

A INTERTEXTUALIDADE IMAGÉTICA: análise das relações imagético-cognitivas mantidas com *Pietà* de Michelângelo

IMAGETIC INTERTEXTUALITY: analysis of imagery-cognitive relations retained in *Pietà* of Michelângelo

ANA CLAUDIA MENEZES ARAUJO¹

RESUMO: O presente trabalho trata de um estudo sobre a intertextualidade, com enfoque na intertextualidade imagética ou intericonicidade (termo cunhado por Courtine (2006)), configurada a partir de uma perspectiva discursivo-cognitiva e, segundo a qual, os textos icônicos dialogam entre si para produzir sentidos. Objetivamos analisar as relações intertextuais mantidas entre imagens que dialogizam com a escultura *Pietà*, de Michelangelo, que retrata a virgem Maria segurando seu filho Jesus morto nos braços. Para tal realização, aplicou-se o modelo de análise da intertextualidade/intericonicidade quanto à sua forma e função de ocorrência, proposto por Mozdzenski (2009), às quatro imagens selecionadas para estudo. Os resultados da análise nos permitem dizer que os textos imagéticos mantêm diálogos entre si, captando ou subvertendo o sentido do texto-fonte *Pietà*.

Palavras-chave: Intertextualidade. Intericonicidade. Texto imagético. *Pietà*.

1 INTRODUÇÃO

Os estudos sobre intertextualidade ultrapassam hoje os limites do texto verbal e perpassam também pelo texto imagético, demonstrando que as imagens dialogam entre si no processo de produção do sentido. E dentro desse dialogismo imagético pode ocorrer, dependendo dos propósitos comunicativos do produtor de um texto que incorpora um outro, uma influência no processo de compreensão e interpretação dos leitores enquanto construtores de sentidos, uma vez que pode haver a captação ou subversão do sentido original.

Este trabalho propõe-se a apresentar uma análise da intertextualidade, mais especificamente, da intericonicidade, mantida entre quatro imagens e a escultura *Pietà*, de Michelangelo. A partir de uma ótica discursivo-cognitiva, proposta por Mozdzenski (2009), a intericonicidade será observada de acordo com a forma e a função de sua ocorrência,

¹ MESTRANDA EM LETRAS – ESTUDOS DE LINGUAGEM (Universidade Federal do Piauí – UFPI)

caracterizando se há explicitude ou implicitude no diálogo visual e se há a aproximação ou o distanciamento da voz do autor do texto-fonte, respectivamente.

A estrutura deste artigo compreende dois capítulos teóricos, sendo que o primeiro versa sobre o texto e os mecanismos de produção do sentido e o segundo traz uma abordagem sobre os conceitos de intertextualidade e intericonicidade, formado por um subcapítulo que apresenta o modelo de análise da intertextualidade/intericonicidade quanto à forma e função de ocorrência, proposto por Mozdzenski (2009); e um terceiro capítulo que apresenta uma breve descrição das imagens utilizadas como corpus dessa pesquisa e, em seguida, a exposição das análises das relações intertextuais mantidas com a escultura *Pietà*, de Michelângelo.

As quatro imagens a serem analisadas a partir do diálogo icônico com *Pietà* são: i) a escultura feita pelo artista belga Jan Fabre, ii) a foto do mês maio do calendário do grupo As travestidas, do estado do Ceará, iii) a foto da capa da Revista Periférica, de Portugal e iv) a fotografia produzida pelo repórter fotográfico Samuel Aranda, no Oriente Médio. A estas, aplicaremos o modelo de análise das relações intertextuais proposto por Leonardo Mozdzenski (2009) que, como já fora dito, leva em consideração a forma e a função intertextuais agindo juntas para produzir sentidos.

Para a realização desta pesquisa, seguiremos os procedimentos metodológicos: a) comparação de cada uma das imagens citadas, por meio da descrição das características das obras, para verificação das marcas explícitas ou implícitas do texto-fonte, o que identificará a forma intertextual; b) descrição do modo como os enunciadores dos textos dialogam com o texto-fonte para produzir seus efeitos de sentido, para verificação da função desempenhada pela intertextualidade, ou seja, se há aproximação ou distanciamento da voz discursiva produzida em *Pietà*, de Michelangelo; c) Finalizando cada análise, apresentaremos o gráfico do modelo mozdzenskiano, identificando em qual quadrante estará situada cada um dos tipos de intertextualidades identificadas no *corpus*.

Por fim, ressaltamos as conclusões a que chegamos com a realização da pesquisa, enfatizando que o fenômeno da intertextualidade dada a partir do diálogo entre textos visuais produz efeitos de sentido, dando possibilidades de construção de modelos cognitivos por parte dos interactantes que se puserem a interpretar tais textos.

2 O TEXTO E O PROCESSO DE PRODUÇÃO DOS SENTIDOS

Compreender o sentido de um texto requer que consideremos todos os elementos envolvidos em seu processo de produção, pois este abrange os sujeitos participantes da situação de interação, assim como o contexto que os insere e o universo de diálogos com o qual esse texto mantém relação.

Os textos de diferentes semioses possuem uma articulação peculiar a partir da qual o sentido é veiculado e, conseqüentemente, transmitido. O texto verbal, por exemplo, exige do leitor o reconhecimento do código e dos mecanismos de produção e funcionamento, bem como conhecimentos socioculturais, para que o seu sentido seja alcançado, e difere do texto imagético que possui outras formas de percepção. Assim como coloca Dicini (2005), o texto visual, diferentemente do texto verbal, veicula seu conteúdo por meio da relação entre cores, formas, linhas e volumes, como é o caso da pintura e da escultura.

Na perspectiva sociocognitiva, atrelada à noção de contextos como construtos cognitivos próprios dos indivíduos e por eles criados e modificados de acordo com a interação, o texto se caracteriza como um evento de interação, em que os conhecimentos partilhados pelos participantes desses eventos assumem papel decisivo na produção e compreensão dos sentidos. Koch e Cunha-Lima (2007, p.282), a esse respeito, ressaltam que “todo texto inclui essa dimensão partilhada, assim como uma certa divisão de responsabilidade na atividade interpretativa.”

A partir de distintas situações vivenciadas e de conhecimentos partilhados social e culturalmente, o indivíduo formará em sua mente um acervo textual que o possibilitará ativar a memória para interpretar diferentes tipos de textos em dadas situações sociocomunicativas, bem como acioná-los para compor seus próprios discursos. Corroborando com essa ideia, trazemos novamente Koch e Cunha-Lima (2007, p. 294) que comentam que “textos são fontes fundamentais para a circulação e construção de conhecimentos partilhados entre indivíduos, sendo uma das mais importantes e centrais formas de cognição social e de organizadores do conhecimento de uma dada cultura.”

Esse mencionado compartilhamento de conhecimentos que permite ao usuário da língua, tanto produzir como interpretar textos compostos por diferentes semioses, está diretamente ligado ao fenômeno da intertextualidade, do qual trataremos no item seguinte.

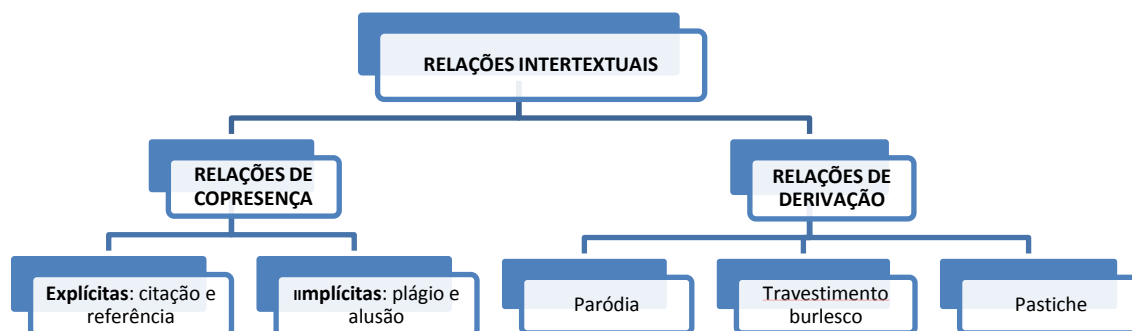
3 OS CONCEITOS DE INTERTEXTUALIDADE E INTERICONICIDADE

A abordagem teórica sobre a ideia expressa pela intertextualidade iniciou-se com os estudos de Bakhtin sobre o dialogismo, segundo o qual todo “enunciado é um elo na corrente completamente organizada de outros discursos.” (BAKHTIN 2003, p. 272). De acordo com essa ideia expressa pelo dialogismo bakhtiniano, todo texto estabelece uma relação com outros, à medida que o discurso materializado por um texto será sempre permeado pelo discurso de outrem.

A partir dessa noção de dialogismo, a crítica literária Júlia Kristeva introduziu aos estudos do texto literário o conceito de intertextualidade. Para esta autora “todo texto constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. E essa ideia de intertextualidade indica que qualquer texto, verbal ou não, pode ser ou é permeado por outros textos que já foram ditos e que ainda poderão sê-lo.

A relação estabelecida entre textos passou então a ser estudada por vários autores, tanto na área da Literatura quanto na área da Linguística de texto. Naquela podemos citar a proposta de trabalho de Genette sobre os estudos dos processos intertextuais aplicados à Literatura e de Piegay-Gross, que ampliou os estudos deste. Cavalcante (2012, p.146) apresenta um esquema, apresentado no gráfico 01, que resume a proposta de Piegay-Gross (1996) sobre as relações intertextuais e que, por sua vez, constitui uma reorganização da proposta de Genette (1982), como fora mencionado, com algumas reformulações e acréscimos.

Gráfico 01. Esquema da proposta de Piegay-Gross (1996) apresentado por Cavalcante (2012)



Fonte: CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2012

Com base em Cavalcante (2012), vale tecer alguns comentários e conceituações, para efeito didático de compreensão, sobre esses tipos de intertextualidades, iniciando com as

relações intertextuais de copresença, que são aquelas em que é possível perceber a presença dos fragmentos do(s) intertexto(s) de diferentes formas e podem apresentar-se sob quatro formas: citação (intertextualidade marcada por sinais que marcam a fronteira entre o trecho citado e o texto em que ela se encontra), o plágio (apropriação não autorizada do texto alheio), alusão (referenciação indireta como uma retomada implícita) e a referência (processo de remissão a outro texto sem, necessariamente, haver citação de um trecho). As relações intertextuais de derivação, que acontecem quando um texto deriva de outro já existente, recebem três classificações: a paródia (transformação ou reconstrução de um texto já existente), o travestimento burlesco (reescritura de um estilo a partir de uma obra que tem seu conteúdo conservado) e o pastiche (imitação de um estilo de um autor ou de traços de sua autoria).

No âmbito da Linguística de Texto, podemos relatar ainda o trabalho de Koch (2004) sobre a classificação de intertextualidade implícita e intertextualidade explícita. Para a autora, o segundo tipo ocorre quando no próprio texto é mencionada a fonte do intertexto e o primeiro ocorre quando se introduz, no próprio texto, o intertexto de outrem sem mencionar explicitamente a fonte, objetivando concordar ou não com o discurso do autor.

Ressaltamos também, dentro dessa abordagem, a noção de intertextualidade proposta por Bazerman (2006, p. 103), para quem a intertextualidade “não é apenas uma questão ligada a que outros textos você se refere, e sim como você os usa e, por fim, como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos.” A partir desse conceito cunhado por Bazerman, podemos considerar relevantes para o processo de construção do sentido com base na intertextualidade, todos os elementos envolvidos no evento comunicativo, como os sujeitos e os contextos que os inserem.

Nessa mesma linha de pensamento, dando prioridade para os aspectos sociocognitivos da intertextualidade, destacamos Van Dijk (2008), segundo o qual a intertextualidade pode representar uma importante condição para a compreensão e também para a apropriação do discurso. Esse autor trabalha com a perspectiva de que, durante um evento de interação com determinado texto, o indivíduo recorre normalmente a informações que não estão nesse texto para que possa compreendê-lo e esse mecanismo cognitivo dá-se a partir de modelos experienciais (ou mentais) que constituem estruturas complexas que organizam o conhecimento. Koch e Cunha-Lima (2007, p. 292) enfatizam que “compreender textos depende sempre, então, de uma grande parcela de conhecimentos partilhados.

Ativamos modelos de situação, expectativas sobre estados de coisas que nos guiam no processo de compreensão.”

Uma nova visão de contexto, concebido agora sob a ótica sociocognitivista, como um modelo mental ou uma interpretação subjetiva dos interlocutores a respeito das propriedades significativas da situação social, interacional ou comunicativa da qual participam, tornou-se também um fator importante para compreender-se como se dá a construção dos sentidos dos discursos pelos interactantes em situações sociocomunicativas diversas (VAN DIJK, 2006). Assim, a compreensão de um texto dependerá de uma série de fatores sociais, culturais e cognitivos, bem como do conhecimento compartilhado de outros textos que funcionem como intertextos de outros, ou seja, as pontes para o alcance dos propósitos comunicativos desses textos.

Trazendo o estudo da intertextualidade também para o texto imagético, aos quais dispensamos maior atenção neste estudo, é possível perceber que esses, materializam discursos e são, da mesma forma, permeados por intertextos. Mozdzenski (2009) traz um comentário de Kirby (1996) a esse respeito, apresentado por Jay (2002, p. 270-271) em seu artigo *Cultural relativism and the visual turn*, que diz o seguinte:

Todas as imagens possuem um aspecto discursivo, pelo menos na medida em que tentamos considerá-la cognitivamente ou (especialmente) para comunicar a nossa cognição a outra pessoa. E considerar uma imagem cognitivamente, elaborar um discurso sobre ela [...] é textualizá-la.

Como vemos em Kirby, as imagens constituem textos não verbais e, assim como os textos verbais, também carregam em sua configuração discursos com propósitos determinados. A partir delas o indivíduo expressa seu sentimento e seu pensamento, social e culturalmente contextualizado, podendo relacioná-la com outras fontes textuais arquivadas em sua memória, por meio da intertextualidade ou, nesse caso, da intericonicidade. Esse termo “intericonicidade” foi cunhado por Jean-Jacques Courtine (2006) e diz respeito à intertextualidade entre imagens, que pode ser percebida em pinturas, esculturas, vídeos, entre outros. Assim, a intericonicidade é concebida como um tipo de intertextualidade que supõe as relações entre as imagens da memória dos indivíduos e aquelas que lhes são exteriores. Courtine corrobora essa ideia enfatizando que:

A intericonicidade é assim uma noção complexa, porque ela supõe a relação entre imagens externas, mas também entre imagens internas, as imagens da lembrança, as imagens da rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagem que não faça ressurgir em nós outras imagens, quer essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas. (COURTINE, 2011, p. 159-160)

Nessa abordagem, as imagens são permeadas por outras imagens que ficam guardadas na memória do indivíduo e são acionadas em situações comunicativas diversas. Elas carregam a representação de uma cultura, uma vez que, sendo textos que exprimem sentidos da mesma forma que os verbais, refletem as ideologias da sociedade que as concebem em determinado tempo. Sobre isso, Courtine (2006) comenta que, assim como os textos verbais são tecidos de intertextualidade, as imagens são atravessadas por uma intericonicidade cujas formas devem ser reconstruídas através da investigação dos seus modos de produção, circulação e recepção na cultura visual de um determinado momento. Ou seja, os textos são percebidos de formas diferentes dependendo da sua época de circulação e da época em que é tomado para análise.

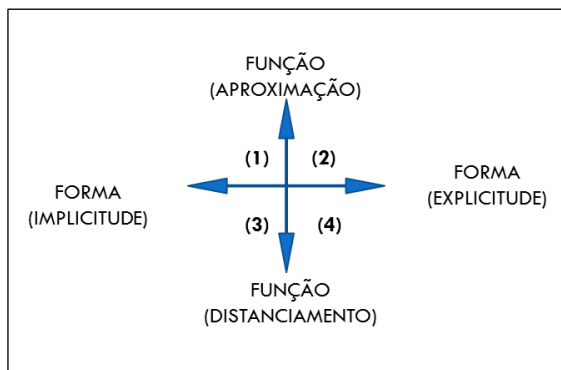
3.1 APRESENTAÇÃO DO MODELO DE ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE/INTERICONICIDADE

A partir de reflexões sobre a intertextualidade e sobre a forma como esta vem sendo discretizada em tipos, como se constituíssem categorias fixas, Mozdzenski (2009) propôs dois contínuos tipológicos da intertextualidade, um quanto à forma intertextual expressa em um texto e o outro quanto à função, dos quais resultou o modelo de análise da intertextualidade sob a ótica discursivo-cognitiva, o qual será apresentado mais à frente neste trabalho e que pode ser aplicado a textos tanto verbais como imagéticos.

O contínuo da intertextualidade quanto à sua forma de ocorrência demarca o grau de explicitude ou implicitude assumida num texto, indicando se o texto-fonte, tomado para estudo, é expressamente citado ou não mencionado, respectivamente. Já o contínuo da intertextualidade quanto à sua função de ocorrência demarca a aproximação ou o distanciamento da voz do autor do texto-fonte, promovendo efeitos de sentido, e indicando se há desqualificação dessa voz do autor do texto-fonte ou a sua autorização.

A proposição desses dois contínuos resultou no modelo de análise da representação da intertextualidade, por conseguinte, da intericonicidade, pela forma e pela função, de Mozdzenski (2009), aplicado aos vídeos e neste estudo o aplicaremos às imagens identificadas *a priori*. Temos o gráfico:

Gráfico 02. Modelo mozdzenskiano de análise da intertextualidade pela forma e pela função



Fonte: MOZDZENSKI, Leonardo. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. Contemporânea, vol. 7, n. 2. Dezembro, 2009.

Em seu trabalho, Mozdzensky (2009), faz, entre outras, a análise da intertextualidade imagética entre o videoclipe da cantora Madona *Material Girl* e a performance de Marilyn Monroe no filme *Os homens preferem as loiras*, de acordo com o modelo apresentado. Segundo o autor, existe o diálogo icônico entre as duas produções, uma vez que há a explicitude intertextual quanto à forma, ou seja, o cenário, os figurinos e a coreografia são idênticos, mas, quanto à função intertextual, há o distanciamento da voz do autor do texto-fonte, já que as intenções quanto aos sentidos que os textos querem transmitir são divergentes.

4 A INTERTEXTUALIDADE/INTERICONICIDADE NAS IMAGENS

4.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS

Fig. 01 - Pietá, de Michelangelo



Fonte: Google imagens

A figura 01 constitui a obra *Pietà* de Michelangelo, esculpida na época do Renascimento. A *Pietà* mostra um surpreendente trabalho de escultura em mármore, ao registrar o drapeado das roupas, os músculos e as veias dos corpos. Desobedecendo à passagem do tempo, retrata a mãe de Jesus como uma mulher jovem, cuja expressão de docilidade contrasta com o assunto da cena. (PROENÇA, 2002). A escultura, de conotação religiosa, representa a virgem Maria com seu filho Jesus, morto em seus braços e é uma imagem já presente no imaginário coletivo da sociedade. Maria, em tamanho maior que Jesus e inclinada para trás como num gesto de quem faz esforço físico para sustentar o filho, veste roupas longas e véu, deixando apenas o rosto, de expressão triste e as mãos à mostra. Estas se mostram em posições antagônicas, em que uma sustenta o filho e a outra permanece levemente estendida. Jesus, por sua vez, apresenta ferimentos nas mãos e pés e veste apenas um pano que cobre a parte mediana de seu tronco. Essa imagem representa o compadecimento e a tristeza materna por ocasião da morte de um filho, refletidos no semblante piedoso da personagem feminina e no ato de segurar o filho no colo. *Pietà* encontra-se hoje na Basílica de São Pedro, no Vaticano.

Fig. 02 - Pietá, de Jan Fabre



Fonte: Google imagens

A figura 02 é uma escultura feita pelo belga Jan Fabre e constitui uma releitura da obra de Michelangelo. Essa escultura, de cor branca, traz Maria com um corpo esquelético e o

rosto de caveira, sentada e vestida com roupas que a cobrem quase por inteira, deixando apenas rosto e mão expostos. O homem em seus braços, representando Jesus, veste roupas modernas, o que nos indica ser de época contemporânea, e seu corpo encontra-se em estado de putrefação, pairando sobre ele alguns insetos, como constata-se na imagem acima. A imagem proposta por Fabre não remete, assim como *Pietà* a idéia de piedade, a partir do momento que descaracteriza o semblante terno e triste da personagem feminina e desconstrói a visão da relação de maternidade, dando ao texto um aspecto lúgubre. A *Pietà* do artista Jan Fabre foi exposta na Bienal de Veneza em 2011.

Fig. 03 - Pietá, do Translendário



Fonte: <http://g1.globo.com/ceara/fotos/2012/05/veja-imagens-das-paginas-do-translendario.html>

A figura 03 constitui uma releitura de *Pietà* de Michelangelo e foi produzida por um grupo de artistas transformistas *As travestidas*, do estado do Ceará, que intitulou o trabalho como *Translendário*, conforme publicação divulgada no portal G1.globo.com/Ceará. A imagem traz dois transformistas, um vestido de mulher, representando Maria, e o outro representando Jesus com um pano cobrindo apenas sua região mediana do tronco, tal qual está Jesus na escultura de Michelangelo. Essa releitura reflete um contraste entre religiosidade diluída na imagem de *Pietà*, já presente na memória visual da sociedade, e a sexualidade, especificamente aquela que diz respeito à homoafetividade, que tem sido tema de muitas discussões atualmente. Os tecidos que compõem as roupas e o chão do cenário em cor vermelha contrastam com o fundo claro, e deixam mais evidente as personagens e suas características físicas. Esta fotografia, dentre várias outras obras de arte conhecidas que tiveram releituras feitas pelo grupo em questão, foi catalogada no calendário cearense do grupo *As travestidas*, o *Translendário*, como a imagem do mês de maio do ano 2012.

Fig. 04 - Pietá, da Revista Periférica



Fonte:http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=629914%20

A quarta imagem, figura 04, foi a capa da 13ª edição da Revista Periférica, da cidade de Vilarelho de Jales, interior de Portugal, publicada no ano 2005, e traz também uma releitura da obra de Michelangelo. Pela configuração da imagem, não se remete à ideia de compaixão de mãe por filho, embora seja possível relacionar com *Pietà*, mas de mulher e homem, e parceiros sexuais. A Periférica apresenta uma mulher sentada, semblante que não demonstra a mesma piedade expressa em Maria da obra de Michelângelo, segurando um homem em seus braços, ambos totalmente nus, como se pode verificar na referida figura. A ideia de trazer essa releitura, segundo artigo publicado no Diário de Notícias de Portugal, em 24 de novembro de 2005, representa um prenúncio da última edição, que viria posteriormente a esta e o sentimento de piedade faz menção ao fim de um projeto que obteve bons resultados. A ideia de os personagens serem representados desnudos faz referência também à sexualidade e, conforme vemos na imagem, o momento íntimo fora interrompido pela morte, ou seja, é a representação do fim de algo que provocou prazer.

Fig. 05 - Pietá, da fotografia de Samuel Aranda



Fonte: http://www.istoe.com.br/reportagens/191170_A+ARTE+DA+NOTICIA

E por último, a figura 05 é uma fotografia tirada pelo repórter fotográfico Samuel Aranda, no Iêmen, Oriente Médio, durante um conflito. O autor captou a imagem de uma mulher, vestida com uma burca preta e luvas brancas, segurando em seus braços um parente que foi ferido durante o conflito, e ao lado direito, vê-se ainda parte de um outro homem que, todavia, não é o foco da foto, mas também encontrava-se no local que foi utilizado como hospital para os feridos. Essa fotografia, que realça cores nítidas, luz clara sobre os personagens, deixando-os bem evidentes, venceu o prêmio de reportagem fotográfica *World Press Photo* 2011 e foi publicada pelo jornal americano *The New York Times*. A imagem remete à ideia de piedade, assim como *Pietà*, contudo deixa em segundo plano a relação mãe e filho, pois focaliza mais no sentimento de compaixão da mulher, que pode ser mãe, esposa, irmã ou ter qualquer outro parentesco com o homem ferido, já que as vestimentas não deixam a personagem feminina muito à mostra.

As quatro imagens apresentadas constituem textos que apresentam a configuração não verbal e serão, por sua vez, tomadas para a análise da intertextualidade que mantém com a escultura de Michelângelo, *Pietà*, que é também um texto não verbal.

4.2 ANALISANDO O CORPUS

Aplicando o modelo de análise proposto por Mozdzenski (2009), que considera a representação da intertextualidade/intericonicidade por meio da forma (explicitude/implicitude) e da função (aproximação/distanciamento da voz citada), a primeira imagem aqui tomada para investigação é a escultura *Pietà*, de Jan Fabre, a partir da qual podemos perceber que ocorre um diálogo visual com *Pietà*, de Michelangelo. Contudo, nesse diálogo explícito, ocorre uma subversão do sentido expresso no intertexto relacionado à obra

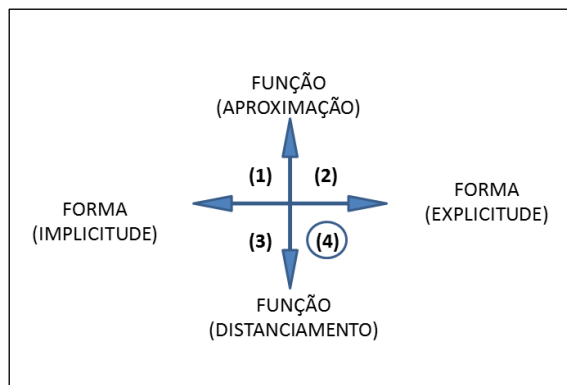
original. Assim, quanto à forma, há entre as duas obras citadas a explicitude textual ou intericônica, em que ambas, de cor clara, são constituídas de uma figura feminina sentada, com roupas que encobrem todo o corpo, manto sobreposto à cabeça e rosto inclinado com o olhar direcionado ao corpo do homem deitado em seus braços, acometido da morte.

E quanto à função, verifica-se o distanciamento da voz do autor do texto-fonte. A imagem da escultura de Jan Fabre propicia a desconstrução do modelo mental envolvido em *Pietà*, ou seja, o de uma mãe de semblante terno e jovial, compadecida pela morte do filho, e em cuja face transparece o sofrimento causado pela dor da perda. Esse modelo cognitivo dá lugar a uma nova configuração de sentido provocado pela segunda imagem e este só será absorvido por um leitor conhecedor do texto-fonte, pois, como corroboram Koch e Cunha-Lima (2003), os processos de produção e compreensão de textos dependem, em grande parte, de informações que são apenas sugeridas, apontadas nos e/ou pelos textos e que devem ser mobilizadas pelo leitor para que este consiga estabelecer adequadamente os sentidos globais de um texto.

As imagens, embora mantendo um mesmo posicionamento corporal dos personagens, são diferentes, pois, na escultura de Fabre, a virgem Maria é representada por uma personagem com rosto de caveira e corpo esquelético, representando a morte, sem expressões de emoções no rosto e que, por sua vez, segura em seus braços um homem com trajes mais modernos, representando uma época mais contemporânea, o que o distingue de Jesus da obra de Michelangelo. O homem possui, ainda, em seu corpo vários insetos devido o seu estado de decomposição, o que não ocorre com o Cristo de Michelangelo. Em sua mão direita, segura um cérebro que, de acordo com o que disse o autor em algumas entrevistas, “são os neurônios que permitem sentir a compaixão”, segundo artigo publicado na revista *Veja* de abril de 2011. E esse novo sentido trazido na escultura de Fabre, revela a subversão parodística do sentido original do texto-fonte.

A partir desta análise podemos encaixar a intericonicidade retratada dentro do quarto quadrante do modelo mozdenskiano, como vemos abaixo:

Gráfico 03. Intertextualidade entre as imagens de *Pietà* de Michelangelo e *Pietà* de Jan Fabre

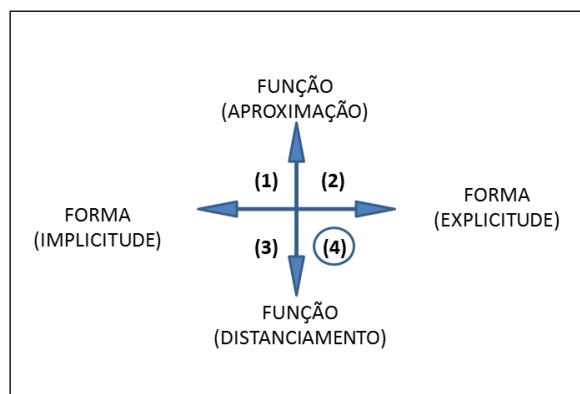


Comparando *Pietà*, de Michelangelo, nosso texto fonte, com o pôster do calendário, intitulado *Translendário*, produzido pelo grupo artístico ligado ao movimento LGBT *As transvestidas*, percebemos também que ambos os trabalhos mantêm um diálogo intericônico. No que diz respeito à forma, estas obras assemelham-se quanto à sua composição, em que os dois personagens do calendário ocupam o mesmo posicionamento daqueles da obra original, uma mulher jovem segurando em seus braços um homem também jovem e desfalecido, salvo algumas características que divergem. Tal composição, ou seja, a forma como o intertexto se apresenta, marca a explicitude entre este e *Pietà*.

Entretanto, a imagem do calendário apresenta características que desconstruem o modelo mental obtido a partir do objetivo da obra de Michelangelo. Os tons em claro ao fundo e vermelho das vestes dos personagens contrastam com o bege da cor do mármore da estátua *Pietà*. Os cabelos da mulher expostos e a roupa sensual colada ao corpo, mostrando ombros e braços, opõem-se à imagem da virgem Maria, com as roupas e o véu que a cobrem e evidenciam apenas a face que expressa o sentimento, dando uma ressignificação ao texto-fonte. Por tratar-se de travestis encenando uma imagem de cunho religioso que envolve a dor da perda de uma mãe que sustenta nos braços o seu filho morto, o sentido é alterado e traz à margem um tema polêmico debatido na sociedade atualmente, o homossexualismo.

Essa ressignificação caracteriza, quanto à função, o distanciamento da voz citada e permite-nos localizar essa intertextualidade/intericonicidade, assim como a figura anteriormente analisada, no quadrante 4 do modelo de Mozdzenski:

Gráfico 04. Intertextualidade entre as imagens de *Pietà* de Michelangelo e *Pietà* do *Translendário*



Considerando, então, que houve com a imagem do Translendário a incorporação do texto-fonte de maneira subversiva, podemos classificá-la como paródia, uma vez que, reafirmando as palavras de Cavalcante (2012, p.158), num caso de paródia “há uma recriação de um texto-fonte com uma clara mudança de propósitos comunicativos”. Nas palavras de Silvero Pereira, um dos idealizadores do projeto, publicadas em notícia no portal G1.globo.com/Ceará, *Pietá*, entre outras obras de arte clássicas que fazem parte do imaginário coletivo, foram retratadas com o intuito de simplesmente fazer uma releitura artística, voltada para o mundo transexual.

O terceiro texto que trazemos para a análise da intertextualidade/intericonicidade é a imagem veiculada na capa da 13ª edição da Revista Periférica, ano 2005, com características que se aproximam de *Pietá*. Quanto à forma intertextual é possível perceber a explicitude com que dialogizam os dois textos, com ressalvas para algumas diferenças. Na referida imagem, são dois personagens, uma mulher segurando um homem desfalecido em seus braços, assim como na obra original, todavia, ambos fotografam nus e o posicionamento corporal destes, embora similar ao de *Pietá*, apresenta diferenças, pois o homem está deitado para o lado direito e, conseqüentemente, a mulher inclina-se em direção ao seu rosto, deixando oculta parte da sua face e, além disso, o enquadramento da imagem não é total, uma vez que as pernas do homem não aparecem na foto. Contudo, a visualização da imagem permite que o leitor faça essa intertextualidade a partir da busca na memória e retome a obra original, uma vez que “o poder da imagem advém justamente de realizar essa (re)ativação cognitiva em nossa memória”(MOZDZENSKI, 2009, p.18).

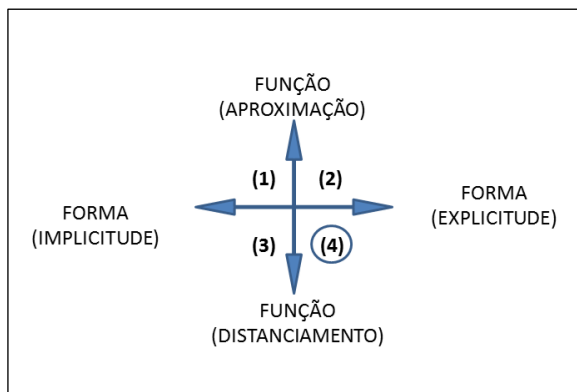
Dentro dessa explicitude formal que possibilita aos leitores que compartilham os mesmos conhecimentos compreender o intertexto, relacionando-o, está subvertido o sentido do texto original que dá lugar a um novo modelo cognitivo com significado distinto.

Os personagens exteriorizam características completamente distintas de Maria e seu filho Jesus, em *Pietà*. A mulher jovem, com o corpo totalmente desnudo, seios e pernas à mostra, com o posicionamento do braço esquerdo sustentando a parte superior do tronco do corpo do homem com a respectiva mão sob o pescoço e o braço direito sobre o corpo, com esta mão tocando o seu abdome, tomam o lugar da figura da mãe, à medida que se contrapõe à imagem de Maria em *Pietà*, e trazendo uma figura de mulher amante. Nesta, Maria tem rosto e cabeça cobertos, com apenas um braço sustentando a parte superior do tronco do corpo de Jesus deitado e a mão esquerda com a palma para cima, em posição simbólica religiosa-cristã de quem espera a piedade do Deus pai. Dessa forma, a função intertextual incorrerá no distanciamento da voz do autor, uma vez que o texto é ressignificado.

A imagem da capa da revista *Periférica* apresenta ainda a mulher com cabelos curtos e o rosto totalmente inclinado em direção ao rosto do homem, deixando a visibilidade apenas do perfil direito de sua face, e esta caracterização também difere da obra original, uma vez que Maria, mesmo com a inclinação do rosto, deixa à mostra a face frontalmente. Observa-se, então, a subversão do sentido do texto original com caráter parodístico, e neste, a conotação deixa de ser religiosa para assumir uma conotação erótica e a ênfase ao sentimento de dor e piedade, manifestado pela fisionomia e postura da mulher não está voltado ao homem, mas está relacionado ao encerramento das atividades da revista, já que esta edição, segundo os produtores da *Periférica*, é um prenúncio da última edição que viria na sequência, em janeiro de 2006, de acordo com artigo de Filipe Morais e João Miguel Tavares, publicado no *Diário de Notícias de Portugal* em Novembro de 2005.

Levando em consideração a análise da intericonicidade das imagens de acordo com a forma e a função intertextuais, temos o seguinte gráfico:

Gráfico 05. Intertextualidade entre as imagens de *Pietà* de Michelangelo e *Pietà* da Revista *Periférica*



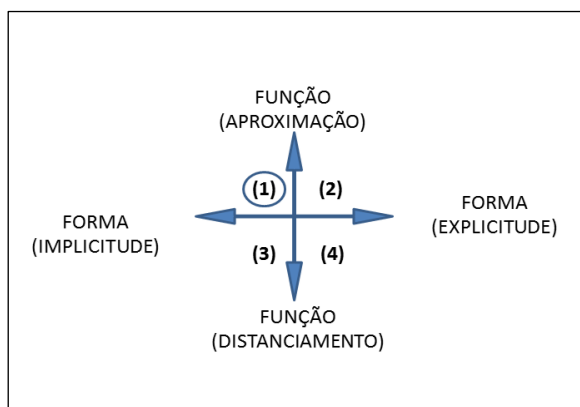
Em última análise apresentaremos a intertextualidade presente entre *Pietá*, cuja caracterização já fora descrita, e a fotografia tirada pelo repórter fotográfico Samuel Aranda, que ficou conhecida como *Pietá da Arábia*. Essa fotografia é composta por dois personagens, uma mulher, e um homem, o qual se mostra debruçado em seus braços, aparentemente desfalecido. A mulher vestida é retratada com uma burca, indumentária própria das mulheres da região onde a foto foi reproduzida, as mãos encobertas por luvas e com a inclinação do seu rosto para o rosto do homem. E mesmo encoberto pela parte de cima da burca, seu rosto aparenta sentimento de tristeza. Os tons claros ao fundo, sobre parte do homem e das luvas da mulher, contrastam com a burca escura vestida pela mulher.

Pela caracterização feita da fotografia, podemos perceber que há semelhanças entre os discursos das imagens, porém, quando levamos em consideração que o intertexto, devido à sua configuração, poderá não remeter, de imediato, ao texto-fonte, necessitando do leitor uma análise mais profunda dessa iconicidade, devido à sua configuração. Além disso, Samuel Aranda captou a imagem num momento de seu trabalho em uma situação de conflito real, o que podemos caracterizar como uma menção indireta ao texto-fonte. Assim, a forma intertextual será, então, considerada implícita. E essa denominação de *Pietá da Arábia* não foi dada pelo próprio autor, tão pouco a foto foi programada de forma intencional para manter semelhança com a obra de Michelangelo. A fotografia de Aranda, que ganhou o prêmio *World Press Photo 2011*, foi comparada com *Pietá* pelo presidente do júri, Aidan Sullivan, como publicado em artigo da *Revista Isto é*, em 2011.

A função intertextual dos textos revela a aproximação da voz do autor à medida que o intertexto expressa o sentimento de compaixão de uma mulher por seu ente querido em seus braços, denotando afeição e cuidado. Embora a imagem fotografada não remeta de forma intencional à *Pietá*, as vozes de ambas dialogam e mantêm a aproximação “ao menos, do modelo mental que se tem sobre o texto-fonte”, assim como coloca Mozdzenski (2009, p. 22).

A dor evocada pela mulher da foto é devida ao martírio sofrido pelo homem, retratado em seus ferimentos, assim como a sensibilidade de Maria, expressa na obra de Michelangelo, é provocada pela dor devida à morte do filho. Situamos, assim, a intertextualidade/intericonicidade desses textos no quadrante 01, a seguir:

Gráfico 06. Intertextualidade entre as imagens de Pietá de Michelangelo e Pietá de Samuel Aranda



5 CONCLUSÃO

Neste trabalho nos propusemos a fazer, a partir de uma visão imagético-discursiva, uma análise da intertextualidade/intericonicidade na construção textual de quatro imagens que dialogam com a imagem da escultura *Pietá*, de Michelângelo. E para a realização desta análise, aplicamos o modelo mozdzenkiano que visa explicar como forma e função agem mutuamente na produção dos sentidos por meio da intertextualidade.

Entre *Pietá* e as imagens 01, 02 e 03, caracterizamos a intertextualidade/intericonicidade explícita no que diz respeito à forma, por manterem um diálogo visual e, quanto à função, ocorreu o distanciamento da voz do autor, na medida em que os intertextos subverteram o sentido expresso pela obra original, situando-as assim, no quadrante 4 do modelo de análise. E a imagem 04, acima citada, situamos no quadrante 1 do modelo, pois quanto à forma verificamos a explicitude, e quanto à função, houve a aproximação da voz do autor uma vez que ambas imagens têm intenções significativas semelhantes.

Os três primeiros textos têm um caráter parodístico por serem uma transformação do texto-fonte, com propósitos comunicativos distintos do original sem, contudo, ridicularizar ou dar um tom humorístico aos novos textos imagéticos derivados, mas, de alguma forma,

para por a obra *Pietà* em evidência. E o último texto faz uma menção indireta ao texto-fonte, já que não houve a intenção de transformar *Pietà*.

A *Pietà* é uma imagem que já se faz presente no imaginário coletivo e isso propicia que a retomemos em nossa memória visual quando nos deparamos com outra imagem com configuração semelhante. Isso demonstra que os nossos modelos cognitivos organizam nossos conhecimentos, entre estes o visual, e ainda, que a intertextualidade pode ocorrer intencionalmente ou não (é o caso do texto 4) por parte do produtor do texto que, muitas vezes, não recorre a outro texto e ainda assim, recai sobre o fenômeno da intertextualidade.

Com esta análise, concluímos ser possível verificar a intertextualidade mantida entre textos imagéticos, classificando-a como uma das categorias existentes, como paródia, pastiche e outras, todavia sem discretizá-las, pois, como explica Mozdzenski (2009), um mesmo texto pode apresentar simultaneamente mais de uma ocorrência desses tipos de intertextualidade.

ABSTRACT: The present work is a study about intertextuality with a focus on imagetic intertextuality or intericonicity (term coined by Courtine (2006)), set from a discourse-cognitive perspective and, according to which the iconic texts dialogue each other to produce meanings. We aim to analyze the intertextual relationships kept by pictures which interact with the sculpture *Pietà* of Michelângelo, which portrays the Virgin Mary holding her dead son Jesus in the arms. For this, it was applied an analysis model of intertextuality/intericonicity as its form and function of occurrence, proposed by Mozdzenski (2009), towards the four images selected for study. The results of analysis enable us to report that the imagetic texts keep interactions among themselves, capturing or subverting the meaning of the source text *Pietà*.

Keywords: Intertextuality. Intericonicity. Imagetic text. *Pietà*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZERMAN, Charles. **Gênero, agência e escrita**. São Paulo: Cortez, 2006.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. **Discours et image**: semiologie des messages mixtes (Descriptifs des séminaires – 2006-2007). Paris: Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), 2006. Disponível em: <http://www.cavi.univparis3.fr/ILPGA/ED/DIFLE1_seminaires.html>. Acesso em 01 de julho de 2014.

_____. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. In: SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos (Orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.

DICINI, Norma. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.

JAY, Martin. **Cultural relativism and the visual turn**. Journal of Visual Culture. V. 1, n. 3, p. 267-278, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça; CUNHA-LIMA, Maria Luiza. Do Cognitivismo ao Sociocognitivismo. In: BENTES, Ana Christina; MUSSALIM, Fernanda. (Orgs.) **Introdução à Linguística**: fundamentos epistemológicos. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____; BENTES, Ana Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: Diálogos Possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semântica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MORAIS, Filipe; TAVARES, João Miguel. **Revista Periférica chega ao fim**. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=629914. Acessado em 23 de março de 2014.

MOZDZENSKI, Leonardo. **A intertextualidade no videoclipe**: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. Contemporânea, vol. 7, n. 2. Dezembro, 2009. 1-33

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

VAN DIJK, Teun A. Discourse, context and cognition. **Discourse Studies**, vol. 8, n. 1, p. 159-177, 2006.

_____. **Discourse and context**: a sociocognitive approach. New York: Cambridge University Press, 2008.

CRÉDITO DAS IMAGENS UTILIZADAS

Figura 01: Pietá, de Michelângelo

Fonte: Google imagens

* Imagem apresentada no item 5.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS, seguida de breve descrição.

Figura 02: Pietá, de Jan Fabre

Fonte: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/releitura-da-pieta-com-a-face-da-morte-ofusca-bienal-de-veneza>

* Imagem apresentada no item 5.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS, seguida de breve descrição.

Figura 03: Pietá, do Translendário

Fonte: <http://g1.globo.com/ceara/fotos/2012/05/veja-imagens-das-paginas-do-translendario.html>

* Imagem apresentada no item 5.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS, seguida de breve descrição.

Figura 04: Pietá, da Revista Periférica

Fonte: Google imagens

* Imagem apresentada no item 5.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS, seguida de breve descrição.

Figura 05: Pietá, da fotografia de Samuel Aranda

Fonte: http://www.istoe.com.br/reportagens/191170_A+ARTE+DA+NOTICIA

* Imagem apresentada no item 5.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS, seguida de breve descrição.