



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

QUARENTA CLICS EM CURITIBA

INTERMIDIALIDADE NO FOTOLIVRO DE LITERATURA DE LEMINSKI & PIRES

Ana Luiza Fernandes (UFJF)

João Queiroz (UFJF)

Resumo

Quarenta Clics em Curitiba, publicado em 1976, é um raro, quase sem precedentes, fotolivro de literatura brasileira. Realizado colaborativamente por Paulo Leminski e Jack Pires, o exemplar é feito de quarenta fotografias “combinadas” a quarenta poemas, dispostos em folhas soltas de idênticas dimensões. Cada fotografia de Pires divide a folha/lâmina com um poema de Leminski, cuja estrutura e proposta literária se identifica, estilística e historicamente, com o haikai, gênero poético de origem japonesa. Paulo Leminski, principal representante da tradição japonesa em língua portuguesa, encontra no haikai a principal moldura estético-filosófica para suas criações: uma linguagem coloquial, enxuta, e a preocupação com a captura do *instante poético*. Na obra do poeta, considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, *Quarenta Clics em Curitiba* aparece como seu único experimento intermediário com *fotolivro* e sua primeira publicação como haicaísta. Contudo, o exemplar sequer é mencionado em antologias dedicadas ao gênero “fotolivro”, ou em publicações especializadas, e ainda é negligenciado pela crítica e historiografia literárias. Uma vez que o fotolivro é um complexo de relações entre duas, ou mais, mídias, são os estudos sobre intermedialidade (*intermedial studies*) o domínio teórico e conceitual considerado mais adequado para sua abordagem. O objetivo deste artigo é apresentar *Quarenta Clics em Curitiba* como um fenômeno de intermedialidade, e como um importante caso de fotolivro de literatura brasileira. Aplicamos, portanto, conceitos de intermedialidade ao *Quarenta Clics* e dedicamos alguns parágrafos à breve análise de certas lâminas, exemplos do “denso acoplamento” criado entre poesia verbal (haikai) e fotografia.

Palavras-chave

Quarenta Clics em Curitiba. Fotolivro de literatura. Paulo Leminski.

Intermedialidade

Relações intermidiáticas são descritas como fenômenos de interação entre mídias (RAJEWSKY, 2012, 2005; CLÜVER, 2011, 2006; MÜLLER, 2012, 2010; WOLF, 2002; ELLESTRÖM, 2010). Muitos autores definem intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2005, p.44; 2012 p.52) e “relações intermodais nas mídias” (ELLESTRÖM, 2010, p.37). Para Elleström (2010), “toda relação intermidiática parece ser mais ou menos uma anomalia onde se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia são transformadas, combinadas ou misturadas de maneira particular” (ELLESTRÖM, 2010, p.14).

Trata-se de um fenômeno ubíquo, e de grande variação morfológica. Segundo Rajewsky (2012, p.52), “independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em um sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, intermedialidade é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico”. Para Wolf, trata-se de um termo “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p.40-41).

Segundo Müller, na compilação elaborada por Helbig¹ (1998), os estudos de intermedialidade cobrem pelo menos três formas possíveis de relação: relações entre mídias em geral (denominadas relações intermidiáticas), transposições de uma mídia para outra (transposições intermidiáticas ou intersemióticas) e união (ou fusão) de mídias. Rajewsky (2005, p.51), baseada nesta classificação, propõe suas próprias categorias: combinação de mídias, referências intermidiáticas e transposição midiática (ver Tabela 1):

Categorias Intermidiáticas	Características
Combinação de mídias	A qualidade desta categoria é determinada pela constelação midiática, ou seja, o resultado ou o próprio processo de combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação
Referências intermidiáticas	O produto midiático usa os meios específicos, tanto para se referir a um trabalho individual produzido em outra mídia, quanto para se referir a uma submídia específica. Ao invés de combinar diferentes mídias, o produto midiático tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de uma outra mídia convencionalmente distinta através do uso de seus próprios meios – mídia-específicos. Nesta categoria há somente a possibilidade de imitação e evocação
Transposição midiática	É o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia em outra mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia

Tabela 1 - Categorias Intermidiáticas: Características particulares (RAJEWSKY, 2012, p.48-49)

¹ Obra que Helbig organizou; Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares. Título original em alemão, *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*

Clüver (2006), ao analisar as categorias de Rajewsky (2005), propõe uma outra subdivisão, somando três subtipos classificatórios para a categoria “Combinação de Mídias”:

Subtipos de Combinação de Mídias	Características
Multimídias	Sistemas separáveis e separadamente coerentes compostos em mídias diferentes
Mixmídias	Contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto
Intermídias / Intersemióticos	Recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis

Tabela 2 - Combinação de Mídias: Subtipos classificatórios (CLÜVER, 2006, p.19-20)

Partindo da observação sistemática e controlada de aspectos específicos pertinentes ao objeto de estudo deste artigo -- *Quarenta Clics em Curitiba* -- reunimos nesta próxima seção informações que nos permitem, posteriormente, aplicar os conceitos dos pesquisadores da área (*intermedial studies*).

Quarenta Clics em Curitiba

*Quarenta Clics em Curitiba*² é um dos mais surpreendentes fotolivros de literatura brasileira elaborados na década de 1970. Resultado de experimentos que fizeram “parte de importantes inovações literárias do século XX” (SILVA, 2013, p.8), ele é considerado raro, uma experiência textual-fotográfica sem precedentes. Trata-se de um fotolivro de literatura feito de quarenta fotos em preto e branco, de Jack Pires, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostas em folhas soltas de idênticas dimensões (FERNANDES et al., 2015, p.14). Publicado um ano depois da prosa experimental *Catatau*³, *Quarenta Clics* inaugura os trabalhos de Paulo Leminski com haicais. Leminski, hoje considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, tem nesta obra seu único exemplo experimental de fotolivro. Trata-se de um fenômeno mal analisado, tanto em termos de crítica e história literárias como em termos intermediáticos (ver Santos, 2014; Araújo, 2013; Silva, 2013; Leite, 2008). Pode-se supor que uma das razões para tal negligência deve-se à dificuldade metodológica em abordar um fenômeno que não se adequa facilmente a perspectivas ortodoxas de teoria e crítica literárias, de um lado, e a análises visuais, de fotografia, de outro. Sobre esta questão, há uma premissa, ou um pressuposto, orientando aqui importantes escolhas conceituais e metodológicas: *Quarenta*

² Este fotolivro teve duas edições significativas. A primeira publicação, em 1976, teve uma tiragem de trezentos, raros, exemplares. A segunda, publicada em 1990, teve uma tiragem de três mil exemplares, segundo consta na apresentação do editor Garcez Mello.

³ *Catatau*, obra publicada em 1975, depois de oito anos de elaboração, é considerada uma das prosas mais criativas pós-Guimarães Rosa, pós-*Galáxias* de Haroldo de Campos. “No *Catatau*, como nas *Galáxias*, a linguagem é experimentada em seus limites extremos” (NOVAIS 2008, p.13). Ver também (LEMINSKI 1975).

Clics em Curitiba é um complexo fenômeno em que ao menos dois sistemas ou processos (poesia verbal e fotografia) são interpretados como estando em uma relação de “denso acoplamento”. Isto significa afirmar que, ao menos intuitivamente, fotografia e poesia verbal são interpretados, lâmina a lâmina, como estando em uma relação de irreduzível “complementariedade”, ao ponto de ambas não poderem ser interpretadas como fenômenos independentes.

Uma vez que o fotolivro é um complexo de relações entre duas, ou mais, mídias, são os estudos sobre intermedialidade (*intermedial studies*) a moldura teórica e conceitual considerada mais adequada para sua abordagem. Desse modo, segundo as definições apresentadas na Tabela 1 deste artigo, o fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires, pode ser classificado como (i) um caso de *combinação de mídias*, porque é resultado do “acoplamento” de ao menos duas mídias convencionalmente distintas, *poesia verbal* e *fotografia*. O fotolivro, contudo, (ii) não pode ser classificado como um caso de *transposição midiática*, visto que o processo não é de transformação de uma mídia em outra -- poesia verbal em *Quarenta Clics* não funciona como uma simples legenda da fotografia, assim como a fotografia não é apenas ilustração da poesia verbal; (iii) nem tampouco pode ser considerado um caso de *referência intermidiática*, justamente por não respeitar o próprio conceito desta categoria; *Quarenta Clics* combina, como já mencionamos, ao menos duas mídias diferentes.

O objeto de nossa pesquisa está, portanto, contido somente na categoria *Combinação de Mídias*, de Rajewsky (2005; 2002). Cientes da subdivisão proposta por Clüver para esta categoria de Rajewsky, notamos que *Quarenta Clics* encaixa-se em duas das três classes de configurações. Porque há ao menos duas mídias relacionadas, *poesia verbal* e *fotografia*, o fotolivro pode ser caracterizado (i) como um caso *multimídia* visto que *poesia verbal* e *fotografia* são “coerentes” quando interpretados isoladamente. Pelo mesmo motivo, pode também ser caracterizado (ii) como um caso *mixmídia*, visto que, ao mesmo tempo, as mídias perdem coerência⁴ quando interpretadas separadamente. Não pode ser considerado (iii) um caso de *intermídia*, uma vez que a mídia *foto* e a mídia *poema* podem ser abordados um a um.

Haicai de Leminski e foto de Pires

Escritor, professor, poeta e tradutor, nascido na cidade de Curitiba em 1944, Leminski faz sua estreia nacional muito jovem, na revista *Invenção n.º 4*, vinculada ao Concretismo e dirigida por Pignatari, onde publica quatro poemas “ligeiros, com a marca da surpresa e grande aproveitamento espacial” (VAZ, 2001, p.73), revelando profunda influência da poética oriental, que viria futuramente balizar toda a sua obra. Considerado o “poeta da síntese” (BONVICINO, 1989), Leminski encontra no haicai a principal moldura estético-filosófica para as suas criações: o “investimento no coloquial, no espontâneo, no improvisado, o aproveitamento mais direto

⁴ O leitor deve atentar para um problema metodológico que não vamos enfrentar diretamente neste trabalho: definição de “coerência” da interpretação. Não poderemos detalhar tecnicamente, dada a enorme divergência encontrada entre os comentadores. Para acessar uma bibliografia extensa sobre este problema, ver Clüver (2006, 2011).

dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia” (SANDMANN, 1999, p.123). Principal representante da poesia japonesa em língua portuguesa, ele relaciona sua poética à forma nipônica de maneira singular -- o haikai é compreendido como uma experiência de simplicidade sensorial. O haikai funciona para Leminski, segundo Campos (1972, p.65), como “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, sucinto e altamente tensionado, “uma representação gráfica de ideias de grande enxutez” (CAMPOS, 1972, p.63). Em relação ao gênero,

o haikai é organizado em três versos, poema breve de 17 sílabas, sendo o primeiro composto de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Não há título, nem seus versos possuem rima. Sua forma é bastante simples. Essa simplicidade, característica marcante da poesia, da arte e da vida japonesa de uma forma geral, não significa pobreza, mas é sinônimo de serenidade, tranqüilidade e despojamento (SOUSA, 2007, p.11).

Sobre suas modificações estruturais, Haroldo de Campos (CAMPOS, 1972, p.66) afirma que “o haikai é escrito numa única linha vertical, o que torna arbitrária a disposição ocidental corriqueira em tercetos, e legitima outros arranjos espaciais mais conforme a arquitetura da peça”. Leminski, que utiliza elementos básicos da técnica de Bashô, “parte de um cenário geral para um cenário particular, sugerindo sempre uma ação que acontece no presente -- o retrato de um momento de êxtase, como uma pintura de imagens” (KANEIYA, 2008). Como explica Campos, “o haikai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de permanência (a ‘condição geral’, como por exemplo a primavera, o fim do outono, etc.) outro de transformação, a ‘percepção momentânea” (CAMPOS, 1972, p.57). Para Nakaema (2011, p.255),

diferentemente do haikai japonês da Escola de Bashô⁵, o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haikais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há nos poemas de Leminski o termo sazonal kigo ou o ideal zen budista de iluminação.

Nas fotografias de Jack Pires⁶, por sua vez, observamos um inconfundível tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, jogos de sombras, não permitem inferir o momento de cada instante, e não há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos. O fotógrafo está sempre interessado em capturar o “momento decisivo”, descrito por Cartier Bresson⁷.

⁵ Bashô nasceu em 1644 na província de Iga e faleceu em Osaka em 1694. Foi o poeta mais famoso do período Edo no Japão. É reconhecido como o mestre da sucinta forma haikai de escrever poesia (LEMINSKI, 1983).

⁶ Jack Pires foi um fotógrafo paulista radicado durante muitos anos na cidade de Curitiba. Realizou, nos anos 1970 e 1980, registros do cotidiano da capital paranaense, num estilo que foi comparado ao de Henri Cartier-Bresson.

⁷ Henri Cartier-Bresson (1908-2004): importante fotógrafo francês do século XX. Autor de “Images à la Sauvette”, publicado em inglês sob o título “The Decisive Moment” em 1952

Quarenta Clics em Curitiba integra intermediaticamente a objetiva portátil dos haicais de Leminski aos instantâneos fotográficos de Pires. Há, nas fotografias de Pires, um inconfundível tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, seus jogos de sombras e planos, não permitem inferir o momento de cada instante capturado, nem há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos. Nos poemas de Leminski, há uma grande variedade de estruturas. Para Franchetti, como já vimos, o haicai “ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras” (FRANCHETTI, 2008, p.266). No *Quarenta Clics*, os poemas são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade observado nas fotos, podendo ser diretamente comparados às cenas, e/ou às capturas de cenas, em instantâneos cuja trivialidade mundana assemelha-se aos instantes fotografados.

Sobre a relação entre fotos e poemas, ela baseia-se em variadas formas de analogia, que distribuem-se em diversas categorias -- são similitudes (e contrastes) superficiais, estruturais, interpretativas, metafóricas. Isto significa que os elementos do cenário fotografado por Pires e a poesia de Leminski estão de tal forma relacionados, que a palavra, e diversas propriedades paralinguísticas, influenciam e são influenciadas pela fotografia em diversos níveis de organização (semântico, morfológico, rítmico, etc). Vejamos:

Jack Pires Paulo Leminski 1º Forno -- 1972 2º Forno -- 1992	o tempo entre o sopro e o apagar da vela
--	--



o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela

Lâmina 1: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990)

A foto acima captura um instante, como o poema. No poema, há diversos paralelismos sonoros -- /entre/ /sopro/, no segundo verso, /tempo/ /entre/ /tempo/ /sopro/ do primeiro e segundo versos, formando rimas internas assonantes, além da incidência de /a/ em /apagar/ e /vela/; e /tempo/ /apagar/ num eixo vertical entre o primeiro e terceiro versos. Notamos, portanto, uma densa estrutura de equivalências.

A relação foto-poema, neste caso, é notavelmente estrutural, sintática, e entre luz e sombra.

Isso aqui Paulo Leminski 11 Fevereiro — 1935 27 Fevereiro — 1980	isso aqui acaso é lugar para jogar sombras?
---	--



isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?

Lâmina 2: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990)

Neste foto-poema, parece não haver clara relação de analogia formal entre fotografia e poesia, uma vez que a foto está organizada de acordo com um sutil balanço de correspondências sintáticas, de relações entre luzes e sombras. Tal balanço distribui-se ritmicamente na fotografia. A composição de “claros” e “escuros”, ao fundo, também encontram-se bastante equilibrados. O poema é menos estruturado, tanto rítmica quanto sintaticamente, mas possui interessantes paralelismos sonoros, como em /é lugar/ /para jogar.../.

Sobre a relação fotografia-poesia, pode-se dizer que todo o poema é uma questão sobre as qualidades da fotografia, quase como uma descrição de cena, direta, sem impedimento metafórico, enfatizada pela interrogação ao fim do haicai.



Jack film
Raul Leminski

11 Fotos — 1975
21 Fotos — 1980

Amor, então,
também, acaba?
Não, que eu saiba.
O que eu sei
É que se transforma
Numa matéria-prima
Que a vida se encarrega
De transformar em rima,
Ou em raiva.

Amor, então / também, acaba? / Não, que eu saiba. / O que eu sei / É que se transforma /
Numa matéria-prima / Que a vida se encarrega / De transformar em rima. / Ou em raiva.
Lâmina 3: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990)

Nesta foto, dois casais, no primeiro e no segundo planos; no canto superior direito, maritacas, ou psitacídeos, que são aves monogâmicas que não trocam de parceiro ao longo de suas vidas, oriçados em carícias. No poema, um haicai de nove linhas, há diversos pares aliterativos /saiba/ /raiva/, /prima/ /rima/.

A relação foto-poema, mais uma vez, é uma descrição de cena, direta, sem impedimento metafórico; o foto-poema trata da /rima/, no interior da foto, que é também a última linha do haicai. A rima visual, mais metafórica, é uma relação de correspondência tópica entre os casais, humanos e psitacídeos.

Considerações finais

Os experimentos intermediáticos de Leminski e Pires, a relação entre os procedimentos verbais aprendidos com Bashô, e que envolve a compressão do instante temporal percebido, e materializado na justaposição de estruturas verbais, combinado à captura fotográfica do instante, em Curitiba, fazem de *Quarenta Clics em Curitiba* um dos mais surpreendentes exemplos da história do fotolivro de literatura no Brasil, e talvez uma das mais exemplares realizações de Leminski, nesta área. Seus haicais encontram similitude e vínculo estrutural, qualitativo e metafórico, nas fotos de Pires. Tratam-se de poemas aparentemente concebidos *sobre* as

fotos, não sobre a cidade, ou sobre instantes da cidade. Pode-se afirmar que Leminski escreve *sobre* as propriedades sintáticas, semânticas, e morfológicas das fotos de Pires. Tal atributo aparece sob diversas formas entre os dois sistemas, com ênfase em analogias estruturais (e.g., distribuição rítmica de diversos componentes, sonoros e gráficos; balanço sintático entre paralelismos visuais e verbais), interpretativas (e.g., metáforas direta e indireta) e qualitativas (e.g., propriedades superficiais como padrões sonoros e reflectâncias locais na imagem fotográfica).

Quarenta Clics em Curitiba materializa o próprio princípio do haicai, o que é aparentemente insignificante, a experiência imediata, a brevidade, o aqui-e-agora. Os haicais de Leminski e as fotografias de Pires, irredutivelmente relacionados, capturam este instante, “coloquial, livre e desimpedido”, como afirma Octavio Paz de Bashô (PAZ, 1976, p.159). É quase certo que ambos, foto-poemas, quando combinados, permitem-nos fazer novas conjecturas sobre a cidade, conjecturas que não seríamos capazes de fazer antes de suas combinações.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books. 1968.

BONVICINO, Régis. *Morre Leminski, Poeta-síntese dos anos 70*. Folha de São Paulo. 9 jun. 1989.

BOOM, M. e PRINS, R. *Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer (Orgs.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988, p. 51-74.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

COELHO, Eduardo. O haicai e sua adaptação no Brasil. In Calcanhoto, Adriana (org.) *Haicai do Brasil*. Rio de Janeiro. Edições de Janeiro. p. 130-141. 2014.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, p.11-41, jul./dez. 2006.

_____. Intermidialidade. *Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte: UFMG. p.8-23, 2011.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010. p.11-48.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros Latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. *O haikai no Brasil*. Alea: Estudos Neolatinos. vol.10 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007. Acesso em: 12 jan. 2015.

KANEOYA, Iochihiko. O haikai, haikai ou haiku. *Nipocultura*. 2008. Disponível em: <http://www.nipocultura.com.br/?p=242>. Acesso em 10 dez. 2014.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Ed. USP, 2012.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1976, 1990.

_____. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAKAEMA, Olivia Y. *Haicais de Paulo Leminski: uma abordagem semiótica*. Cad. Pesq. Grad. Letr. USP, v. 1, n.1, jan-jun, 2011. p. 252-260.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p 75-95.

_____. Intermidiality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. p.15-38, 2010.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*. n. 6, p.13-64, outono 2005.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p.51-73.

SANDMANN, Marcelo. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SOUSA, Tatiane A. *Haicais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2007.

WOLF, Werner. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: LODATO, Suzanne et al. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam: Rodopi, p.13-34, 2002.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2001.