

## PRÁTICA INTERTEXTUAL HIPERESTÉTICA EM TEXTO PICTÓRICO QUE TRAZ IRACEMA: LENDA DO CEARÁ COMO HIPOTEXTO

*HYPERAESTHETIC INTERTEXTUAL PRACTICE IN A PICTORIAL TEXT FEATURING IRACEMA: A LEGEND FROM CEARÁ AS A HYPOTEXT*

Kennedy Cabral Nobre<sup>1</sup>  
Antonia Karoline Oliveira de Sousa<sup>2</sup>  
Antonia Karine Oliveira de Sousa<sup>3</sup>

### RESUMO

O presente artigo tematiza o fenômeno da intertextualidade presente em um texto pictórico derivado de uma obra literária, mais especificamente, uma prática intertextual hiperestética (PIH), a tela Iracema (1924), de Lucílio de Albuquerque, que transforma a obra literária Iracema: lenda do Ceará, de José de Alencar, em pintura. Diante disso, este trabalho tem por objetivo analisar as mensagens linguística, plástica e icônica, bem como os parâmetros intertextuais flagrados na peça pictórica, com base no quadro teórico-metodológico para análise de PIH adaptado por Sousa (a sair), a partir das propostas de Nobre (2014) e de Silva (2016). Para tanto, recorremos, como apporte teórico-metodológico de nosso estudo, aos trabalhos de Genette (2010), Nobre (2014), Silva (2016) e Sousa (a sair). Para mais, as análises revelaram que a tela Iracema (2024) adapta uma passagem pontual do texto fonte. Tal reconhecimento é possibilitado pela leitura de elementos linguísticos/discursivos, plásticos e icônicos presentes na obra e pela manutenção de referentes do hipertexto. A respeito dos parâmetros intertextuais, foi constatado, concernente ao parâmetro funcional, uma relação de captação para a convergência, uma vez que o novo texto não subverte o texto original; relativo à hierarquia do parâmetro constitucional, no parâmetro composicional, é observada uma relação de derivação, uma vez que o hipertexto é formado integralmente pelo hipertexto e este não figura apenas como um fragmento em um texto maior; no parâmetro

<sup>1</sup> Doutor em Linguística, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGLin) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), Redenção, Ceará, Brasil. E-mail: [cabralnobre@unilab.edu.br](mailto:cabralnobre@unilab.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8382-215>.

<sup>2</sup> Graduada em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas, pela Universidade Federal do Ceará – UFC –, especialista em Ensino de Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), especialista em Literatura e Ensino, pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), e mestrandona em Estudos da Linguagem, pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), Redenção, Ceará, Brasil. E-mail: [karoline\\_oliveir@yahoo.com.br](mailto:karoline_oliveir@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2256-2998>. Bolsista CAPES.

<sup>3</sup> Graduada em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas, pela Universidade Federal do Ceará – UFC –, especialista em Ensino de Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), especialista em Literatura e Ensino, pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), e mestrandona em Estudos da Linguagem, pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira (Unilab), Redenção, Ceará, Brasil. E-mail: [karine\\_oliveir@yahoo.com.br](mailto:karine_oliveir@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3307-3774>. Bolsista CAPES.

*formal, temos uma adaptação da obra original; no parâmetro referencial, é flagrado um maior grau de explicitude, em especial, pelo título do novo texto ser composto pelo nome da personagem-título da obra original. Por fim, referente ao parâmetro estilístico, o hipertexto foi produzido sob influência de uma escola vanguardista.*

**Palavras-chave:** *intertextualidade; práticas intertextuais hiperestéticas; parâmetros intertextuais.*

## ABSTRACT

*This article discusses the phenomenon of intertextuality present in a pictorial text derived from a literary work, more specifically, a hyperaesthetic intertextual practice (PIH), the canvas Iracema (1924), which transforms the literary work Iracema: legend from Ceará, by José de Alencar, into a painting. Therefore, the aim of this paper is to analyze the linguistic, plastic and iconic messages, as well as the intertextual parameters found in the pictorial piece, based on the theoretical-methodological framework for PIH analysis adapted by Sousa (forthcoming) from the proposals of Nobre (2014) and Silva (2016). To this end, we used the works of Genette (2010), Nobre (2014), Silva (2016) and Sousa (forthcoming) as the theoretical and methodological basis for our study. Furthermore, the analysis revealed that the screen Iracema (2024) adapts a specific passage from the source text. This recognition is made possible by reading the linguistic/discursive, plastic and iconic elements present in the work and by maintaining the referents of the hypotextor Sousa (to leave) based on the proposals of Nobre (2014) and Silva (2016). Concerning the intertextual parameters, the functional parameter shows a relationship of capture for convergence, since the new text does not subvert the original text; regarding the hierarchy of the constitutional parameter, the compositional parameter shows a relationship of derivation, since the hypertext is formed entirely by the hypotext and the hypotext is not just a fragment in a larger text; in the formal parameter, we have an adaptation of the original work; in the referential parameter, we see a greater degree of explicitness, especially as the title of the new text is made up of the name of the title character of the original work. Finally, with regard to the stylistic parameter, the hypertext was produced under the influence of an avant-garde school.*

**Keywords:** *intertextuality; hyperaesthetic intertextual practices; intertextual parameters.*

## 1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, pesquisadores em linguística de texto têm defendido a noção de texto como uma unidade de sentido em contexto, que se materializa mediante os mais variados meios semióticos 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).

Desse modo é inegável 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 ocorrem em textos multissemióticos ou em puramente não verbais. É, exatamente, nesse contexto que percebemos a necessidade de pesquisas que abordem a intertextualidade entre textos verbais, não verbais e multissemióticos, uma vez que esses textos são, também, atravessados por relações intertextuais.

Nesse sentido, o presente artigo analisa uma prática intertextual hiperestética que transforma a obra literária *Iracema: lenda do Ceará* em um texto pictórico, qual seja: *Iracema* (1924), do artista piauiense Lucílio de Albuquerque. As práticas hiperestéticas são um conceito criado por Genette (2010), na seara dos estudos literários, para designar a transposição de uma obra literária para outra semiose. Com este trabalho, buscamos contribuir com o aprofundamento nas pesquisas sobre essas práticas a partir da ótica da Linguística Textual.

Isso posto, a presente artigo tem como objetivo analisar as mensagens linguística, plástica e icônica, bem como os parâmetros intertextuais flagrados na referida peça pictórica, com base no quadro teórico-metodológico para análise de PIH adaptado por Sousa (*a sair*), a partir das propostas de Nobre (2014) e de Silva (2016).

Este trabalho estrutura-se, além dessa introdução, de seções em que discorremos brevemente sobre os conceitos de intertextualidade e de práticas intertextuais hiperestéticas; de uma subseção em que abordamos a proposta teórico-metodológica para análise de hipertextos não verbais derivados de hipotexto verbal; uma breve seção metodológica, a análise da pintura *Iracema* (1924), de Lucílio de Albuquerque e as considerações finais.

## 2 ACERCA DO CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

O estudo dos mecanismos e dos fatores que conferem textualidade a um enunciado é recorrente objeto de investigação da Linguística Textual. 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 textualização<sup>4</sup>, dentre eles o da intertextualidade (Costa Val, 2000).

Para os autores, a intertextualidade 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. Desse modo, a intertextualidade é abordada sob uma perspectiva cognitivo-interativa, uma vez que os autores acreditam que o nível de conhecimento que os participantes de uma interação possuem sobre textos anteriores é essencial para a produção e interpretação de um determinado texto, especialmente quando esse texto faz referências a outros. 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.

O conceito de *intertextualidade*, todavia, foi formulado e introduzido no final dos anos 60 por Julia Kristeva, no âmbito da semiótica literária, para propor a relação entre um texto literário e um *corpus* de textos literários sincrônico e anterior. Tal relação tinha por objetivo suprir uma lacuna teórica do estruturalismo, de tratar o texto como estático e não historicizado; para tanto, a semióticista define *intertextualidade* como “mosaico de citações” (2005, p. 68), de modo que o conceito, em sua gênese, é amplo e praticamente confunde-se com 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

---

<sup>4</sup> 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*.

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).

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):

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.

Mais recentemente, já no âmbito da linguística textual, 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).

Essa divisão estabelecida em Koch, Bentes e Cavalcante (2008) não escapa a trabalhos outros que abordam o fenômeno da intertextualidade inclinando-se a uma perspectiva mais estrita, sem, no entanto, desconsiderar a história 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 abranger 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 que, se eram inseparáveis na abordagem de Kristeva (2005), demandou-se paulatina separação no escopo da Linguística Textual. 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 que traz marcas perceptíveis da inserção de um texto (ou de vários) em outro.

### 3. ACERCA DO CONCEITO DE PRÁTICAS INTERTEXTUAIS HIPERESTÉTICAS

Estabelecida essa breve contextualização acerca do conceito de intertextualidade, cabe agora falarmos a respeito da definição de práticas hiperestéticas, termo cunhado por Genette (2010), em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, publicada originalmente em 1982. O texto, ainda que produzido no âmbito da teoria literária, já aponta uma tendência em afastar-se de abordagens mais amplas dos estudos que focam as relações entre textos literários, como Kristeva e Riffaterre.

Genette (2010) 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) delineia 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 Lautréamont, 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 brota 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<sup>5</sup> 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) insere as práticas hiperestéticas dentro do fenômeno da transformação, como recursos de ordem temática. Ao sumarizar as estratégias de transposição elencadas pelo autor, 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) 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

---

<sup>5</sup> Especialmente considerando-se que, no âmbito da Linguística Textual brasileira, tanto a intertextualidade (relações de copresença) quanto a hipertextualidade (relações de derivação) são frequentemente designadas sob o rótulo comum de intertextualidade.

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 neste estudo.

Realizadas essas considerações a respeito do conceito de intertextualidade e das PIH, apresentaremos, a seguir, o quadro teórico-metodológico para análise dessas práticas adaptado por Sousa (*a sair*), a partir das propostas de Nobre (2014) e de Silva (2016).

### **3.1 Quadro teórico-metodológico adaptado por Sousa (*a sair*), a partir das propostas de Silva (2016) e de Nobre (2014)**

Com o objetivo de analisar práticas intertextuais hiperestéticas em textos pictóricos e escultóricos que têm a obra literária *Iracema: lenda do Ceará* como hipotexto, em sua dissertação de mestrado, Sousa (*a sair*) apresenta uma proposta de refinamento do modelo elaborado por Silva (2016) para a análise de PIH, a partir da inclusão dos parâmetros intertextuais delineados por Nobre (2014). Para tanto, os trabalhos dos dois pesquisadores foram revisitados.

A pesquisa de Silva (2016), que analisou PIH em obras que representam cenas bíblicas, 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 PIH.

O modelo proposto por Silva (2016) foi adaptado do método comparativo para análise de obras de arte de Feldman (1970) e demanda 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).

A fim de enriquecer essa etapa, Sousa (*a sair*) utilizou, em sua proposta de refinamento, o modelo analítico de Joly (2007), para examinar a relação entre o texto verbal e as imagens. Assim sendo, na mensagem linguística, é analisada, também, 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. 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 sua proposta de refinamento, Sousa (*a sair*) inclui conhecimentos relativos ao hipertexto para analisar os signos plásticos e icônicos constituintes dos hipertextos, bem como relações metatextuais respeitantes ao conhecimento acadêmico de outras áreas do saber, como a teoria literária 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, na proposta de Sousa (*a sair*), é realizada à luz da comparação entre hipertexto (textos imagéticos e o hipertexto (texto verbal).

No *julgamento*, Sousa (*a sair*) convoca Nobre (2014), a fim de incluir os parâmetros delineados pelo autor nessa etapa. O pesquisador, em sua tese de doutorado, estabeleceu critérios de classificação para processos intertextuais.

Como resultado de sua pesquisa, Nobre (2014) chegou à constatação de que existem dois macroparâmetros presentes em todo fenômeno intertextual: um parâmetro *funcional* e um parâmetro *constitucional*. No parâmetro *funcional*, é analisado 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*, este corresponde à possibilidade de o intertexto ser constituído por um conjunto de textos ou por um único texto. Neste último caso, são averiguados outros três parâmetros: o *composicional*, o *formal* e o *referencial*. Assim sendo, no parâmetro *composicional*, é verificado 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*, é averiguado como o texto original é retomado pelo hipertexto, se é por meio de *reprodução*, *adaptação* ou *menção*. No parâmetro *referencial*, é examinado o grau de *explicitude* ou *implicitude* do hipertexto (Nobre, 2014, p. 112).

Ademais, nessa etapa de julgamento, Sousa (*a sair*) traz sua contribuição ao eleger como parâmetro a categoria de estilo. Desse modo, no *parâmetro estilístico*, são analisadas as características estilísticas do hipertexto, a fim de se verificar se estão mais próximas de um modelo clássico ou vanguardista.

Destarte, apresentamos, a seguir, o Quadro para análise das PIH, adaptado por Sousa (*a sair*), a partir do método de Silva (2016) e dos parâmetros intertextuais de Nobre (2014).

#### Quadro 01 – Adaptação do quadro para análise das PIH

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"><li>● <b>DESCRIÇÃO:</b> informes de identificação das obras. Título, autor, dimensões, localização e técnica utilizada em sua composição.</li></ul>   |
| <ul style="list-style-type: none"><li>● <b>ANÁLISE:</b> análise das mensagens plástica, icônica e linguística que serão explicitadas a seguir:</li></ul>  |
| <ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Mensagem linguística:</b> 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, ligação</i> ou <i>símbolo</i>;</li></ul>   |
| <ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Mensagem plástica:</b> 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, teoria literária, semiótica etc.) sobre os signos plásticos;</li></ul>  |
| <ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Mensagem icônica:</b> 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, teoria literária, semiótica etc.) sobre os possíveis significados dos hipertextos.</li></ul>   |
| <ul style="list-style-type: none"><li>● <b>INTERPRETAÇÃO:</b> espaço destinado à relação entre hipertexto (escultura ou pintura) e hipotexto, com a identificação de passagens do texto fonte adaptadas pelo hipertexto.</li></ul>  |
| <ul style="list-style-type: none"><li>● <b>JULGAMENTO:</b> detalhamento das relações intertextuais flagradas nas esculturas e pinturas a partir dos parâmetros intertextuais:</li></ul>   |
| <ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Parâmetro funcional:</b> verificação da relação de <i>captação</i> (para a convergência ou para a divergência) ou de <i>subversão</i> (em regime lúdico ou satírico) entre o hipertexto e o hipotexto.</li></ul>   |
| <ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Parâmetro constitucional:</b> posto que os textos escultóricos e pictóricos que compõem o <i>corpus</i> apresentam uma <i>intertextualidade estrita</i> com a obra <i>Iracema</i>, serão analisados, outros três parâmetros:<ul style="list-style-type: none"><li>■ <b>Parâmetro composicional:</b> verificação se o hipertexto se constitui por meio de <i>copresença</i> ou de <i>derivação</i>.</li><li>■ <b>Parâmetro formal:</b> verificação se o hipertexto se configura como <i>reprodução</i>, <i>adaptação</i> ou <i>menção</i> do hipotexto.</li><li>■ <b>Parâmetro referencial:</b> verificação do nível de <i>explicitude</i> ou <i>implicitude</i>.</li></ul></li></ul> |
| <ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Parâmetro estilístico:</b> verificação se o estilo do hipertexto tem características mais <i>tradicionalis</i> ou mais <i>vanguardistas</i>.</li></ul>   |

Fonte: Sousa (*a sair*).

É, pois, com base nesse modelo que efetuamos as análises no presente estudo. Isso posto, apresentamos, a seguir, os aspectos metodológicos desta pesquisa.

#### 4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa caracteriza-se por ser de natureza teórica, com uma abordagem qualitativa. Referente ao método de procedimento, o estudo possuiu, especialmente, um viés bibliográfico.

Ademais, o texto analisado neste trabalho foi uma peça pictórica, *Iracema* (1924), criada pelo artista plástico carioca Lucílio de Albuquerque. Concernente aos procedimentos de análise, foi necessária, inicialmente, a leitura mais cuidadosa do romance *Iracema: lenda do Ceará*, a fim de podermos perceber melhor as relações entre ele e a tela que o retoma. Fizemos um cotejo entre a imagem – pintura – e a semiose verbal – texto literário. Nesse sentido, verificamos a manutenção de objetos de discurso, as possíveis correspondências com alguma cena narrativa, com a caracterização da personagem ou com a ambientação do referido romance, bem como analisamos as relações intertextuais flagradas.

Outrossim, para a análise do texto pictórico, utilizamos o quadro para análise de PIH, adaptado por Sousa (*a sair*), conforme discutido no item 3.1 deste trabalho.

#### 5 ANÁLISE DE PRÁTICA INTERTEXTUAL HIPERESTÉTICA

Apresentamos, a seguir, a análise e a identificação de parâmetros intertextuais da pintura *Iracema* (1924), disposta na figura 1.

**Figura 1 – *Iracema* (1924), de Lucílio de Albuquerque**



Fonte: Disponível em:  
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luc%C3%ADlio\\_de\\_Albuquerque\\_-\\_Iracema.JPG](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 um texto pictórico que traduz para outra semióse o momento no qual a heroína de Alencar, Iracema, descobre-se abandona pelo guerreiro branco, o personagem histórico Martim Soares Moreno<sup>6</sup>.

- **Descrição da obra:** *Iracema* (1924), óleo sobre tela do artista piauiense Lucílio de Albuquerque, com dimensões de 108 x 90cm.

- **Análise das mensagens da obra**

□ **Mensagem linguística:** o título da tela constitui-se por um único vocábulo, *Iracema*, que se refere diretamente à personagem-título do romance criado por José de Alencar. Desse modo, esse elemento paratextual tem a função de *âncora*, pois fixa para o espectador que a personagem retratada no texto pictórico se trata da indígena tabajara.

□ **Mensagem plástica:** na tela, temos a representação da personagem alencarina Iracema em um estado de desolação. A indígena tabajara encontra-se em primeiro plano, com o corpo curvado, em uma pose meio ajoelhada, com a perna esquerda flexionada, diante de uma flecha, a qual a indígena segura com a mão direita. Seus longos cabelos pendem de sua cabeça encurvada. A personagem, exceto por um frágil adorno que lhe cobre o púbis, encontra-se nua. Seu ventre levemente arredondado é evidenciado, provavelmente em alusão à gravidez da indígena, já revelada nesse ponto da narrativa de Alencar.

A postura acanhada de Iracema denota um estado de introspecção e de dor profunda, mas também pode remeter à submissão e à obediência a Martim. O tom de cinza que compõe a tela e a ausência de cores em outras tonalidades ajudam a criar uma atmosfera de desolação e de desamparo. O cinza, provavelmente, representa, também, o estado de espírito da personagem.

Ao fundo, temos, suavemente desfocadas, algumas folhagens de uma árvore, o que guia o olhar do espectador para a figura em primeiro plano curvada sobre a flecha.

A fecha, por sua vez, está fincada na areia e traz um ramo com uma flor de maracujá e um guaiamum transpassado, referentes que compõem uma mensagem crucial na narrativa de Alencar. Nas palavras de Silva (2009):

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).

---

<sup>6</sup> Nas artes plásticas brasileiras, esse marcante episódio da narrativa de Alencar já derivou, a partir de diferentes perspectivas e estilos artísticos, outros reputados hipertextos, como *Iracema* (1881), do pintor português José Maria de Medeiros, e *Iracema* (1909), do artista fluminense Antônio Parreiras.

Ademais, há referentes explícitos do hipotexto retomados na pintura, são Iracema, a flecha, a flor do maracujá, o guaiamum e uma representação de gravidez. Implicitamente, a postura de Iracema e a ausência de cores podem denotar sentimentos de tristeza, de desamparo e/ou de submissão.

□ **Mensagem icônica:** a obra de Lucílio de Albuquerque representa um marcante episódio do romance *Iracema*: a partida do colonizador e o consequente abandono da indígena, com ênfase no extremo sofrimento da jovem tabajara. Na tela, a personagem está completamente imersa na dor do abandono. No texto pictórico, há a manutenção da exacerbação dos sentimentos, característica do estilo romântico do hipotexto, mas a partir de uma visão impressionista.

A pintura retrata, ainda, a mensagem cifrada 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 esposo e simboliza a obediência dela perante o colonizador. A própria postura da personagem diante do objeto sugere submissão. A respeito da obediência incondicional de Iracema em relação a Martim, 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).

Concernente ao guaiamum, esse “manda que Iracema ande para trás” (Alencar, 2006, p. 216), ou seja, que não vá em busca de Martim. A flor do maracujá, por seu turno, traz a mensagem para Iracema guardar o esposo 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, 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).

● **Interpretação:** com base na análise das mensagens da pintura, assumimos que o texto pictórico de Albuquerque adapta o momento em que Iracema se depara com a mensagem codificada deixada por Martim e percebe que o esposo a abandonou para guerrear ao lado do indígena potiguara Poti. A tela enfatiza o sofrimento da jovem tabajara, ocasionado por esse abandono.

□ **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 rastro; 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 rastro 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.

- **Julgamento:**

- **Identificação dos parâmetros intertextuais:**

Com base nos elementos linguísticos, plásticos e icônicos que a constituem a tela *Iracema* (1924), ao analisarmos os parâmetros intertextuais que a atravessam, verificamos que, no que tange ao **parâmetro funcional**, temos uma **captação para a convergência**, uma vez que não temos desvios de sentido significativos em relação ao hipertexto. A obra de Lucílio retextualiza um importante episódio do romance de Alencar, mantendo os principais referentes.

A respeito do **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** a partir de uma **adaptação** pictórica do texto literário no qual se baseia. Na tela, é flagrado, ainda, concernente ao **parâmetro referencial**, um maior grau de **explicitude**, em especial pelo título do hipertexto remeter diretamente à obra e à personagem de José de Alencar, exigindo, assim, pouco esforço cognitivo do espectador para recuperar o hipertexto.

Do ponto de vista do **parâmetro estilístico**, a tela de Albuquerque possui influências do impressionismo, vanguarda que tem como características a imprecisão dos traços e a subjetividade autoral. À vista disso, a tela em questão possui um **estilo vanguardista**.

Em síntese da análise aqui feita sobre a obra *Iracema* (1924), apresentamos o Quadro a seguir.

**Quadro 2 – Síntese da análise e identificação de parâmetros intertextuais na pintura *Iracema* (1924)**

<ul style="list-style-type: none"><li>● <b>DESCRIÇÃO:</b> <i>Iracema</i> (1924), óleo sobre tela, criação do pintor e desenhista piauiense Lucílio de Albuquerque.</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>● <b>ANÁLISE:</b></li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li><ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Mensagem linguística:</b> o título da tela faz referência direta ao hipotexto <i>Iracema: lenda do Ceará</i>. Função: âncora.</li><li>□ <b>Mensagem plástica:</b> na escultura, temos a manutenção dos objetos de discurso Iracema, a flecha, a flor do maracujá, o guaiamum e uma representação de gravidez.</li><li>□ <b>Mensagem icônica:</b> a tela representa o estado desolado de Iracema ao ser abandonada por Martim.</li></ul></li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>● <b>INTERPRETAÇÃO:</b> o texto pictórico adapta trechos do capítulo 26 (p. 215-217) do romance de Alencar.</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>● <b>JULGAMENTO:</b></li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li><ul style="list-style-type: none"><li>□ <b>Parâmetro funcional:</b> Captação para convergência</li><li>□ <b>Parâmetro constitucional</b><ul style="list-style-type: none"><li>▪ <b>Parâmetro composicional:</b> Derivação</li><li>▪ <b>Parâmetro formal:</b> Adaptação</li><li>▪ <b>Parâmetro referencial:</b> Explicitude</li></ul></li><li>□ <b>Parâmetro estilístico:</b> Vanguardista.</li></ul></li></ul>

Fonte: Próprios autores (2024), com base em Sousa (*a sair*).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo analisou, sob a ótica da Linguística Textual, o fenômeno da intertextualidade entre o texto verbal *Iracema: lenda do Ceará*, de José de Alencar, e o texto pictórico *Iracema* (1924), de Lucílio de Albuquerque, que o toma como hipotexto, com base no modelo para a análise de práticas intertextuais hiperestéticas adaptado por Sousa (*a sair*), a partir das propostas de Nobre (2014) e de Silva (2016).

Dessa forma, analisamos, no referido hipertexto, as mensagens linguísticas, plásticas e icônicas que o constituem, bem como os parâmetros intertextuais presentes na peça pictórica. Ante o exposto, este trabalho contribui para os estudos em Linguística Textual, ao aplicar uma metodologia que explora relações intertextuais entre a semiose verbal de um texto literário e textos pictóricos que o retextualizam.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- 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 óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CARVALHO, A. P. L. de. **Sobre intertextualidades estritas e amplas**. 2018. 135 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2018.
- CAVALCANTE, M. M. CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. **Revista do GELNE**, Teresina, v.12, n.2, 2010. p. 56-71.
- CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P. Intertextualidades, heterogeneidades e referência. **Linha d'Água**, n. 24 (2), 2011, p. 259-276.
- CAVALCANTE, M. M. et al. 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. et al.. Intertextualidades. In: CAVALCANTE, M. M. et al.. **Linguística textual: conceitos e aplicações**. Campinas: Pontes editores, 2022.
- COSTA VAL, M. da G. Repensando a textualidade. In: AZEREDO, J. C. (org.). **Língua Portuguesa em debate**: conhecimento e ensino. Petrópolis: Vozes, 2000.
- 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.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- 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.
- NOBRE, K. C. **Critérios classificatórios para processos intertextuais**. 2014. 127 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2014.
- 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.

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.

SOUZA, A. K. O. de. **Práticas intertextuais hiperestéticas em pinturas e esculturas que trazem Iracema: lenda do Ceará como hipotexto.** 2024. 181 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), Redenção, 2024. (*a sair*)

ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.