

**AMAZÔNIAS FIGURADAS: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSO EM A  
BELA IRIQUI; CI, MÃE DO MATO, DE RITA LOUREIRO, E MACUNAÍMA DE  
MÁRIO DE ANDRADE**

Edinaldo Gonçalves Coelho<sup>1</sup>

**Resumo**

Este artigo tem como foco a análise de duas pinturas da artista Rita Loureiro: *A Bela Iriqui* e *Ci, a Mãe do Mato*. As pinturas em questão foram produzidas como ilustrações da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade. Tem como objetivos analisar as pinturas e investigar como a intertextualidade e o interdiscurso se relacionam nessas pinturas com a obra *Macunaíma*. Para isso, parte da escolha teórica que denomina essas pinturas como textos, representações e figurações, compreendendo que não são duplos de um real, mas que produzem um real. Como metodologia, parte de uma discussão teórica da pintura como texto, representação e figuração, buscando elementos que materializam a intertextualidade e o interdiscurso. Como resultados das análises, verificou que essas pinturas apresentam diversos elementos constitutivos em comum: tema, personagens, espaços. Entretanto, produzem interdiscursos com visões de mundo divergentes.

**Palavras-chave:** Rita Loureiro. *A Bela Iriqui*. *Ci, Mãe do Mato*. Intertextualidade. Interdiscurso.

**FIGURATIVE AMAZONS: INTERTEXTUALITY AND INTERDISCOURSE IN A  
BELA IRIQUI; CI, MÃE DO MATO, BY RITA LOUREIRO, AND MACUNAÍMA BY  
MÁRIO DE ANDRADE**

**Abstract**

This article focuses on the analysis of two paintings by the artist Rita Loureiro: *A Bela Iriqui* e *Ci, a Mãe do Mato*. The paintings in question were produced as illustrations of Mário de Andrade's *Macunaíma*. It aims to analyze the paintings and investigate how intertextuality and interdiscourse relate in these paintings with the work *Macunaíma*. For this, part of the theoretical choice that calls these paintings as texts, representations and figurations, understanding that they are not doubles of a real, but that they produce a real one. As a methodology, it is part of a theoretical discussion of painting as text, representation and figuration, seeking elements that materialize intertextuality and interdiscourse. As results of the analyses, it verified that these paintings present several constitutive elements in common: theme, characters, spaces. However, they produce interdiscourses with divergent worldviews.

**Keywords:** Rita Loureiro. *A Bela Iriqui*. *Ci, a Mãe do Mato*. Intertextuality. Interdiscourse.

## 1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, busco analisar duas pinturas de Rita Loureiro: *A Bela Iriqui* (1985) e *Ci, Mãe do Mato* (1985), produzidas como ilustrações da obra *Macunaíma* (1985), de Mário de

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia/UNIR (2018). Professor de Arte e Projeto de Vida da rede pública de ensino do estado de Rondônia. Linhas de pesquisas: Linguagem e cultura; Ensino-aprendizagem em Arte. ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-5204-2382>>. E-mail: ednald@gmail.com

Andrade, no intuito de fazer uma interpretação das imagens representadas e refletir sobre o interdiscurso e a intertextualidade com a obra andradeana, percebendo as maneiras com que essas pinturas se relacionam com o contexto histórico-social, no qual remetem, a Amazônia.

No decorrer das análises, escolho utilizar o termo “amazônias” para me referir aos espaços da Amazônia, no intuito de caracterizar os espaços representados nas pinturas. Minha perspectiva de análise entende a Amazônia como um espaço plural, caracterizado pela diversidade natural, humana e cultural, buscando me desviar de tradicionais narrativas e imagens construídas, que a veem como homogênea ou como um espaço do vazio, pouco habitado, lugares exóticos e selvagens.

Desde os primeiros momentos da ocupação do Brasil pelos europeus, as amazônias passaram a ser vistas como um imenso espaço vazio e, demograficamente, solitário. Ao mesmo tempo que era descrita e representada por suas belezas e riquezas naturais. Essas visões que colocam as amazônias como um espaço dicotômico – selvagem/bela – tem predominado, mas vem sendo confrontadas por estudos que demonstram outras amazônias em um espaço que é heterogêneo. Nessa perspectiva, as amazônias são, simultaneamente, representadas e construídas por meio das linguagens. É, portanto, o interdiscurso sobre as amazônias que me interessa nessa análise, em razão das representações artísticas de Rita Loureiro serem pinturas sobre/desses esses espaços.

Rita Loureiro é uma pintora nascida em Manaus, em 1952. Apesar de ter uma vasta produção pictórica, ter participado de exposições no Brasil e no exterior, sua produção, atualmente, parece estar relegada ao esquecimento, pois há vários anos não ocorrem exposições de suas obras, nem estudos acadêmicos que tomem sua produção como objeto de estudo. Partindo do pressuposto que toda obra de arte é passível de leitura e análise, podendo contribuir para o conhecimento sobre o mundo e suas interpretações, vejo que as pinturas de Rita Loureiro podem contribuir para a compreensão sobre as amazônias inventadas por meio das linguagens e pelos discursos.

Como metodologia de análise, entendo que as pinturas de Rita Loureiro são representações não só da narrativa *Macunaíma*, que também é uma representação, mas de espaços percebidos no real. Afinal, é possível uma representação do real como um duplo? Em outras palavras, o que a linguagem reproduz do real é o real? Estes questionamentos sobre a representação são fundamentais para analisar uma pintura, visto que ela pode soar como um “retrato” e produzir imagens, às vezes, tomadas como a própria realidade.

Fundamento minha compreensão das pinturas como representação nos estudos de Roger Chartier (2011) e outros autores, assim como em uma perspectiva analítica, fundamentada em Pierre Francastel (1982), e do entendimento da pintura como texto e linguagem, a partir de Omar Calabrese (1987, 1993) e Umberto Eco (1984). Ainda, busco analisar o interdiscurso e a intertextualidade das obras com embasamento teórico em José Luiz Fiorin (2006), Omar Calabrese (1993), dentre outros autores.

Segundo Fiorin (2006), a intertextualidade se caracteriza pela retomada de um texto a outros textos, seja como releitura, paródia, ou qualquer outra forma que explicita menção em um texto a outro texto. Enquanto interdiscursividade é as relações dialógicas, pois se refere aos discursos. Enquanto a intertextualidade se manifesta de forma explícita nas materialidades dos textos, a interdiscursividade nem sempre é explícita. No tópico “Intertextualidade e interdiscurso: *A Bela Iriqui*, *Ci, Mãe do Mato* e *Macunaíma*” abordo estes conceitos com ênfase para minhas análises.

Explanados os meus objetos e minha fundamentação teórica, enfatizo que meus objetivos, neste artigo, são analisar *A Bela Iriqui* e *Ci, Mãe do Mato*, de Rita Loureiro, buscando compreender de que forma essas representações artísticas produzem e reproduzem as amazônias, bem como investigar o interdiscurso e a intertextualidade das pinturas com a obra *Macunaíma*.

## 2 PINTURA: LINGUAGEM E TEXTO

O entendimento de que a pintura é uma linguagem nem sempre foi aceito pelos linguistas. Alguns tentaram comparar a linguagem pictórica e outras linguagens artísticas à linguagem verbal escrita, fazendo correlações, prevalecendo, muitas vezes, as diferenças em detrimento das semelhanças. Isso fez com que as linguagens artísticas não fossem consideradas linguagens por teóricos como Morpurgo-Tagliabue, Georges Mounin e o estetólogo René Passeron, ambos citados por Omar Calabrese (1987). Em *A Linguagem da Arte* (1987), Calabrese apresenta algumas dessas ideias e problematiza a questão do porquê ele considera a arte ou as artes como linguagens. Também problematiza a utilização do termo “linguagens artísticas”, que segundo ele, foi utilizado de forma genérica e sem rigor científico, “confundindo entre outras coisas, o velho conceito crociano<sup>2</sup>, de expressão com as análises estruturalistas

---

<sup>2</sup> O conceito de expressão de Benedetto Croce está associado à inspiração e à intuição. É uma concepção idealista da arte, que Calabrese critica, pois “tornam-se vão os apelos à linguagem, quando a artisticidade se resolve na

emergentes” (CALABRESE, 1987, p. 119). Nessa perspectiva, tentarei explicar as ideias que levam ao entendimento da pintura como linguagem e texto e, por fim, como uma representação.

Calabrese (1987) menciona que a ideia metafórica de “linguagens”, utilizada sem rigor científico, enfrentou dificuldade quando tentou-se livrar a área de arte do entrave da ambiguidade, da inexatidão e de equívocos grosseiros. O autor apresenta o problema, resumindo-o em quatro questionamentos que merecem ser citados na íntegra:

É possível fazer com que os fenômenos artísticos entrem no âmbito da comunicação? Existe diferença entre o tipo de comunicação da figuração plana, o da figuração tridimensional e o da linguagem verbal? É lícito reunir, em uma só perspectiva, arquitetura, artes menores, pintura e figuração tridimensional? Existem características, neste último agrupamento, que permitem posteriores articulações internas em bases diversas da tradicional divisão histórica das artes? (CALABRESE, 1987, 120).

Sobre esses questionamentos, Calabrese faz uma retrospectiva, apresentando teóricos, pensadores e suas ideias, buscando situar o entendimento das artes como linguagens. Menciona Corrado Maltese que, segundo Calabrese (1987), observou que a razão dos desinteresses e imprecisão frente a esses questionamentos, advém de uma consideração de irrelevância de alguns historiadores e críticos da arte, sobretudo italianos, pois “O idealismo crociano continua resistindo” (CALABRESE, 1987, p. 120). Em outras palavras, o entendimento das artes como “expressão” desconsidera uma busca comparativa entre as estruturas das artes verbais e não-verbais. Desta forma, a arte como expressão na perspectiva de Croce, não leva em consideração as estruturas das linguagens, mas sim suas artisticidades.

A problemática também é abordada por Calabrese (1987) do ponto de vista dos pensadores marxistas, que praticamente não levaram em consideração os problemas do gênero ao fazerem seus estudos e análises, buscando as relações entre arte e fatos estruturais e superestruturais da sociedade. De acordo com Calabrese, isto se justifica porque “de um lado, uma análise estrutural da arte certamente não chega a dar nenhuma explicação causal dos fenômenos observados; de outro, não pode substituir sua determinação econômica” (CALABRESE, 1987, p. 121). Nessa perspectiva, justifica-se a irrelevância das artes como linguagens para esses pensadores.

Creio que seja interessante para essa discussão, mencionar a questão da associação das categorias da linguística geral às análises de obras de arte. Calabrese aborda dois críticos dessa

---

‘expressão’ e no conceito individualista de ‘inefabilidade’ e ‘irrepetibilidade’. (CALABRESE, 1987, p. 120). Nessa concepção de Croce ainda em voga, segundo Calabrese, as estruturas das artes visuais e das verbais se tonam irrelevantes.

“associação”: o linguista Georges Mounin e o esteticista René Passeron. Segundo Calabrese (1987), para estes pensadores franceses, a pintura tem como objeto primário não a comunicação, mas a pura expressão autorreflexiva, o que exclui, nessa perspectiva, a possibilidade de chamá-la de linguagem. Passeron, nesse contexto, vê a pintura como um conjunto que escapa à semiologia. Creio que, ao mencionar esses pensadores, abordados por Calabrese, fique mais claro que o que caracteriza a pintura como linguagem envolveu uma longa discussão. Sobre esse debate das artes, em comparação com as linguagens verbais, Calabrese considera que

Os modelos da linguística geral, de fato, não podem explicar a arte, porque esta sempre mantém algum resíduo resistente à análise. E, além disso, é impossível construir um sistema categorial rigoroso como o da linguística, na medida em que os sistemas artísticos se mostram irreduzíveis à total pertinência de suas partes (CALABRESE, 1987, p. 126).

Penso que não seja necessário trazer todas as ideias acerca do problema da arte enquanto linguagens, apresentadas por Calabrese. Parece ser mais interessante apresentar apenas as que contribuem para o entendimento da arte como comunicação, portanto, linguagem, para esse autor. Desse modo, não retomarei as ideias de Calabrese sobre o “iconismo”, que despertou grandes debates dentro da Semiótica, fazendo com que esta ciência, no que diz respeito à aplicação às artes, tem chegado a uma nova dificuldade, pois “o panorama da disciplina apresenta-se muito variado e desagregado” (CALABRESE, 1987, p. 147).

Calabrese (1987) não deixa de fora a questão das “unidades” dentro da semiótica das artes. Ele explica que em razão da ausência de modelos teóricos consagrados, as análises têm sido fragmentadas, sendo a semiótica das artes, um campo de diversas possibilidades investigativas. Calabrese menciona que na linguagem pictórica tem o problema da unidade, que tem afligido os estudos semióticos da pintura. Segundo o autor,

De menores consequências no plano filosófico e epistemológico que o problema do iconismo, a interrogação concernente à possível dupla articulação (ou pelo menos múltipla articulação) da “linguagem” pictórica contribuiu para retardar o desenvolvimento dos estudos no setor (CALABRESE, 1987, p. 150).

Nessa perspectiva, Calabrese menciona os estudos de Damisch, com enfoque na semiótica da pintura. De acordo com o autor, “Damisch parte de uma interrogação central: existe uma verdade da pintura ou uma verdade na pintura? A premissa necessária para tanto é delinear uma distinção entre o ato pictórico representado pela obra e sua decifração” (CALABRESE, 1987, p. 156). Entretanto, Calabrese ressalta a necessidade de precisar dois

termos quando se analisa uma pintura: sistema e signos, pois “se a pintura pode ser analisada como sistema, nem por isso é necessário que ela seja também sistema de signos” (CALABRESE, 1987, p. 156). Ainda sobre os estudos de Damisch, Calabrese (1987) aponta que é sempre a linguagem verbal que torna a pintura um sistema significante, isto não era novidade, pois outros teóricos já haviam feitos essa constatação. No entanto, o diferencial de Damisch é não cair no clássico equívoco de tentar uma aplicação de categorias linguísticas ao “sistema” pictórico, pois este não se deixa reduzir às unidades, como ocorre em uma língua, mesmo que unidades sejam identificadas. Além disso, a própria noção de signo deve ser questionada quando falamos de semiótica da pintura.

Postas essas questões/problemas sobre o entendimento da pintura enquanto linguagem, Calabrese aponta um caminho interessante: a noção de texto parece ser produtiva para os estudos da pintura. Isso porque a ideia de texto, mesmo no entendimento genérico do termo, possibilita deixar de lado a questão de a arte ser ou não um sistema, permitindo assim a análise de qualquer obra a partir de um ponto de vista semiótico. “Em suma: pode-se substituir produtivamente um movimento analítico que ia, improdutivamente, do menor (as “unidades mínimas”) para o maior (as configurações) por um outro que vai do maior para o menor, sem prejudicar nenhum nível de análise” (CALABRESE, 1987, p. 160). Calabrese ainda coloca outras questões que favorecem as análises. Tomando a pintura como texto, como recuperar o sentido histórico dos códigos, a noção de texto possibilita a superação momentânea do obstáculo do problema do referente dos “signos visuais” e, por fim, que a noção de texto possibilita o abandono das especificidades da arte, isto é, um texto pede em sua interpretação, outros textos e as experiências do autor e do leitor, independentemente do suporte material em que seja produzido.

Calabrese (1987) ressalta que os estudos que entendem obras de arte como textos são recentes e oriundos de teorias linguísticas, isso significa que no campo das Artes Visuais “não temos uma teoria do texto não-literário, mas sim aplicações de conceitos retomados das teorias textuais correntes” (CALABRESE, 1987, p. 161).

Penso que seja interessante trazer para essa discussão, algumas ideias de Umberto Eco (1984). Este autor que, de certa forma, fundamenta as ideias de Calabrese quanto ao entendimento de texto, faz uma vinculação direta entre signo e texto ao afirmar que “em um sistema semiótico bem organizado, isto é, um sistema dotado de sólidas convenções de ordem sintática, semântica e pragmática, um signo já é um texto virtual” (ECO, 1984, p. 04). Assim, posso dizer que o texto, na concepção de Eco, deve ser visto com base no signo (representação).

Não quero me aprofundar nessas questões teóricas sobre signo e texto, apenas apresentar elementos sobre esses conceitos, que são essenciais para a reflexão sobre a linguagem pictórica. Vale ressaltar que para Umberto Eco (1984), “o conceito de texto já é um conceito misto, porque um texto não é um sistema de significação, é uma realização comunicativa” (ECO, 1984, p. 15). Para este autor, não se pode enfrentar um texto sem levar em consideração o elemento pragmático, isto é, o contexto. Esse entendimento de texto é fundamental para pensarmos a arte pictórica como possibilidades comunicativas/expressivas ou produtora de sentidos diversos.

Eco (1987) considera duas coisas importantes sobre a relação texto/leitor: “a primeira que devemos definir texto como uma máquina preguiçosa que não executa todo o trabalho que deveria executar, é construída de maneira a pedir ao leitor que execute parte do próprio trabalho” (ECO, 1984, p. 97). Em outras palavras, o processo de significação textual só acontece na relação texto/leitor. A segunda coisa significa também dizer que o texto é repleto de não-ditos. Nas palavras de Eco, “o texto é um tecido cheio de buracos, repleto de *não-ditos*, e todavia esses *não-ditos* são de tal modo *não-ditos* que ao leitor é dada a possibilidade de colaborar, para preencher e dizer esses *não-ditos*” (ECO, 1984, p. 97 – grifos do autor). Esses dizeres de Eco são interessantes para pensar as possibilidades interpretativas que um texto pictórico.

### 3 A REALIDADE FIGURATIVA E A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA

Tomando as pinturas como textos, passíveis de interpretações, é relevante trazer algumas ideias de Francastel para a discussão, percebendo como esse autor, um adepto da Sociologia da Arte, compreendeu as relações entre arte e sociedade. Na obra *A realidade figurativa* (1982), Francastel expõe algumas ideias, que são essenciais para se pensar a pintura como figuração de aspectos do “real”.

Francastel (1982) aponta um problema nas obras teóricas na Sociologia da Arte, pois nas produzidas até então – antes da escrita da *A realidade figurativa* – eram tentativas de investigar a razão “de ser” das obras de arte, cometendo o equívoco de acreditar que essa razão deveria ser buscada fora da arte. Para o autor, “A Arte não é apenas domínio das satisfações fáceis e imaginárias, ela informa atividades fundamentais. Imensos aspectos da vida atual, assim como do passado, manifestam-se em setores que dependem da Arte” (FRANCASTEL, 1982, p. 3). Fica perceptível que as obras de arte trazem, de forma intrínseca, aspectos da vida social, portanto, é possível analisar esses aspectos partindo das próprias obras, sem buscar a

razão de ser fora delas. O autor também enfatiza que “Em suma, existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal estudada” (FRANCASTEL, 1982, p. 3). Esta afirmação de Francastel, esclarece que até a escrita da obra *A realidade figurativa*, o pensamento plástico, existente nas obras de arte, era analisado de forma equivocada ou não era levado em consideração nos estudos sobre obras de arte.

Francastel, criticando os estudos da Sociologia da Arte até então, elucida que uma obra de arte não é um substituto de algo. É enfático ao afirmar que “Uma obra de arte é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada” (FRANCASTEL, 1982, p. 5). Em outras palavras, o autor enfatiza que a obra de arte não é um duplo de qualquer outra forma. Essa questão colocada por Francastel, contrapõe-se à ideia de a obra de arte ser entendida como uma “cópia” de parte do “mundo real”. Nesse ponto, a obra de arte é um produto de um sistema (tem outros) que comunica a sabedoria humana por meio do pensamento estético. Nesse contexto, “A obra de arte é, efetivamente, sempre produto da imaginação e da habilidade de um artesão” (FRANCASTEL, 1982, p. 21).

Não posso deixar de fora as ideias de Francastel sobre a relação arte/linguagem. Segundo o autor, a obra de arte é uma das formas que o ser humano comunica suas ideias e seus pensamentos. Para Francastel, “Mais do que nunca os homens comunicam-se entre si pelo olhar. O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis, é uma das chaves de nosso tempo” (FRANCASTEL, 1982, p. 35). Nessa perspectiva, conhecer esses mecanismos de funcionamento desses signos, é fundamental para a expressão/comunicação de nossas ideias e compreensão de nós mesmos. Em outras palavras, a arte é linguagem porque é comunicação.

Sobre a relação arte/economia, Francastel (1982) afirma que “A arte é para uns, como já o mostrei, um ganha-pão; para outros é um instrumento de expressão, de propaganda ou de dominação. Surge assim como um ponto de encontro privilegiado” (FRANCASTEL, 1982, p. 40). Desse modo, percebo que analisar uma obra de arte e encontrar a função desempenhada, é fundamental para a compreensão de como a sociedade se relaciona com ela e com o artista que a produziu. As ideias de Francastel, são importantes para o entendimento de que forma aquela obra “carrega” elementos da sociedade em que ela foi produzida, pois o artista, não é alguém isolado. Nas palavras de Francastel, “Para serem corretamente interpretados, os fenômenos artísticos devem ser considerados como a manifestação de uma espécie de consciência plural que, pelo menos até presentemente, não se confunde com a consciência total de uma sociedade unificada que jamais existiu” (FRANCASTEL, 1982, p. 41).

Outra contribuição de Francastel para as análises aqui propostas, são suas ideias quanto aos conceitos de significação e figuração. Abordando o signo figurativo, o autor explica que “Toda leitura, toda interpretação carrega o signo de significações que o ultrapassam; em contrapartida, ela abandona outras significações que o autor havia incluído no ato gerador do objeto e outras significações que também lhe conferiram outros autores” (FRANCASTEL, 1982, p. 97). Esta afirmação possibilita compreender como a arte é plurissignificativa, arbitrária como uma comunicação única. Nessa perspectiva, Francastel vê a necessidade de diferenciar a figuração da representação, esta no sentido de ser entendida como um reflexo do real, portanto, um substituto de algo. Ele elucida que

[...] o signo plástico não é nem expressivo nem representativo de valores próprios ao espírito criador ou ao universo, ele é figurativo; o signo plástico surge no final de um *processus* de atividade ao mesmo tempo intelectual e manual em que se encontram elementos oriundos, não de dois termos: o real e o imaginário, mas de três: o percebido, o real e o imaginário. *Pelo fato de ser o signo plástico o lugar onde se encontram e interferem elementos oriundos dessas três categorias de elementos ele não é nem apenas expressivo (imaginário e individual), nem representativo (real e coletivo), mas igualmente figurativo (ligado às leis da atividade óptica do cérebro e às leis das técnicas de elaboração do signo enquanto tal)* (FRANCASTEL, 1982, p. 92, grifo meu).

É preciso enfatizar que a ideia de representação utilizada por Francastel não é consenso, visto que a representação como um conceito analítico tem um longo percurso de aplicações, sendo utilizado em diferentes perspectivas. Roger Chartier (2011) faz uma importante consideração sobre a representação. Nas palavras do autor, a representação é importante para analisar a questão da mentalidade social, as relações dos indivíduos em um grupo social, as configurações múltiplas em que a realidade é representada e pode ser percebida, assim como os signos e práticas que possibilitam o reconhecimento de uma identidade social. Segundo Chartier

Assim construído, o conceito de representação foi e é um precioso apoio para que se pudessem assinalar e articular, sem dúvida, melhor do que nos permitia a noção de mentalidade, as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: em primeiro lugar, as operações de classificação e hierarquização que produzem as configurações múltiplas mediante as quais se percebe e representa a realidade; em seguida, as práticas e os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um status, uma categoria social, um poder; por último, as formas institucionalizadas pelas quais uns “representantes” (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam de maneira visível, “presentificam” a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade ou a permanência de um poder (CHARTIER, 2011, p. 20).

Pelo que que percebo na conceituação de Chartier, as representações possibilitam a análise das relações que os indivíduos e os grupos mantêm com o mundo social. A partir dessas

constatações, gostaria de dar um enfoque na representação como criação artística. Santos (2011), pontua que, quando falamos em representação, duas linhas de pensamento precisam ser levadas em consideração: o realismo e o textualismo. A primeira entende a representação como algo mimético ou espelho do mundo “real”. Isso significa que a realidade é representada de uma forma pura e simples. A pintura é uma representação, assim como um sistema de escrita linguístico pode representar a realidade. Essa concepção parte do pressuposto que existe um mundo real e que os seres humanos fazem uma representação dele, ou seja, a representação é um duplo. Nesse sentido,

O conceito de representação entendido desta maneira manifesta uma concepção de mundo dualista. De um lado está o mundo físico existente e de outro as representações que os homens fazem deste. Assim, a mente representa ou espelha as coisas por meio das idéias. Esta maneira de se relacionar com o conceito de representação é nomeada com o termo realismo (SANTOS, 2011, p. 40).

Na segunda linha de pensamento sobre a representação, temos o textualismo como uma concepção para o termo em questão. Ankersmit (2016) traz um pensamento interessante ao afirmar que “devemos, portanto, deixar de lado o modelo de enunciado verdadeiro sempre que estivermos lidando com a linguagem representacional” (ANKERSMIT, 2016, p. 205). Em outras palavras, é impossível dizer se uma representação é verdadeira ou falsa porque “as operações estão sempre inextricavelmente ligadas uma a outra” (ANKERSMIT, 2016, p. 205), sendo impossível designar referência, significado e conteúdo de forma precisa. Nessa perspectiva, o texto é visto como um objeto. Essas considerações do autor são válidas tanto para a representação artística quanto para a histórica. Santos (2011) afirma que

Somente podemos conhecer as representações do passado que encontramos nos textos. De forma alguma o “real” pode ser apreendido, ainda mais em se tratando de um “real” situado no passado. O textualismo trata a ciência e a filosofia como gêneros literários e enfatiza a importância da linguagem (SANTOS, 2011, p. 41).

Penso que o conceito de figuração, utilizado por Francastel, converge com o de representação na linha de pensamento do textualismo, visto que a representação não é percebida como um duplo do real, mas como linguagem. Portanto, o real não chega até nós por meio das narrativas ou das imagens, o que chega até nós por meio dos textos são aspectos de determinada sociedade, de uma possível realidade, sempre mesclados a partir do percebido pelo artista, do real existente e que ele interpretou e do imaginário do artista.

É por meio da linguagem, das representações ou das figurações (no caso da pintura), que elementos do real chegam até nós. Chegam mesclados a partir do que o artista percebeu de

um real e também de seu imaginário. Tomando isso como fundamento, a relação de um texto com outros se dá a partir da materialidade, a intertextualidade, e nas relações dialógicas, a interdiscursividade. No tópico seguinte, aprofundarei nesses dois conceitos ao fazer as análises das obras *A Bela Iriqui* e *Ci, Mãe do Mato*, de Rita Loureiro.

#### **4 INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSO: A BELA IRIQUI; CI, MÃE DO MATO E MACUNAÍMA**

Começo este tópico enfatizando que a intertextualidade é um conceito bastante estudado, portanto, existe uma diversidade de produções teóricas e perspectivas de pesquisas que tratam deste conceito. A intertextualidade, já defendida por Kristeva (2012) como sinônimo de dialogismo em uma perspectiva bakhtiniana<sup>3</sup>, merece uma atenção especial nas análises a seguir. Na concepção de Ingedore Villaça Koch, a intertextualidade se manifesta a partir das relações do interior do texto com seu exterior. São diálogos com textos externos, pois

Todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior, e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe (KOCH, 2003, p. 59).

Em *Como se lê uma obra de arte*, Calabrese (1993) faz algumas considerações primordiais para as análises que pretendo fazer neste artigo. O autor aponta a intertextualidade como “um conjunto de capacidades, pressupostas no leitor e evocadas mais ou menos explicitamente em um texto, que concernem algumas histórias condensadas, já produzidas numa cultura por algum autor (ou melhor ainda, por algum texto) anterior (CALABRESE, 1993, p. 39). Acredito que seja de extrema relevância este conceito de Calabrese para as análises as quais me propus, visto que as pinturas a serem analisadas têm materialidades intertextuais explícitas com *Macunaíma*.

Luiz Antônio Marcuschi (2008) entende o conceito de intertextualidade como um princípio constitutivo de textos, isto é, mais do que um simples critério de textualidade, é também um *princípio constitutivo que trata o texto como uma comunhão de discursos* e não

---

<sup>3</sup> Para Bakhtin, dialogismo diz respeito às vozes presentes em um texto, entendendo que a voz é “expressão da posição do falante individual em uma situação concreta da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 289). Kristeva defende que “[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; [...]” (KRISTEVA, 2012, p. 145). Enquanto Fiorin (2006), discordando de Kristeva, diferencia a intertextualidade da interdiscursividade, isto é, diferencia intertextualidade de dialogismo.

como algo isolado. (MARCUSCHI, 2008, p. 132, grifo meu). Marcuschi destaca os discursos presentes na constituição de em um texto como fundamental para a compreensão da intertextualidade. Entretanto, Fiorin (2006), apresenta uma distinção para as relações dialógicas, chamadas por ele de interdiscursividade, da intertextualidade.

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos *interdiscursividade*, mas não *intertextualidade* (FIORIN, 2006, p. 187 – grifo do autor).

Como bem explica Fiorin (2006), a intertextualidade deve estar materializada nos textos, enquanto a interdiscursividade nem sempre se manifesta de forma materializada e explícita. Em outras palavras, a intertextualidade sempre evoca a interdiscursividade, porém, a interdiscursividade ou as relações dialógicas em um texto nem sempre explicitam a intertextualidade.

A partir dessas citações, tomo como conceito as definições de intertextualidade e interdiscursividade de Fiorin (2006) por acreditar que com esta base conceitual é possível analisar as pinturas de Rita Loureiro, discorrendo sobre os intertextos e interdiscursos com a obra *Macunaíma*, conforme os objetivos deste artigo.

#### 4.1 – A BELA IRIQUI

Começo minhas análises pela pintura *A Bela Iriqui*, de Rita Loureiro, que foi produzida como uma ilustração de uma personagem da obra *Macunaíma*. A personagem feminina está sentada em posição frontal para o espectador, como se o olhasse nos olhos. A pintura possibilita ilusão de profundidade, sendo perceptível, na parte superior do espaço pictórico, três figuras humanas: Macunaíma e seus irmãos Maanape e Jiguê. A obra sugere um retrato. Iriqui é uma personagem feminina com traços indígenas. Assim é descrita por Mário de Andrade e figurada por Loureiro com tais características. Está se colocada sobre um tapete ao chão, ao lado de um objeto trançado e a figura de uma árvore. Também é perceptível que a paisagem representada é composta a partir de elementos que caracterizam um espaço que mescla a floresta e paisagens naturais com algumas alterações humanas, perceptível em uma estrada que desaparece no horizonte. Também se vê uma imagem que remete a uma oca (moradia indígena) do lado direito superior. O espaço figurado na tela é amplo, ao mesmo tempo que parece ser vazio de humanos,

pois a presença humana é uma complementação, sem alterações significativas, da imensidão natural.

**Figura 1** – *A Bela Iriqui*, 1985, Rita Loureiro.



Fonte: Andrade (1985).

As cores, utilizadas com harmonia, sugerem vivacidade. Tonalidades de azul, verde e marrom se contrastam. O recorte pintado na tela, sem um posicionamento centralizado dos elementos espaciais como a protagonista Iriqui, extrapola as bordas como se fosse uma

fotografia, remetendo a um espaço grandioso, impossível de caber em uma tela, por maior que esta seja. A bela Iriqui parece não ser mais bela que o espaço, que a paisagem: colorida, viva, idealizada nos mínimos detalhes, mas sem uma preocupação com um realismo fotográfico. As cores parecem não caracterizar um espaço real, mas ilusório, inventado e configurado pelos pincéis e pelas tintas. O que salta aos olhos não é a bela Iriqui apenas, mas o conjunto “natural” de uma natureza pouco transformada pelo humano.

A personagem Iriqui está coberta com um manto verde, listrado de preto, que pouco remete às culturas indígenas. Tem os cabelos longos. Uma das mãos levantada ao ombro, acaricia um bichinho que parece rato, acomodado nos fios pretos. O rosto tem uma parte pintada de vermelho e sua pele é marrom, que se aproxima das tonalidades terrosas e dos troncos das árvores. Os lábios são finos e roxos. Os seios, levemente à mostra, valorizam aspectos culturais de povos indígenas quanto ao não uso de vestimentas.

Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a personagem Iriqui é descrita como uma cunhã um tanto exótica, como o transcrito abaixo do trecho da narrativa:

*Jiguê era muito bobo e no outro dia apareceu puxando pela mão uma cunhã. Era a companheira nova dele e chamava Iriqui. Ela trazia sempre um ratão vivo escondido na maçaroca dos cabelos e faceirava muito. Pintava a cara com a araraúba e jenipapo e todas as manhãs passava coquinho de açaí nos beições que ficava totalmente roxos. Depois esfregava limão-de-caiena por cima e os beiços viravam totalmente encarnados. Então Iriqui se envolvia num manto de algodão listrado com preto de acariúba e verde de tatajuba e aromava os cabelos com essência de umiri, era linda” (ANDRADE, 1985, p. 5 - grifo do meu).*

Na narrativa andradeana, a beleza da personagem é descrita em uma atmosfera exótica. Uma personagem que trazia um ratão vivo, na “maçaroca” de cabelos, não parece sugerir algo belo e idealizado. Em relação às descrições físicas da personagem, os “beições” que a narrativa de Andrade enfatiza, pintados de açaí, que tem um roxo forte, não sugere uma beleza suave. Além disso, os “beições” eram “encarnados”, depois que a personagem passava limão-de-caiena, um fruto bastante azedo. O contraponto é colocado no manto listrado de algodão de cores preta e verde, assim como no aroma de umiri, que a personagem colocava nos cabelos, assim como na frase “era linda”. Como fica perceptível, a narrativa não é sutil ao descrever Iriqui. O discurso é de uma personagem complexa na aparência, capaz de carregar um ratão no cabelo de “maçaroca”, mas se perfumar com umiri. Retomando os conceitos de Fiorin (2006), percebo as materialidades do texto de Andrade no texto de Loureiro. Isso caracteriza a intertextualidade. Entretanto, fica perceptível oposição na construção da personagem. A de

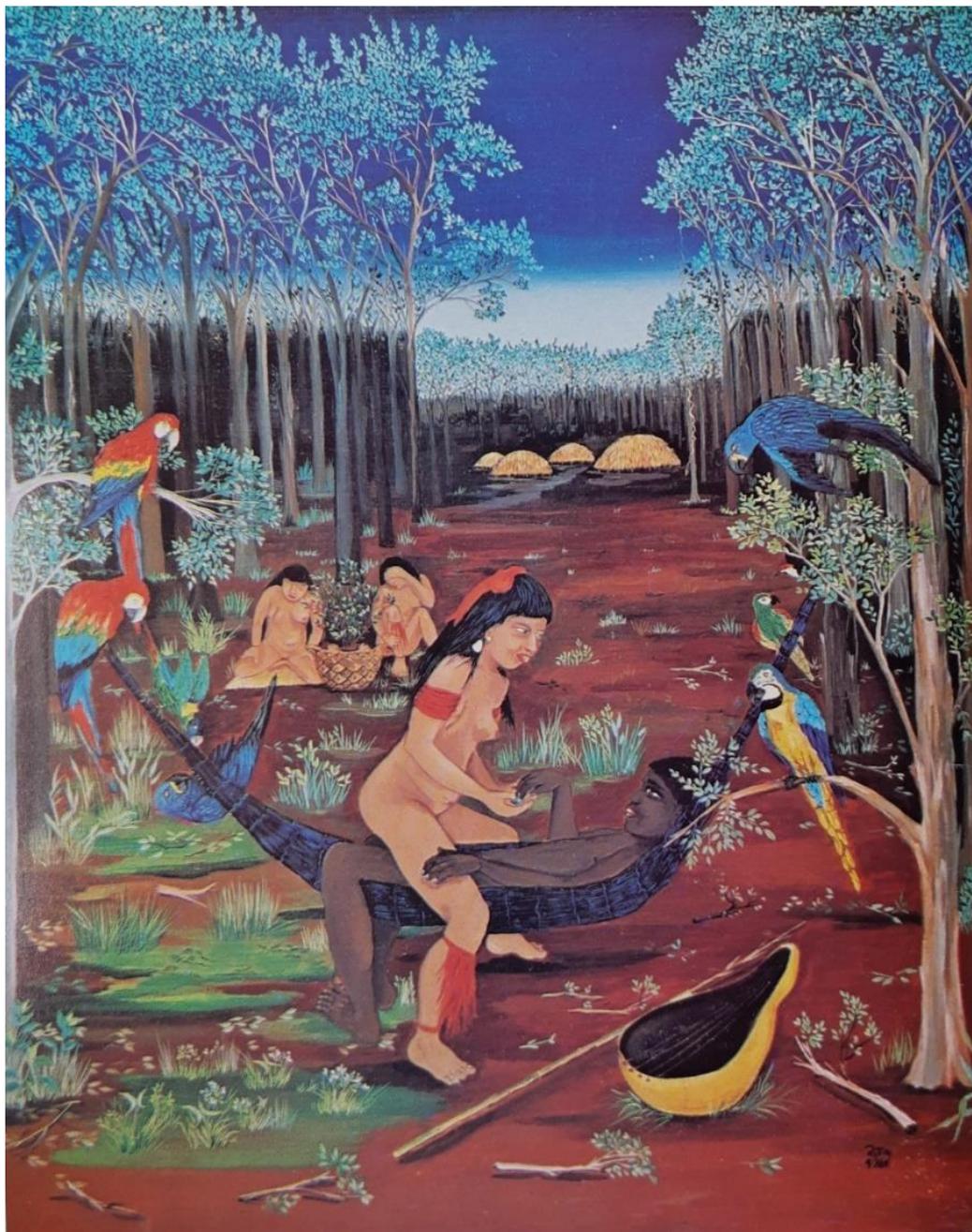
Loureiro mais romântica, enquanto a de Andrade é mais “exótica”. Esses discursos divergentes caracterizam a interdiscursividade.

Quanto à intertextualidade, a obra *A Bela Iriqui* se apresenta como um intertexto, levando em consideração as especificidades das linguagens pictórica e literária. Na descrição da personagem de Mário de Andrade, ela é uma mulher indígena, com cabelos longos, envolta em manto verde com listras pretas e carrega um rato nos cabelos. Esses elementos representados são materialidades da intertextualidade. Em outras palavras, a pintura se origina da narrativa literária, levando em consideração: o percebido, ou seja, a interpretação que a artista Rita Loureiro fizera da narrativa andradeana; o real, em outras palavras, as impressões da artista sobre as amazônias, em que se passa a o enredo da narrativa, e o imaginário, os elementos que a artista acrescenta à narrativa. Percebo que a intertextualidade se dá a partir da retomada de elementos da narrativa de Andrade por Loureiro. Entretanto, cabe ressaltar que as visões sobre as amazônias, expressadas nas obras de Loureiro e Andrade não são tão semelhantes. As pinturas de Rita Loureiro parecem buscar imagens idealizadas, belas, harmônicas de espaços reais. Enquanto o texto de Mário de Andrade se ancora no grotesco, no absurdo e no exótico.

Retomando Fiorin (2006), a interdiscursividade não depende das relações textuais materializadas. É na interdiscursividade que parece ficar mais evidente que as obras possuem visões distintas, embora convergentes, em alguns aspectos. Vejamos, a personagem Iriqui é representada por Loureiro com mais naturalidade, aproximando-se da representação de uma mulher indígena, sem exageros grotescos como Andrade a descreve. Além disso, a artista escolhe uma perspectiva do interior da floresta, colocando a visão do espectador da pintura como íntima do espaço, ao mesmo tempo que enaltece uma imensidão da natureza, em que humano, fauna e flora se complementam em um processo harmônico.

#### 4.2 - CI, MÃE DO MATO

**Figura 2** – *Ci, mãe do mato*, 1985, Rita Loureiro.



Fonte: Andrade (1985).

Passo à análise da segunda obra de Loureiro: *Ci, Mãe do Mato*. Na narrativa de Mário de Andrade, Ci, Mãe do Mato é uma personagem mitológica que pertencia à tribo das Icamiabas, as mulheres guerreiras. Assim é descrito o primeiro encontro dela com o protagonista Macunaíma:

[...] Já Vei estava farta de tanto guascar o lombo dos três manos quando légua e meia adiante Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo *peito destro seco dela*, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá. A

cunhã era linda com o corpo *chupado pelos vícios*, colorido com jenipapo (ANDRADE, 1985, p. 11 – grifo).

Posterior a esse encontro, é narrada uma cena violenta, em que o protagonista tenta “brincar” com a mulher icamiaba à força, mas apanha muito dela. Até que pede ajuda aos irmãos e com o auxílio deles, imobiliza Ci, Mãe do Mato e “brinca” com ela, surgindo um romance entre os dois. Nas cenas narradas, fica perceptível uma “selvageria” entre os dois, verossímil com o enredo da obra, pois “O herói se atirou por cima dela para brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava de pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos” [...] (ANDRADE, 1985, p 11). Esta cena sangrenta só cessa quando Macunaíma tem a ajuda dos irmãos Maanape e Jiguê.

Do romance de Macunaíma e Ci, nasce um bebê. Quando Ci perde o filho que tivera com Macunaíma, pois uma cobra envenenou seu leite e a criança mamou o veneno, a amada se despede do protagonista dando um muiraquitã (amuleto) e sobe aos céus. Esta cena de despedida é a escolhida e transformada em pintura por Rita Loureiro.

Em sua obra *Ci, Mãe do Mato*, Loureiro compõe uma cena romântica, que humaniza as personagens místicas. Macunaíma, deitado em uma rede, tem a amada sentada em suas pernas. Ambos rodeados por algumas araras, inseridos em um espaço vazio, em que tonalidades terrosas remetem ao chão e às árvores. Ao fundo do espaço pictórico, vê-se duas figuras femininas, que parecem quebrar cacaus e, mais ao fundo, tem as figuras das ocas, moradias delas, mulheres icamiabas.

Quanto às cores utilizadas, predominam tonalidades de marrom e azul, sugerindo uma atmosfera noturna. Tonalidades verdes e vermelhas também colorem a vegetação, adornos da personagem Ci e os pássaros que acompanham o casal. As árvores têm troncos acinzentados, coerentes com a cena noturna. Também sugere uma floresta fechada, com uma abertura em que se encontra as figuras humanas.

Assim como na obra *A Bela Iriqui*, o espaço pictórico sugere atmosfera de um espaço imenso e vazio. O que é natural e o que é humano parecem se complementar. Rita Loureiro explora os detalhes do espaço, sem privilegiar as figuras protagonistas. Mantém coerência com a narrativa de Mário de Andrade, entretanto, coloca o espectador não como um mero observador distante, mas como alguém que parece pertencer a esse espaço, efeito alcançado pelo uso da perspectiva e da proporção.

Nas duas obras pictóricas apresentadas, como ficou exposto, tem-se uma materialização direta com a obra *Macunaíma*. Posso afirmar que existem intertextualidade e

interdiscursividade, pois há a retomada da obra *Macunaíma* nas pinturas de Loureiro, bem relações interdiscursivas. Cabe ressaltar que essas obras, tanto as pictóricas quanto a literária, são representações de coisas do mundo, não o mundo real em si. Esses textos não são duplos de um real exterior, apenas transportam visões de alguém, sujeitos, sobre esse real. Em outras palavras, esses textos também constroem o real. Isso precisa ficar claro porque partimos de uma perspectiva que entende que o real não pode ser “imitado” e nem substituído pela linguagem. Lembrando das palavras de Francastel, por mais real que uma obra figurativa aparenta ser, nela estão presentes o percebido pelo artista, o real e o imaginário, esses elementos configuram a composição artística. A representação, nessa perspectiva, é um complexo de elementos. São nas representações que a intertextualidade e a interdiscursividade se manifestam.

Na narrativa de Mário de Andrade, as personagens humanas são o centro do enredo. Não estão no foco as descrições da natureza, embora existam descrições. Estas sempre colocam o espaço amazônico como selvagem, perigoso, cheio de mistérios. Levando em consideração as especificidades das linguagens que cada artista utilizou, a interdiscursividade aponta para visões diferentes sobre o espaço representado. Rita Loureiro busca, de forma romântica, valorizar os espaços e as personagens, aproximando-os do seu “real” – na perspectiva da pintora, produzido na visão de uma amazônia-natureza-imensidão. Mário de Andrade, narrando a odisseia de Macunaíma, coloca a floresta como um espaço misterioso e cheio de desafios para o protagonista. Fica nítido nessas comparações que não há um real nessas obras, existem produções sobre um real. As visões sobre os espaços amazônicos produzem um real.

Na obra *Ci, Mãe do Mato*, a artista Rita Loureiro optou pela cena romântica, em que um casal de enamorados se embala em uma rede e usufrui de uma noite de luar. As materialidades, os elementos comuns na pintura e na narrativa literária são as personagens. Ci, é representada como uma mulher indígena comum, diferente do exotismo que a narrativa andradeana a descreve, inclusive, quando narra a briga entre ela e Macunaíma como uma briga sangrenta. A poética de Loureiro, mais uma vez, explora a paisagem, a natureza, romantizando a cena, valendo-se da perspectiva pictórica como técnica para um realismo-ideal. Desse modo, se as relações intertextuais são claras, a interdiscursividade parece apontar para visões divergentes, discursos discordantes, como se é de esperar. O que parece ter certa nitidez nessas obras, é que o real, as amazônias, enquanto espaço plural, não pode(m) ser substituída(s) pela linguagem, seja ela a escrita ou a pictórica. Elas só podem ser representadas a partir do percebido, do real e do imaginário, trazendo nos discursos, visões que aproximam, mas que também distanciam textos e intertextos.

Vale mencionar que essas imagens, tanto as da narrativa de Mário de Andrade quanto das pinturas de Loureiro sobre as amazônias, são imagens historicamente construídas, como analisa Carlos Walter Porto Gonçalves (2001). O autor define os principais tipos de imagens que vem sendo construída desses espaços amazônicos: o da natureza intocada; da natureza infinita; de pulmão do mundo; de vazio demográfico, dentre outros. Todas essas visões, segundo esse autor, são produzidas por sujeitos externos à região. Como fica perceptível nas análises, as imagens das amazônias da narrativa de Andrade e das pinturas de Loureiro, não fogem dessas visões.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste artigo, centrei-me em analisar duas pinturas de Rita Loureiro, a saber: *A Bela Iriqui e Ci, Mãe do Mato*, obras produzidas a partir da narrativa *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Considerei essas pinturas em uma perspectiva de análise que entende as obras pictóricas como representação, não no sentido de serem substitutas do “real”, mas que são textos que o representam e o produzem em um contexto e em uma historicidade.

As pinturas analisadas, ilustrações de uma narrativa literária, reinventam espaços amazônicos de uma maneira romantizada, evidenciando aspectos da natureza, valorizando uma integração entre o humano e o natural. Compreendendo a intertextualidade como à referência materializada de um texto a outros, verifiquei aspectos em que Rita Loureiro buscou resgatar da narrativa andradeana, entretanto, um dialogismo que, de certa forma, distancia de uma visão amazônica representada por Mário de Andrade. Verifiquei, no decorrer das análises, que no interdiscurso, Rita Loureiro opta por uma narrativa idealizada, buscando a beleza da floresta e dos espaços, talvez por ser uma artista amazonense. Mário de Andrade, por outro lado, opta por uma narrativa “selvagem”, mergulhada em uma verossimilhança mitológica, em que o modo de contar, parece sobressair ao conteúdo narrado.

Ressalto que as pinturas analisadas podem ser exploradas em diferentes perspectivas, entretanto, optei por focar na questão da intertextualidade e no interdiscurso, por ter como norte a compreensão das visões das amazônias, contidas nas obras. Busquei evidenciar que são textos diferentes, relacionados por intertextos e por interdiscursos. Defendi que esses textos não são duplos de espaços amazônicos reais. Na verdade, eles não reproduzem espaços, pelo contrário, também produzem. Cada um à sua maneira, o real nessas obras é apenas um dos elementos utilizados na configuração, que se complementa com o imaginário e com a percepção, conforme

defende Francastel (1982). As amazônias, espaços reais e inventados, são reinventadas nessas pinturas e na narrativa literária, produzindo discursos e imagens que se opõem, mas que também se complementam.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Macunaíma**. Ilustrações de Rita Loureiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ANKERSMIT, F. R. **A escrita da história**: a natureza da representação histórica. Tradução Jonathan Menezes et. al. Londrina: EDUEL, 2016.

BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CALABRESE, O. **A linguagem da arte**. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALABRESE, O. **Como se lê uma obra de arte**. Tradução de António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1993.

CHARTIER, R. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>. Acesso em 01 jan. 2023.

ECO, U. **Conceito de texto**. Tradução de Carla Queiroz. São Paulo: Edusp, 1984.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; Fiorin, José Luiz (org.). **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Edusp, 2006. p. 161–193.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GONÇALVES. C. W. P. **Amazônia, Amazônias**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

SANTOS, D. V. C. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História**, Ano 3, Número 6, dez/2011. p. 27-53. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974>. Acesso em 02 de jan. 2023.

*Submetido: 07/02/2023*

*Aceito: 29/05/2023*