixa claro, contudo, que “essa relação em ‘2º grau’ não é exclusiva de eventos, embora seja mais produtiva nesses casos” (Nobre, 2014, p. 33). Ademais, o pesquisador supôs que, nessa rede intertextual, os hipertextos não exerceriam influência uns sobre os outros.

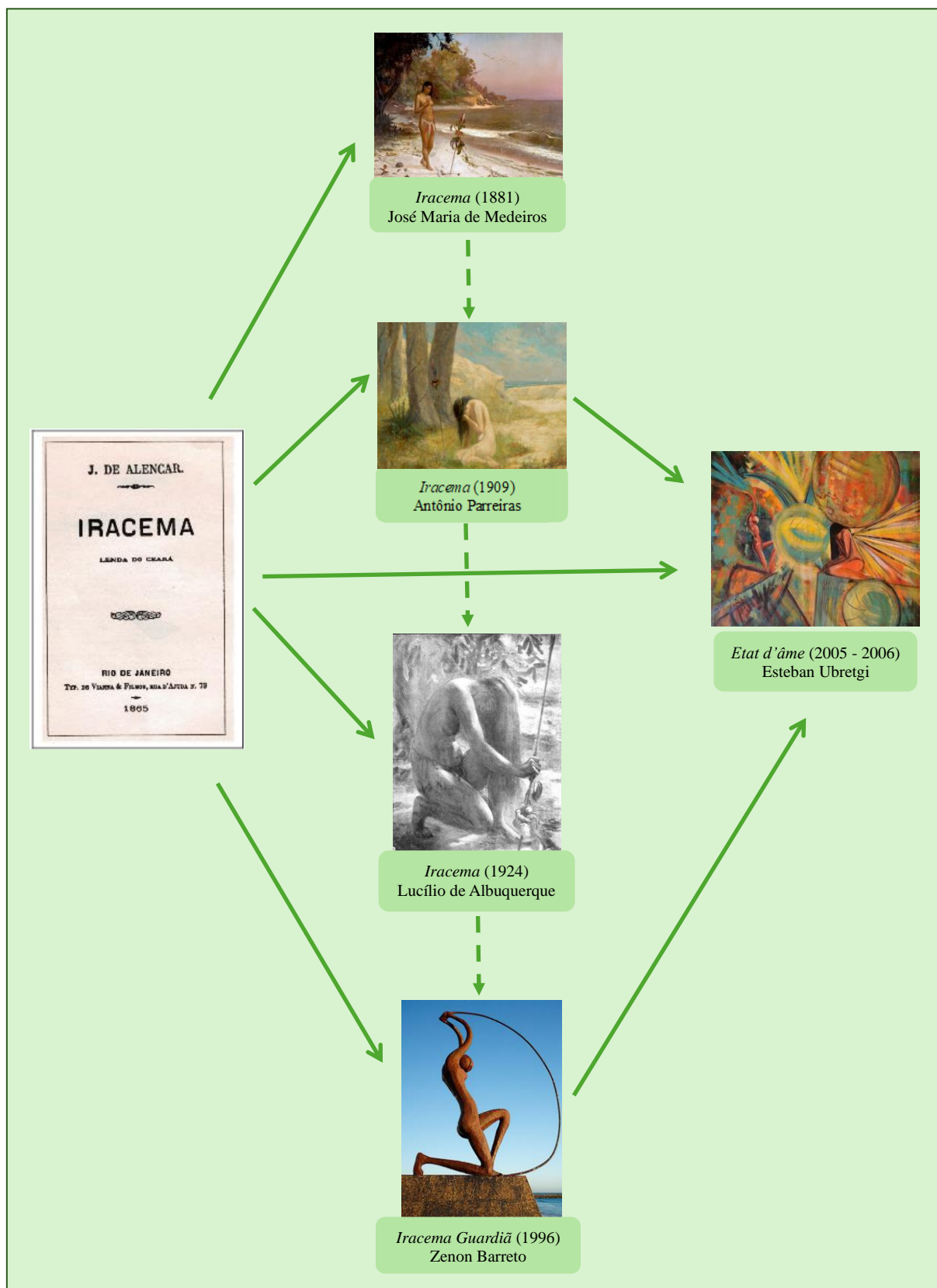
Todavia, em nossas análises, como visto, constatamos a possibilidade de (inter)influências entre os hipertextos. A obra de Ubretgi²⁹, por exemplo, surge a partir de uma tradução para a pintura dos textos *Iracema Guardiã*, de Zenon Barreto, e *Iracema*, de Antônio Parreiras, ou seja, é um hipertexto que surge pela influência de outros hipertextos.

Ademais, a escolha desses artistas de retextualizarem um mesmo episódio do romance de Alencar e a manutenção dos elementos plásticos que compõem as obras podem ter sido motivadas não pelo hipotexto *Iracema* em si, mas pelo prestígio alcançado por outros hipertextos. Por exemplo, há a possibilidade de Antônio Parreiras ter conhecido a tela de Medeiros – cuja exposição teve grande repercussão entre estudiosos e críticos de arte à época – e desse contato ter surgido a sua *Iracema*. Tal suposição é viabilizada pela composição da paisagem, mais especificamente do mar azul ao fundo, na tela de Parreiras, que se mostra mais fiel à criação de Medeiros do que ao texto de Alencar. Cabe lembrar que, no romance alencarino, o cenário do abandono da jovem tabajara é nas proximidades de um lago, enquanto que, nos dois textos pictóricos, há a representação de mar, em diferentes perspectivas.

O esquema a seguir representa possíveis influências entre hipertextos oriundos de um mesmo hipotexto, *Iracema: lenda do Ceará*.

²⁹ Além da peça pictórica de Ubretgi analisada no presente trabalho, podemos citar outras que também se originaram a partir da *Iracema Guardiã*: obras do próprio pintor francês, como *Iracema Guerreira*, *Imortalidade* e *Pescador*, bem como o poema de Virgílio Maia, intitulado *Iracema Guardiã: uma escultura de Zenon Barreto*, e vários produtos da cultura popular, como chaveiros, pequenas estatuetas, ímãs de geladeira etc.

Figura 43 – Relações intertextuais entre hipertextos de *Iracema: lenda do Ceará*



Fonte: Própria autora (2024).

Nessas ocorrências nas quais os hipertextos se (inter)influenciam, ainda teríamos uma intertextualidade em segundo grau? Ou seria necessária uma nova categorização para melhor compreendermos e analisarmos esse processo intertextual?

Como Nobre (2014, p. 122) bem observou, esse é um assunto “praticamente inexplorado”. Assim sendo, necessitaríamos de bem mais reflexões para respondermos a essas questões, que, por hora, deixamos em aberto, uma vez que não é objetivo do presente trabalho analisá-las, mas que, certamente, merecem atenção em futuros debates.

Realizadas essas reflexões, apresentamos, a seguir, nossas considerações finais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa abordou, sob a ótica da Linguística Textual, o fenômeno da intertextualidade entre o texto verbal *Iracema: lenda do Ceará* e textos escultóricos e pictóricos que o tomam como hipotexto, com o objetivo principal de refinar o modelo apresentado por Silva (2016) para a análise de práticas intertextuais hiperestéticas, a partir dos parâmetros intertextuais propostos por Nobre (2014).

Ante essa perspectiva, a pesquisa foi conduzida com base nos seguintes objetivos específicos: (i) identificar os elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos que compõem cada escultura e pintura ; (ii) examinar, a partir dos elementos citados no objetivo anterior, a relação entre os textos pictóricos e escultóricos (hipertextos) e o texto original *Iracema* (hipotexto) e, assim detectar que passagem (ou passagens) do hipotexto é (são) retratada(s) nas obras; e (iii) analisar as relações intertextuais flagradas nas práticas hiperestéticas que transformam a obra literária *Iracema: lenda do Ceará* em esculturas e pinturas, no que subjaz aos parâmetros *funcional*, *constitucional* (Nobre, 2014) e *estilístico* (Silva, 2016).

Dessa forma, adotamos como categorias de análise as mensagens linguísticas, plásticas e icônicas, juntamente com os parâmetros intertextuais presentes nas obras que formam o *corpus*. Essa abordagem ampla e integrada nos permitiu uma compreensão mais abrangente e aprofundada das inter-relações entre esses elementos e sua contribuição para a construção de significados.

As análises revelaram que as esculturas e as pinturas adaptam passagens tanto de natureza narrativa como descritiva do texto fonte. Tal reconhecimento é possibilitado pela leitura de elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos presentes em cada obra e pela manutenção de objetos de discurso do hipotexto. A esse respeito, verificamos que os seguintes referentes são retomados nos hipertextos: Iracema, Martim, Moacir, Japi, o arco, a flecha, o caranguejo, o ramo de maracujá, o coqueiro, o licor da jurema, a jangada, a serra do Ipu e a paisagem.

No que tange aos parâmetros intertextuais, referente ao *parâmetro funcional*, tanto nas esculturas como nas pinturas, são mais recorrentes *relações de captação para a convergência*, uma vez que os novos textos, majoritariamente, não subvertem o texto original; no que diz respeito à *hierarquia do parâmetro constitucional*, no *parâmetro composicional*, são mais observadas *relações de derivação*, posto que os hipertextos, em sua maioria, são formados integralmente pelo

hipotexto e este não figura apenas como um fragmento em um texto maior; no *parâmetro formal*, são averiguadas *adaptações* da obra original; no *parâmetro referencial*, é flagrado um *maior grau de explicitude*, em especial, pelo nome da personagem-título da obra original figurar em quase todos os títulos dos hipertextos. Concernente ao *parâmetro estilístico*, o qual incluímos no quadro de análises das PIH, percebemos que as obras foram produzidas predominantemente sob influência de escolas de artes plásticas de características *vanguardistas*.

Ante o exposto, este trabalho representa uma importante contribuição para os estudos em Linguística Textual, ao avançar o estado da arte sobre intertextualidade para além do verbal, uma vez que criamos, a partir de Nobre (2014) e Silva (2016), um modelo metodológico de análise para texto imagético cujo hipotexto é verbal, o qual se presta a análises e a adaptações futuras. Ao explorar relações intertextuais entre a semiose verbal de um texto literário e textos escultóricos e pictóricos, a presente pesquisa oferece, também, um significativo aporte teórico-metodológico para os estudos sobre práticas intertextuais hiperestéticas.

Para mais, ao analisarmos as obras de arte presentes no *corpus* desta pesquisa, ficou evidente a maneira como diferentes formas de arte podem se (inter)influenciar. Diante disso, nosso trabalho pode ser enriquecido por uma abordagem que explore, também, o conceito de intermedialidade (Clüver, 2023; Ghirardi; Ranjewsky; Diniz, 2023).

A intermedialidade, que, *grosso modo*, refere-se à relação e à interação entre diferentes meios de expressão artística, poderia ter contribuído com a compreensão das obras, permitindo uma análise mais ampla. Mesmo não sendo objetivo deste estudo, essa abordagem poderia ter proporcionado novas perspectivas e *insights* sobre as esculturas e pinturas aqui analisadas, revelando conexões e significados mais profundos. Essa lacuna identificada, porém, abre caminho para futuros trabalhos que possam explorar melhor essas inter-relações.

Uma outra lacuna por nós deixada diz respeito à discussão – mais indagações que definições, diga-se – que muito brevemente fizemos sobre as relações intertextuais em segundo grau. Esse conceito, criado por Nobre (2014) e ainda praticamente inexplorado, merece muitas reflexões e estudos, o que, por hora, não conseguimos fazer a contento.

É importante salientar, também, a promoção da cultura local gerada pela pesquisa, uma vez que o hipotexto aqui estudado narra nosso mito fundador, bem

como que os hipertextos fazem parte de nosso patrimônio histórico-cultural. Nas palavras de Silva (2006, p. 65),

nós, cearenses, somos todos Iracema, aqui, ali, em todos os lugares. Iracema está, e se reproduz, em todos nós, em nossa capacidade de acreditar, de amar, de abraçar uma causa com paixão. Iracema povoa o Ceará em sua totalidade. Iracema multiplicou-se.

Por fim, não podemos deixar de compartilhar o sentimento de satisfação pessoal que este trabalho proporcionou. Além do crescimento intelectual e do amadurecimento no âmbito da pesquisa, a experiência abriu horizontes para estudos outros em um nível mais elevado.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, V. L. O discurso amoroso em Iracema. *In: ALCÂNTARA, L. et al. Iracemas: imagens de uma lenda.* Fortaleza: Barbarela B Comunicações e Marketing, 2006.
- ALCÂNTARA, B. Iracema, patrimônio. *In: ALCÂNTARA, L. et al. Iracemas: imagens de uma lenda.* Fortaleza: Barbarela B Comunicações e Marketing, 2006.
- ALCÂNTARA, L. et al. **Iracemas: imagens de uma lenda.** Fortaleza: Barbarela B Comunicações e Marketing, 2006.
- ALENCAR, J de. **Como e porque sou romancista.** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- ALENCAR, J. de. **Iracema: lenda do Ceará.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- ANTUNES, I. C. **Aspectos da coesão do texto.** Recife: UFPE, 1996.
- ARAÚJO, A. Y. **Exposição: "Iracemas de Ubretgi".** Fortaleza: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 2014.
- ASSIS, M. de. Iracema. *In: ALENCAR, J. de. Iracema.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. **O obvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASTOS, L. M. K. **Coesão e coerência em narrativas escolares escritas.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 1985.
- BAZERMAN, C. **Gênero, agência e escrita.** Tradução de Hofnagel, J.; Dionísio, A. P. São Paulo: Cortez, 2006.
- BAZERMAN, C. **Escrita, gênero e interação social.** São Paulo: Cortez, 2007.
- BEAUGRANDE, R. de.; DRESSLER, W. U. **Introduction to text linguistics.** Londres: Longman, 1981.
- BOSI, A. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, A. O Romantismo. *In: BOSI, A. História concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- CAMPOS, D. Q. As ninfas dos mares de cá: a ninfa pagã e seu exílio nos trópicos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** 2023, n.85, p. 150-170. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i85p150-170>. Acesso em: 01 jun. 2024.

CAMURÇA, Z. S. V. Carisma em o Conselheiro, em Descartes Gadelha, em “Cicatrizes Submersas”. **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza, 1999, ano CXIII, p. 147-150. Disponível em: <https://institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAnoHTML/1999Indice.html>. Acesso em: 01 jun. 2024.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CARVALHO, A. P. L. de. **Sobre intertextualidades estritas e amplas**. 2018. 135 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2018.

CASCUDO, L. da C. O folclore na obra de José de Alencar. *In*: ALENCAR, J. de. **Til: Romance brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

CAVALCANTE, M. M. Referenciação e intertextualidade. *In*: XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos, 2006, João Pessoa. XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos. **Anais**. João Pessoa: Gelne, 2006, v. 1, p. 2250-2260.

CAVALCANTE, M. M. Intertextualidade: um diálogo entre texto e discurso. *In*: VI Semana de Estudos Linguísticos e Literários de pau dos Ferros, 2008, Pau dos Ferros. **Anais da VI SELLP: Tendências e abordagens em linguística, Literatura e Ensino**. Pau dos Ferros: UERN, 2008, v. 1, p. 01-08.

CAVALCANTE, M. M. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2012.

CAVALCANTE, M. M. CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. **Revista do GELNE**, Piauí, v.12, n.2, 2010. p. 56-71.

CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P. Intertextualidades, heterogeneidades e referenciação. **Linha d'Água**, n. 24 (2), 2011, p. 259-276.

CAVALCANTE, M. M.; NOBRE, K. C.; BRITO, M. A. P. Intertextualidade como recurso humorístico em desenhos animados. *In*: CARMELINO, A. C.; RAMOS, P. **Gêneros humorísticos em análise**. Campinas: Mercado de Letras, 2018.

CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P.; CUSTÓDIO FILHO, V.; CORTEZ, S. L.; PINTO, R. B. W. S.; PINHEIRO, C. L. O texto e suas propriedades: definindo perspectivas para análise. **Revista (Con)Textos Linguísticos**, Vitória (ES), v. 13, n. 25, p. 25-39, 2019.

CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. Angélica. P.; CIULLA, A.; SILVA, A. A. da; DUARTE, A. L. M.; CATELÃO, E. de M.; SILVA, F. O.; LIMA, I. M.; MATOS, J. G.; FERNANDES, J. O.; SÁ, K. B. de; SOARES, M. S.; FARIA, M. da G. dos S.; MARTINS, M. A.; MACEDO, P. S. A. de; OLIVEIRA, R. L. de; SANTOS, S. A. dos; CORTEZ, S. L.; CUSTÓDIO FILHO, V. Intertextualidades. *In*: CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. Angélica. P.; CIULLA, A.; SILVA, A. A. da; DUARTE, A. L. M.; CATELÃO, E. de M.; SILVA, F. O.; LIMA, I. M.; MATOS, J. G.; FERNANDES, J. O.; SÁ, K. B. de; SOARES, M. S.; FARIA, M. da G. dos S.; MARTINS, M. A.; MACEDO, P. S. A. de; OLIVEIRA,

R. L. de; SANTOS, S. A. dos; CORTEZ, S. L.; CUSTÓDIO FILHO, V. **Linguística textual: conceitos e aplicações**. Campinas: Pontes editores, 2022.

CAVALCANTI, A. M. T. “Iracema” de José Maria de Medeiros: Entre pintura histórica e pintura de paisagem. **Revista Z cultural**, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 1, n.1, p. 1-10, 2011.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 8–23, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em: 26 set. 2024.

COSTA, S. A. de A. **O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2014.

COSTA VAL, M. da G. **Redação e textualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

COSTA VAL, M. da G. Repensando a textualidade. In: AZEREDO, J. C. (org.). **Língua Portuguesa em debate: conhecimento e ensino**. Petrópolis: Vozes, 2000.

DALFOVO, M. S.; LANA, R. A.; SILVEIRA, A. Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.2, n.4, p.01- 13, Sem II. 2008.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, 2001.

FARIA, M. da G. dos S. **Alusão e citação como estratégias na construção de paródias e paráfrases em textos verbo-visuais**. 2014. 120 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2014.

FÁVERO, L. L.; I. G. V. KOCH. **Linguística textual: Introdução**. São Paulo: Cortez, 1983.

FORTALEZA. **Lei Municipal nº 6201/1987, de 27 de maio de 1987**. Tomba os espelhos de Água das Lagoas de Messejana e Parangaba na forma que indica. Fortaleza: Diário Oficial do Município, n. 8.654, ano 35, 26 de jun., 1987, p. 01.

FORTALEZA. **Lei Municipal nº 9884/2011, de 30 de dezembro de 2011**. Oficializa a personagem Iracema como Ícone Cultural do Município de Fortaleza e dá outras providências, na forma que indica. Fortaleza: Diário Oficial do Município, n. 14.725, ano 58, 01 de fev., 2012, p. 03.

FORTALEZA. **Decreto Municipal nº 14.187/2018, de 29 de março de 2018**. Institui a Medalha Iracema e dá outras providências. Fortaleza: Diário Oficial do Município, n. 16.237, ano 63, 10 de abr., 2018, p. 01.

FORTE, J. S. M. **Funções textual-discursivas de processos intertextuais**. 2013. 127 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

FREITAS, M. S. P. **Cinderelas em contexto**: um mosaico de identidade, memória e tradição. 2017. 161 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2017.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Mirian Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GHIRARDI, A. L. R. .; RAJEWSKY, I. .; DINIZ, T. F. N. . Intermidialidade e referências intermediáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. Port. 11–23 / Eng. 11, 2023. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1198>. Acesso em: 26 set. 2024.

GUTIÉRREZ, A. **Calvário de Iracema**. Fortaleza: MAUC, 2004. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-2004-02-imagens-e-literatura-nos-postais-04-05-2004/>. Acesso em: 01 jun. 2024.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

KOCH, I. G. V. A situacionalidade como elemento de textualidade. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 20, n. 2, 1985. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17488>. Acesso em: 12 out. 2023.

KOCH, I. G. V. A intertextualidade como critério de textualidade. *In*: FÁVERO, L. L.; PASCHOAL, M. S. Z. **Linguística textual, texto e leitura**. São Paulo: EDUC, 1986.

KOCH, I. G. V. **A Coesão Textual**. São Paulo: Contexto, 1989.

KOCH, I. G. V. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno? **D.E.L.T.A.** 7 (2): 529-541, São Paulo: EDUC, 1991.

KOCH, I. G. V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2003.

KOCH, I. G. V. **Introdução à Linguística Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.

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

LIMA, C. A. As Representações Escultóricas de Iracema na Cidade de Fortaleza, Ceará. *In*: ANDRADE M. A. P. de (org.). **Anais do XXXIV Colóquio do Comitê**

Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. Pesquisa bibliográfica. *In:* MARCONI, M. de A. **Fundamentos da metodologia científica.** São Paulo: Editora Atlas, 1991.

MARCONI, M. de A. **Fundamentos da metodologia científica.** São Paulo: Editora Atlas, 2003.

MARCUSCHI, L. A. **Lingüística de Texto:** o que é e como se faz. Recife: UFPE, 1983.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola, 2008.

MARTÍNEZ, L. F. P. A intertextualidade como dimensão central da análise de discurso crítica (ADC). *In:* **Questões sociocientíficas na prática docente:** Ideologia, autonomia e formação de professores. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

MARTINS, E. T. **Iracema:** a alegoria da mãe genti(o)l. 2006. 216 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

MEDEIROS, J. Zenon Barreto e As artes plásticas de Fortaleza. **O Povo**, Fortaleza, 25 fev. 2012.

MONTENEGRO, M. A. P. Iracema como mito fundador. *In:* ALCÂNTARA, L. *et al.* **Iracemas:** imagens de uma lenda. Fortaleza: Barbarela B Comunicações e Marketing, 2006.

MOREIRA, M. E. O. **Álbum de homenagens à Fortaleza em seu aniversário:** remissão à Iracema, ícone cultural da cidade. Fortaleza, 2024. Em fase de elaboração.

MOREIRA, V. P. Iracema: um romance de mito e fundação ao modelo virgiliano. *In:* **Mito e Literatura.** Fortaleza: Academia Cearense de Letras/Expressão Gráfica, 2007.

NOBRE, K. C. **Critérios classificatórios para processos intertextuais.** 2014. 127 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2014.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

PARDAL, P. de T. Sob as asas da Jandaia: Romantismo parte I. **Curso Literatura Cearense**, Fortaleza, CE, v. 2, p. 01-31, 2020. Disponível em: <<https://cursos.fdr.org.br/course/view.php?id=31#section-2>>. Acesso em: 27 maio. 2022.

PARENTE, T. C, LIMA, M. R. de. Quando as estátuas pensam a cidade: Iracema Guardiã. *In:* XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de

Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: INTERCOM, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2151-1.pdf>>. Acesso em: 27 maio. 2022.

PARENTE, T. C. **Iracema, horizonte de memórias do mito incessante**. 2019. 231 p. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PETRUCCI, J. Estátua de Iracema volta a guardar orla. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 07, jul. 2012. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/estatua-de-iracema-volta-a-guardar-orla-1.528661>. Acesso em: 25 fev. 2024.

PIÉGAY-GROS, N. Tipologia da intertextualidade. Intersecções – **Revista sobre práticas discursivas e textuais**. Ano 3, número 1. São Paulo, 2010. Tradução: Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vicência Maria Freitas Jaguaribe. p 220-244.

PROENÇA, M. C. Introdução. *In*: ALENCAR, J. de. **Iracema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & CIA**. São Paulo: Ática, 2007.

SCHEIBLE-TURCHETTI, I. O mito em Iracema de José de Alencar. **Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais**, [S.l.], p. 143-154, jan. 1985. ISSN 0103-5878. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/7402>. Acesso em: 20 set. 2022.

SILVA, F. da. **Análise do discurso poético mítico da personagem Iracema de José de Alencar**. 2009. 102 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2009.

SILVA, H. M. L. da. **As práticas intertextuais hiperestéticas em obras de conteúdo bíblico**. 2016. 278 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2016.

SILVA, J. B. da. Os lugares de Iracema. *In*: ALCÂNTARA, L. *et al.* **Iracemas: imagens de uma lenda**. Fortaleza: Barbarela B Comunicações e Marketing, 2006.

SILVA, S. M. A. da. Iracema: a beleza selvagem brasileira entre o poético e o prosaico, entre o mítico e o histórico. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, ano 4, n. 4, p. 188-206, set. 2014a.

SILVA, S. M. A. da. O belo horrível na literatura indianista de José de Alencar. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato (CE), v. 3, n. 3, p. 93-108, set./dez. 2014b.

SILVEIRA, C. **Iracema e a Graciosa Ará: as metáforas e comparações entre personagens e natureza em "Iracema"**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

SOUSA, M. M. de. **Intertextualidade e produção de sentidos nas tiras “Um sábado qualquer”, de Carlos Ruas Bom**. 2020. 127 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, 2020.

UBRETGI, E. **O que é Savagismo**. [S. l.], 15 out. 2014. Facebook: @estebanubretgi. Disponível em: https://m.facebook.com/story.php?id=462037073937775&story_fbid=463203283821154&locale=fr_FR. Acesso em: 11 jul. 2024.

VASCONCELOS, A. F. José de Alencar – Historiador. **Entrelaces**, n. 2, p 41-48, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.entrelaces.ufc.br/>> . Acesso em: 07 ago. 2022.

ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

ANEXOS

Anexo 1 – Série *Iracema* (S/D), de Floriano Teixeira ³⁰

Fonte: Acervo Casa José de Alencar

³⁰ De acordo com os excertos dispostos nas etiquetas sob os quadros, temos, na primeira tela, a representação do primeiro encontro entre a indígena dos lábios de mel e o guerreiro branco. A segunda retrata Iracema, após o nascimento de Moacir, tomando o filho nos braços pela primeira vez. A terceira, por sua vez, representa a partida de Martim, em retorno à sua terra natal.



IRACEMA -1865

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio.



IRACEMA-1865

O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra...

Fonte: Acervo Casa José de Alencar.

Anexo 2 – Telas de Descartes Gadelha expostas na Pinacoteca Salão Iracema³¹

Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.

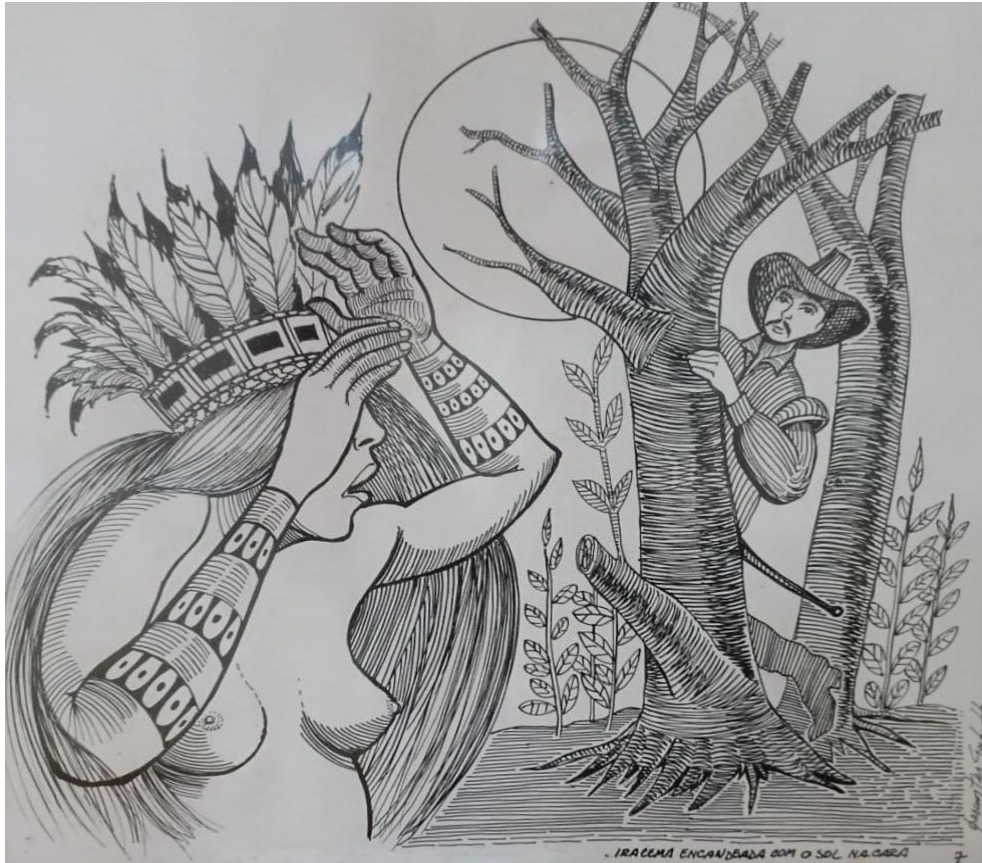
³¹ Na data do registro (10/10/2024), algumas telas estavam em restauro.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



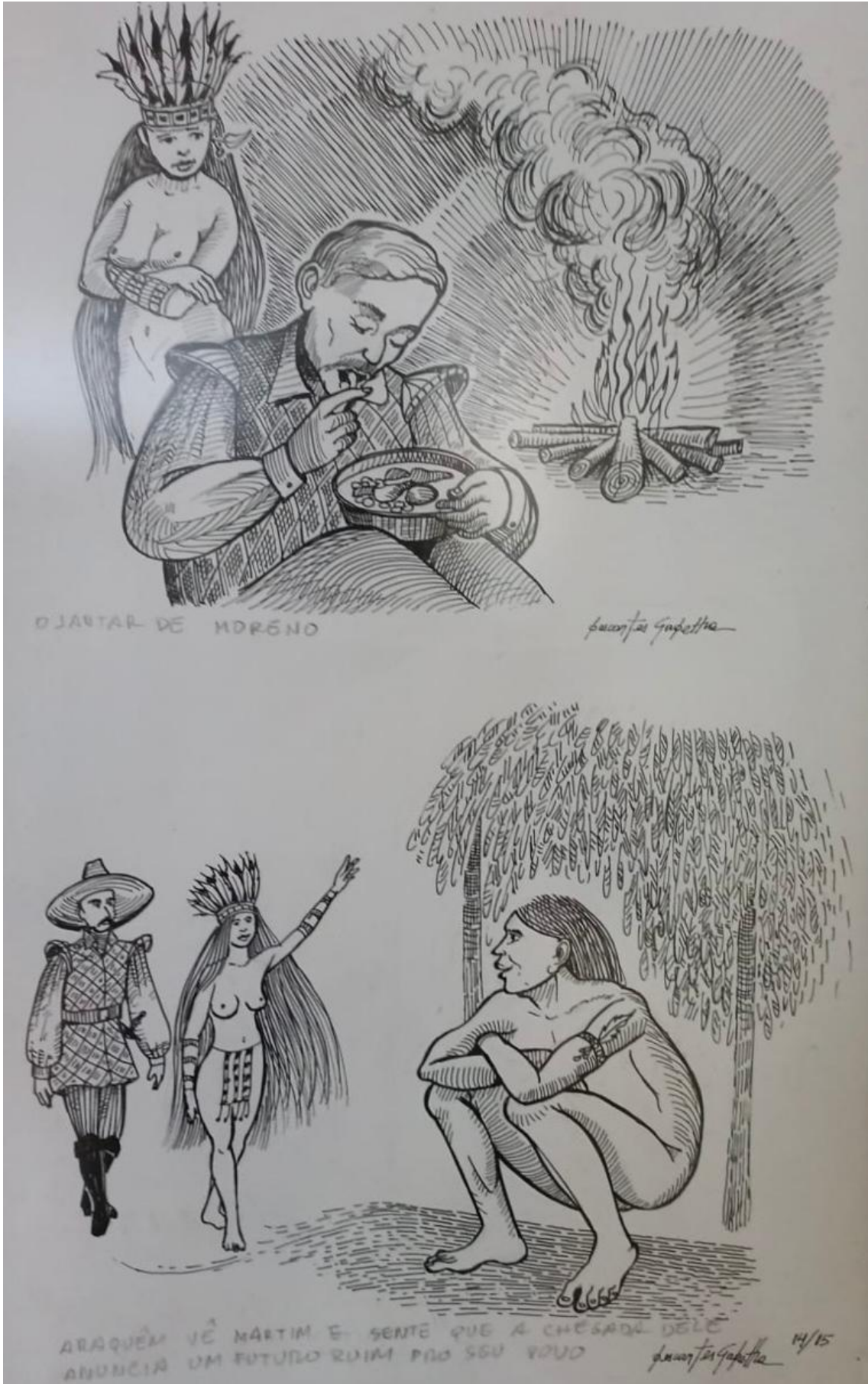
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



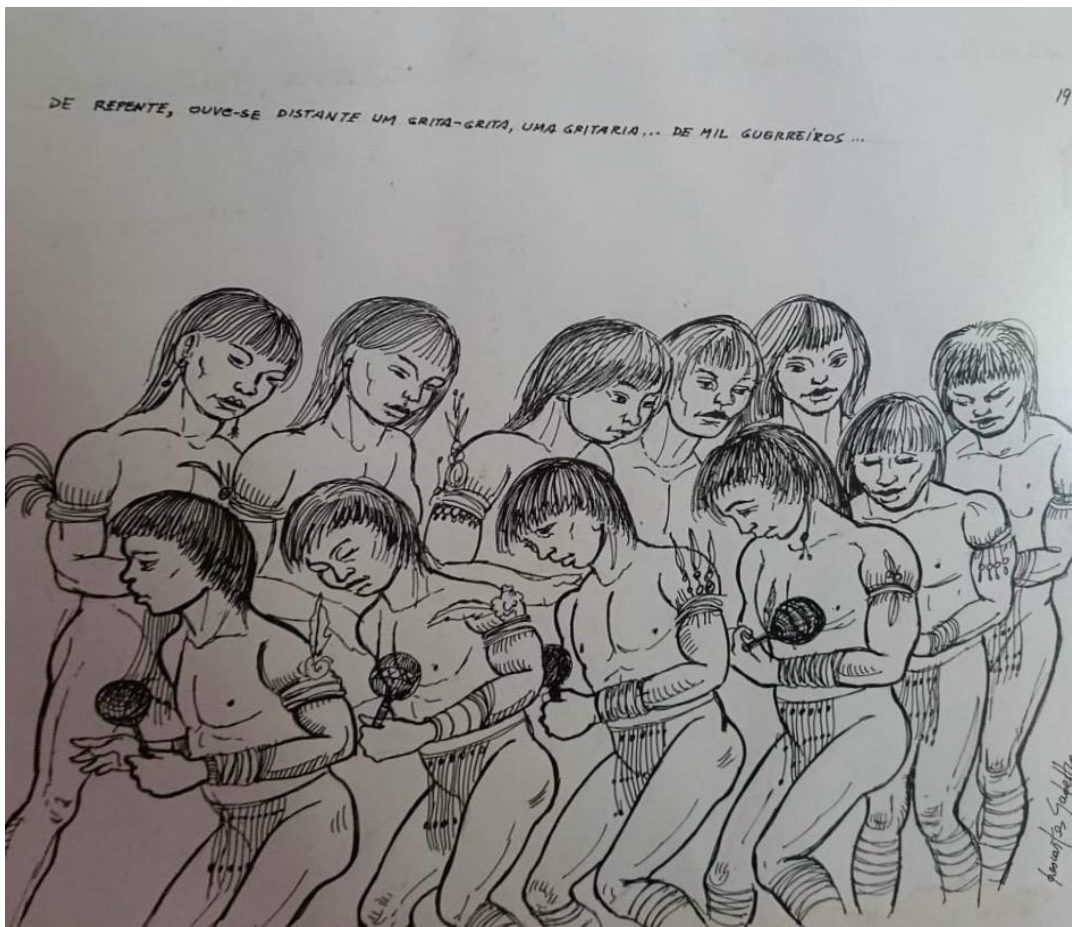
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



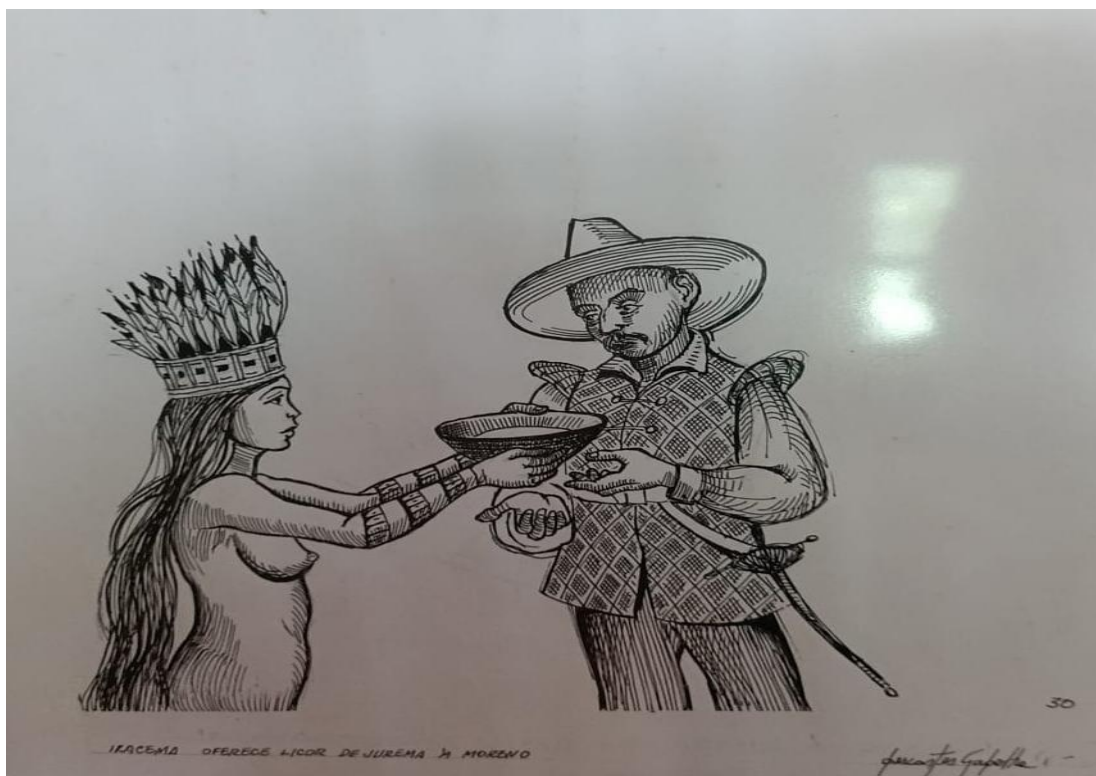
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



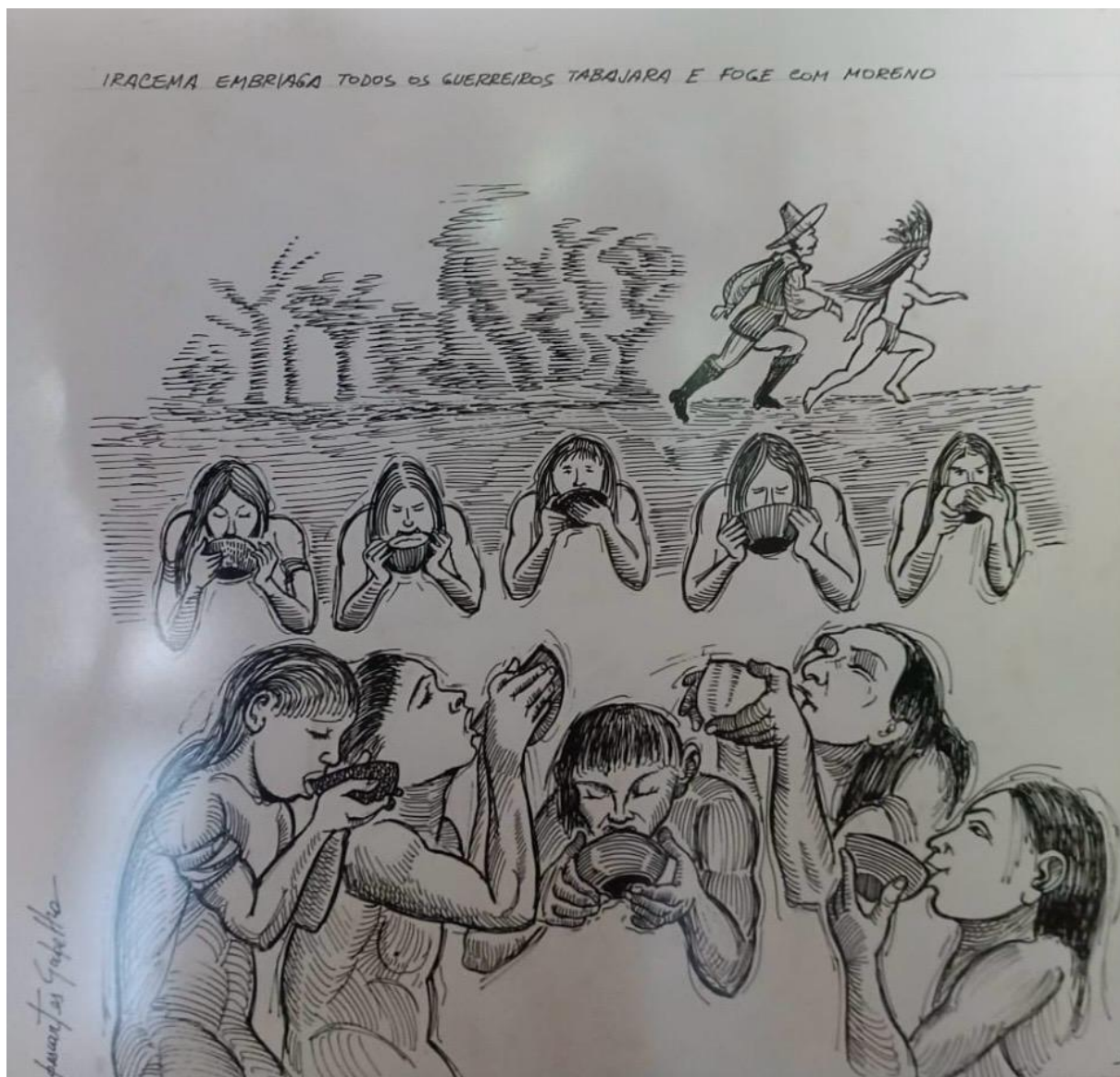
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



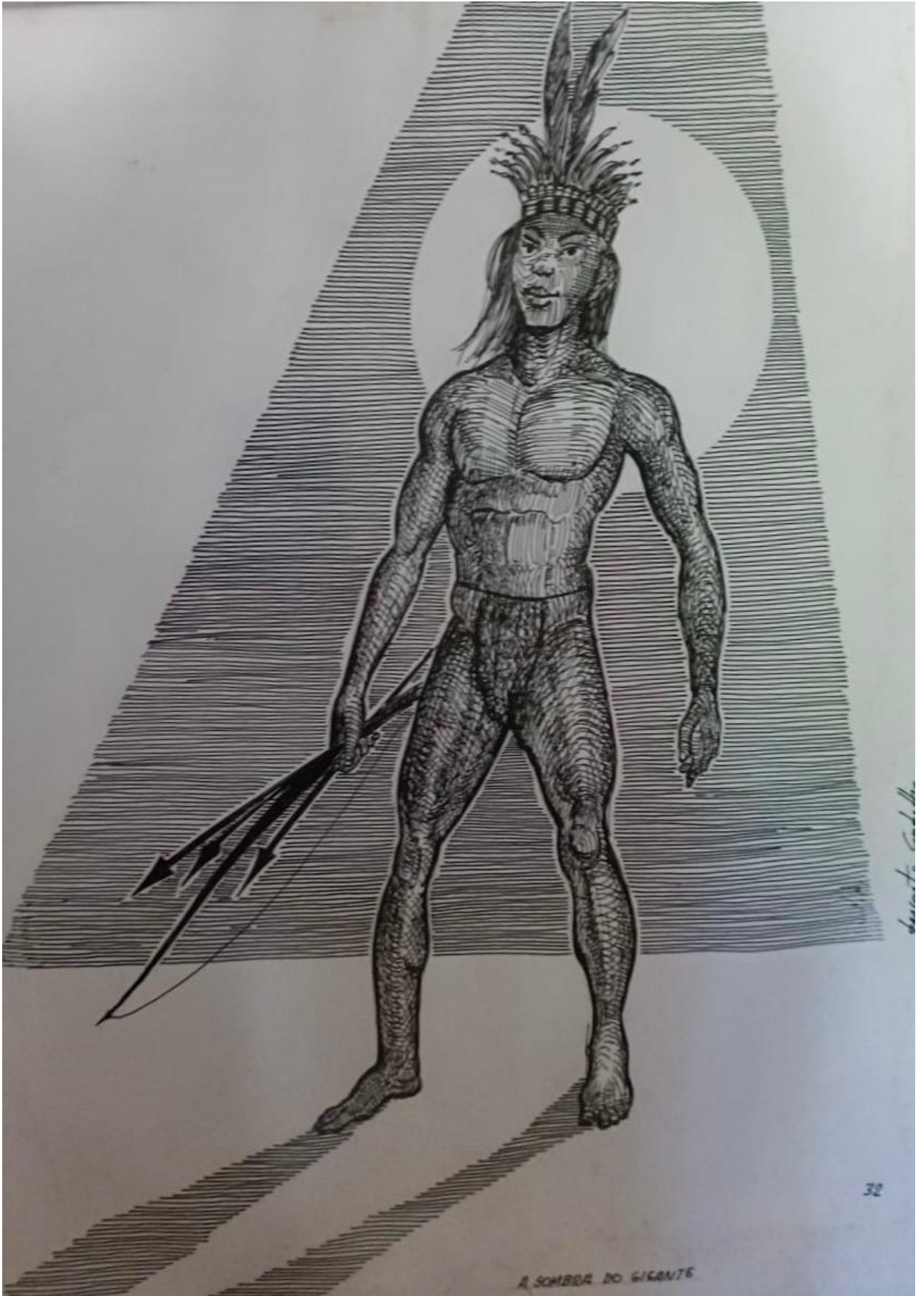
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



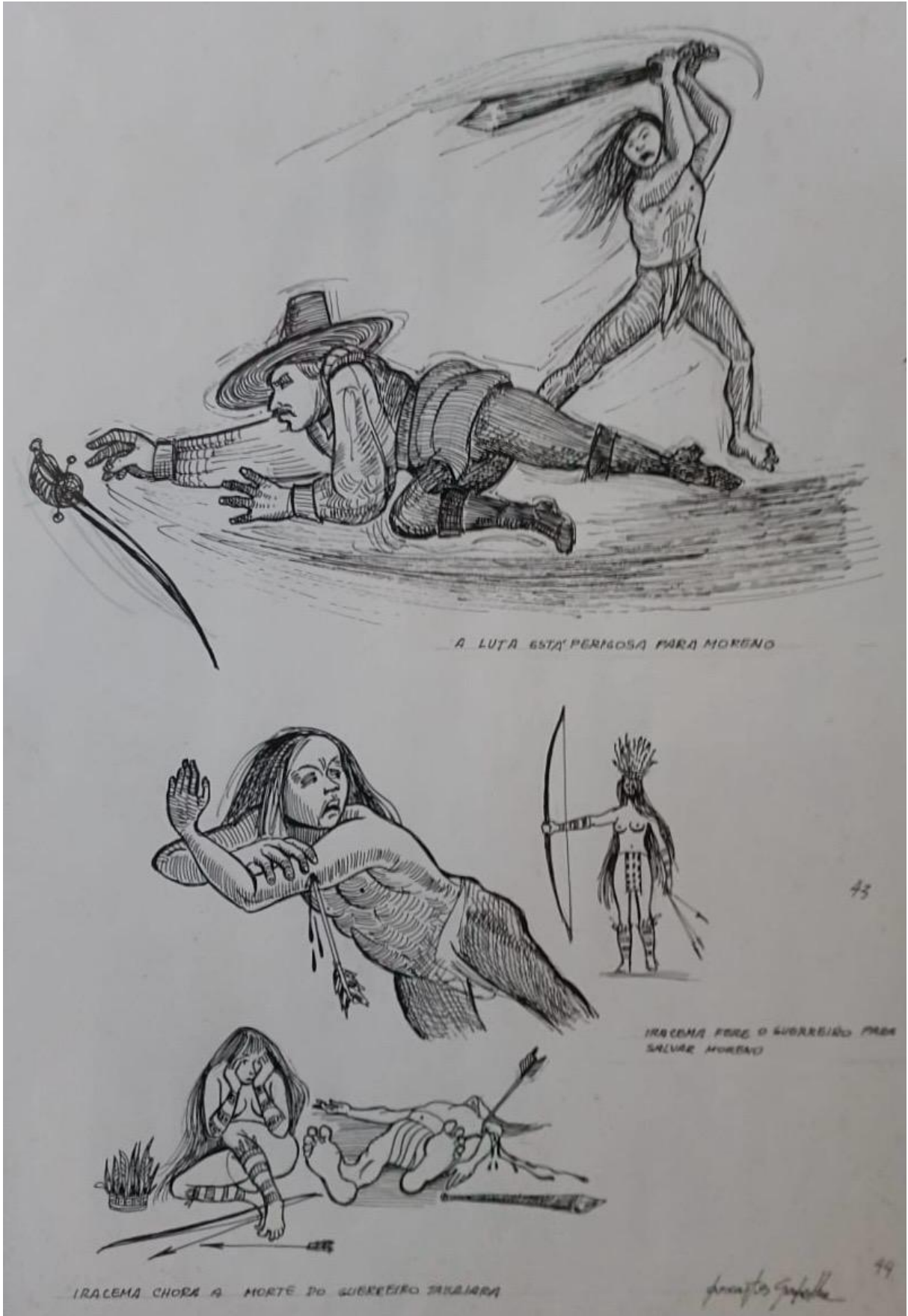
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



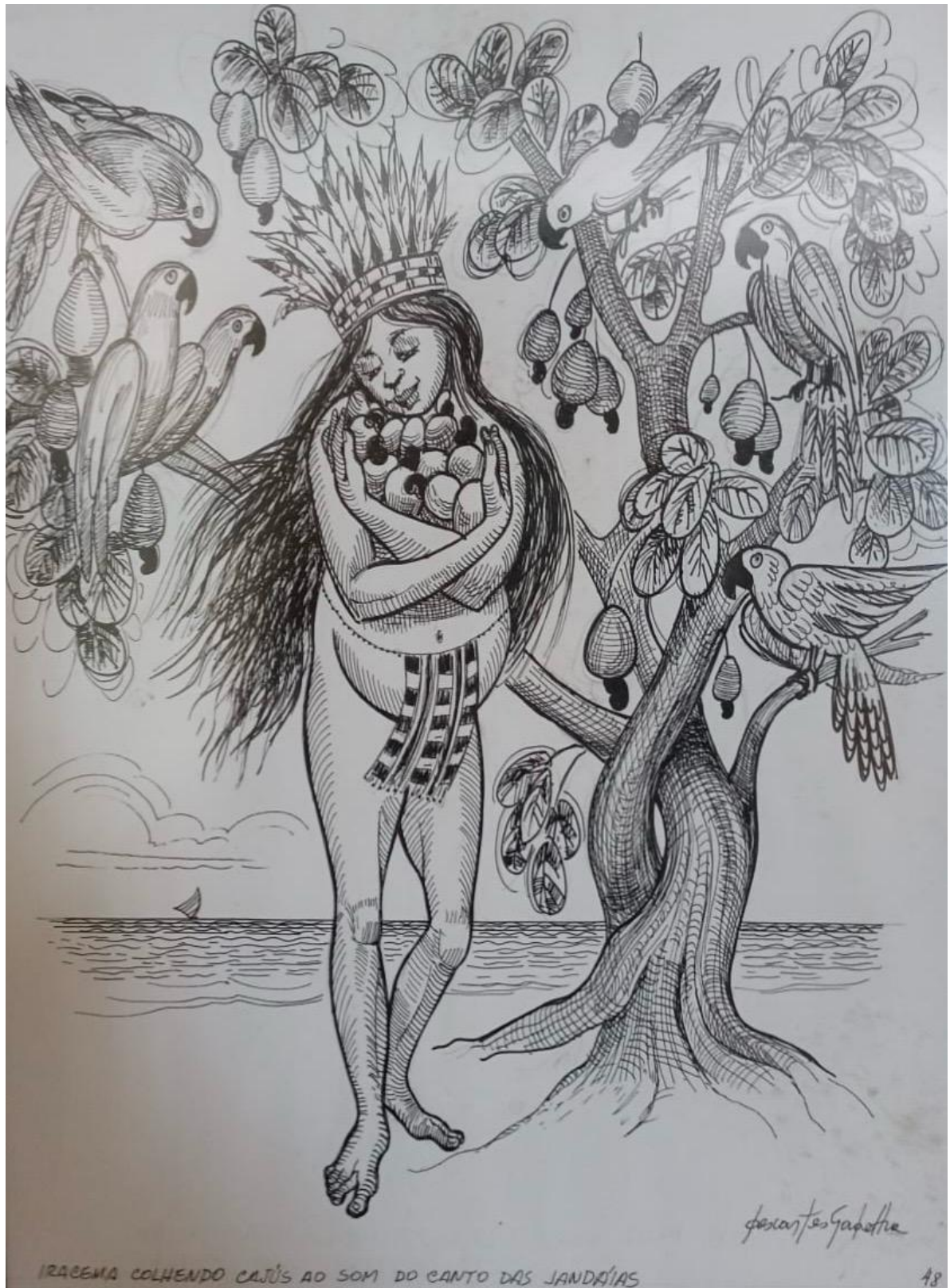
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



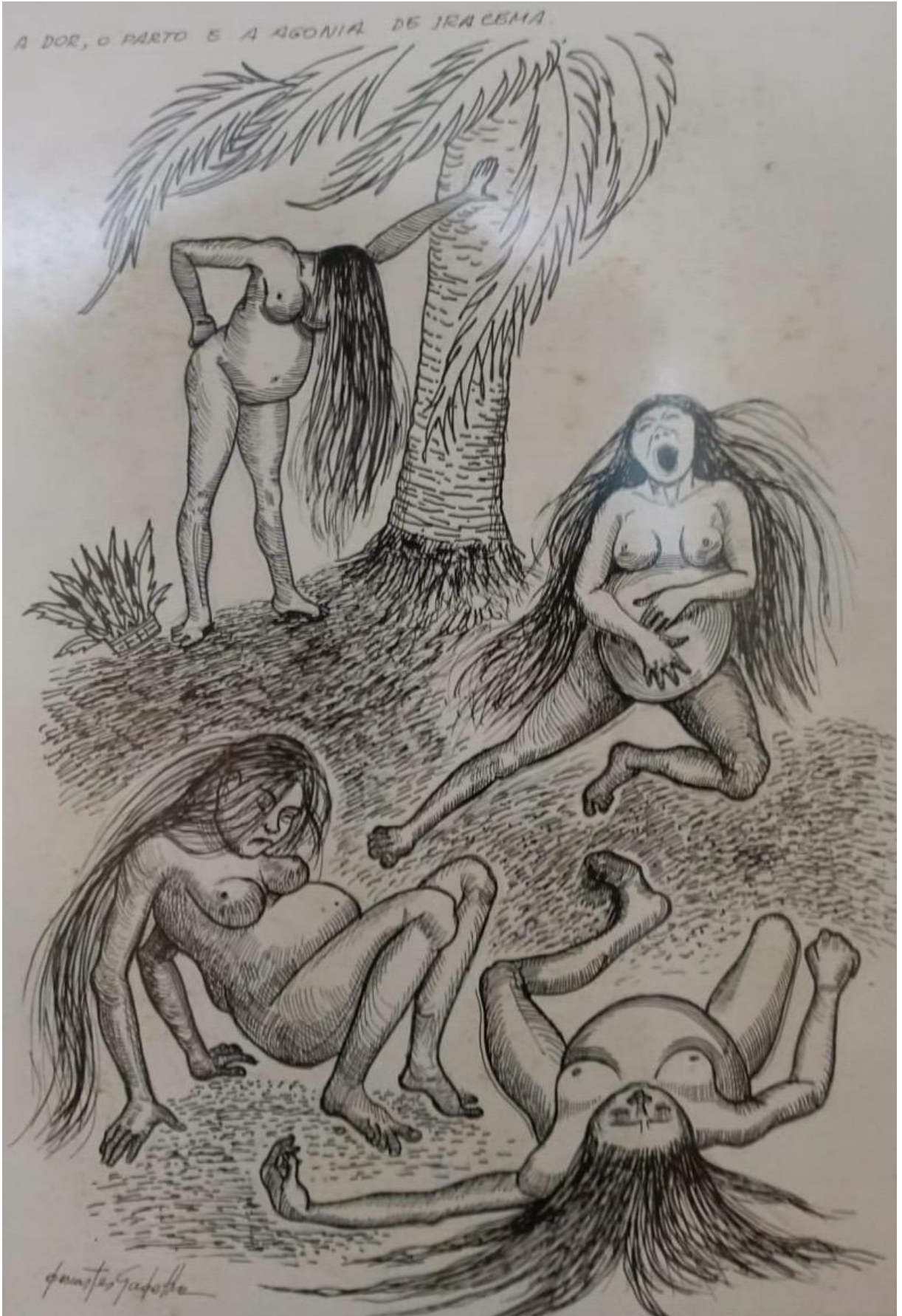
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



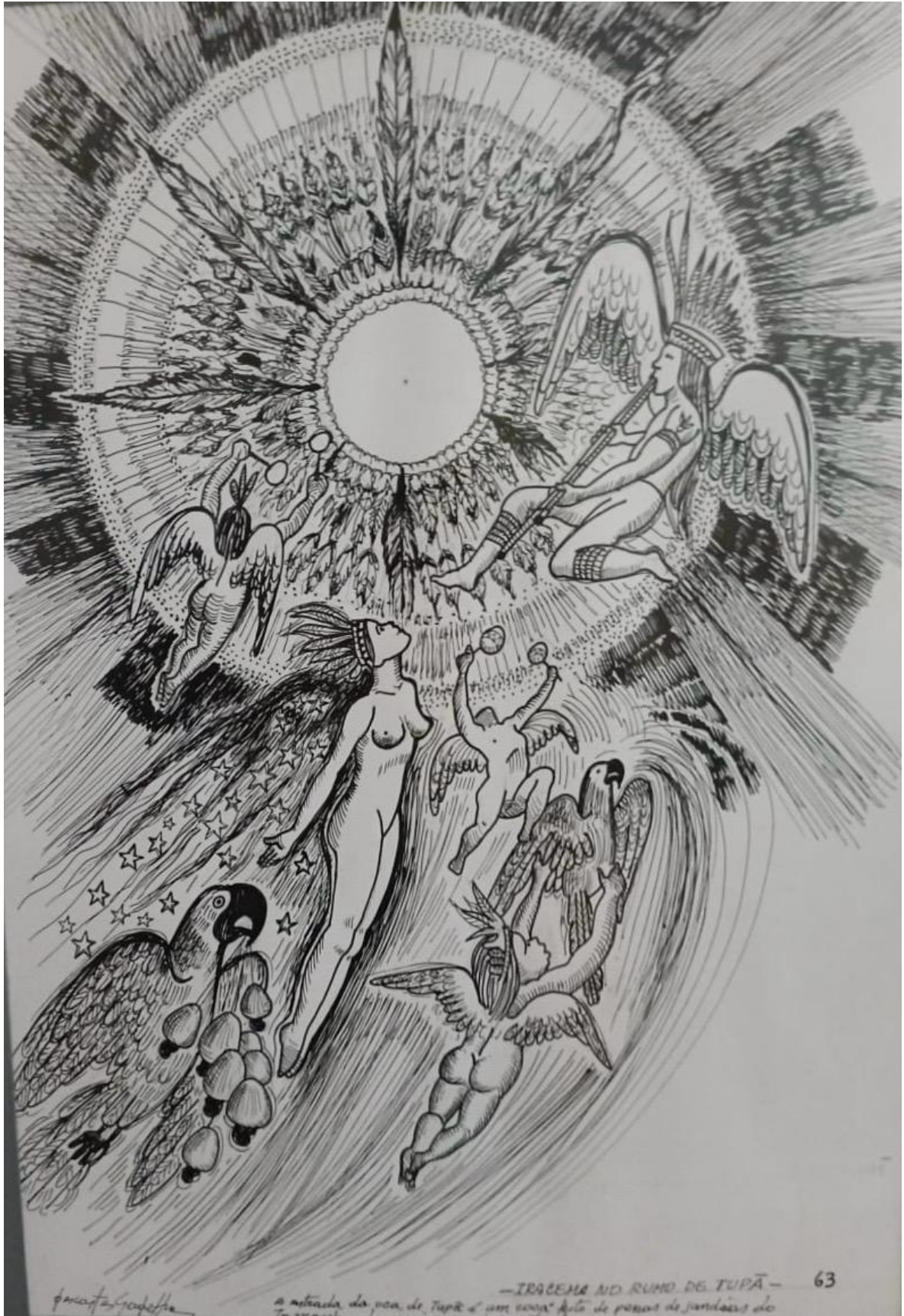
Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.



Fonte: Acervo fotográfico da pesquisadora.