

## "Crianças" e Manoel de Barros: uma relação transmidiática

"Crianças" and Manoel de Barros: a transmedia relation

**Christiane Silveira Batista**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

**Evelin Gomes da Silva**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**Paulo Custódio de Oliveira**

Universidade Federal da Grande Dourados

**Resumo:** Manoel de Barros é um dos expoentes da poesia pós-modernista brasileira. Suas obras são repletas de musicalidade, figuras de linguagem e “desviação ortográfica” — o idioleto manolês arcaico (BARROS, 1996). Diante disso, Márcio de Camillo propôs musicar alguns poemas de Manoel de Barros, dando origem ao *Crianças*, conjunto de mídias inspirado na poesia de este autor. Considerando esse panorama, busca-se refletir, a partir de teóricos como Clüver (2006, 2011), Elleström (2017), Rajewsky (2012, 2020), Wolf (2020), entre outros, sobre como os conteúdos transmídias (FECHINE, 2018) do *Crianças* podem modificar a relação do público com a obra de Manoel de Barros.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; Intermidialidade; Transmidialidade; Manoel de Barros; Crianças

**Abstract:** Manoel de Barros is one of the exponents of Brazilian post-modernist poetry. His works are full of musicality, figures of speech and “desviação ortográfica” — o idioleto manolês arcaico (BARROS, 1996). In view of this, Márcio de Camillo proposed putting some of Manoel de Barros’ poems to music, giving rise to *Crianças*, a set of media inspired by the author’s poetry. Considering this panorama, we seek to reflect, based on theorists such as Clüver (2006, 2011), Elleström (2017), Rajewsky (2012, 2020), Wolf (2020), among others, on how the transmedia content (FECHINE, 2018) of *Crianças* can modify the public’s relation with Manoel de Barros’ work.

**Keywords:** Comparative literature; Intermidiality; Transmidiality; Manoel de Barros; Crianças

## Introdução

“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo”  
(BARROS, 2016a, p. 55).

O prefixo *-trans* significa “[...] além de, através de, passar de um lugar a outro, intensidade” (BECHARA, 2019, p. 393). Sendo assim, Manoel de Barros nos convida, por meio de sua poesia e de seu neologismo, a “transver” o mundo, ou seja, a vê-lo com intensidade, para além do que estamos acostumados. Nesse sentido, podemos “transver” sua obra, atribuindo-lhe novos significados e interpretações a cada contato com ela. Em outros contextos, esse prefixo também tem sido utilizado junto a alguns radicais, como ocorre com transmidialidade, termo pertinente ao que é proposto por este texto: refletir sobre as possíveis contribuições do *Crianceiras*, conjunto de mídias disponibilizadas em diversas plataformas, para a (res)significação da obra de Manoel de Barros.

Para iniciar a discussão, é necessário que alguns termos sejam definidos ou, ao menos, delimitados segundo alguns teóricos. É o caso dos vocábulos “mídia”, “intermidialidade” e “transmidialidade”. Depois que estes forem conceituados, *Crianceiras* e Manoel de Barros serão analisados pela ótica dos estudos transmidiáticos, tendo como recorte para exemplificação o poema *Sabastião* (BARROS, 2016b).

## Da literatura comparada à transmidialidade

A célebre expressão horaciana *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura) evidencia que, desde a Antiguidade, há um diálogo entre as artes, uma tendência de correspondência. No entanto, também houve movimentos contrários, como o *paragone*, ocorrido durante o Renascimento, que se refere “[...] a uma competição sobre qual seria a melhor e mais valiosa forma de arte” (BRUHN, 2020, p. 23). Logo, pode-se afirmar que a comparação entre obras está no cerne da história da arte.

Com a literatura, arte da palavra, não é diferente: desde tempos remotos cotejam-se autores, obras, estilos, seja para lê-los, traduzi-los ou criticá-los (positiva ou negativamente). Assim, na França do século XIX, foi criada a disciplina acadêmica de Literatura Comparada, concentrando-se, a princípio, no diálogo entre livros e autores de línguas e países diferentes (VELOSO, 2019), para, depois, admitir-se inclusive o estudo da relação da literatura com outras expressões artísticas e “a contaminação mútua entre elas” (WEISSTEIN, 1994, p. 327).

Em decorrência desse constante diálogo surge, como ramo da literatura comparada, a área dos estudos interartes em meados do século XX, tendo como pioneira na oferta de cursos e materiais a Universidade de Indiana (CLÜVER, 2006). Esse campo do saber visa dedicar-se não somente ao ato de comparar obras de arte entre si, observando pontos de convergência e de divergência, mas a verificar como elas se imbricam. Ressalta-se que a noção de obra de arte dessa abordagem é a contida no *Manifesto das sete artes e estética da sétima arte* — elaborado por Ricciotto Canudo em 1923, a partir da reformulação da lista original de Hegel — que engloba arquitetura, escultura,

pintura, dança, poesia, música e cinema como “arte”.

Já na segunda metade do século XX, com a expansão dos meios de comunicação de massa (*mass media*), como o rádio e a televisão, há um movimento teórico em direção a uma área mais abrangente que a dos estudos interartes, possibilitando a investigação desses fenômenos contemporâneos não apenas pelo viés da análise das mídias de modo separado, mas de forma integrada e comparativa. Assim, em 1983, o teórico alemão Aage A. Hansen-Löve cunha o termo “intermidialidade” para se referir ao:

[...] que era chamado anteriormente de ‘estudos interartes’ (música, literatura, dança, artes plásticas etc.), mas também [...] [ao] que antes fazia parte dos estudos das mídias (media studies), que se concentram nos meios de televisão em massa (rádio, televisão, jornais etc.) e nos processos de produção, distribuição e recepção dos mais variados objetos culturais (OLIVEIRA, 2020, p. 8).

Destaca-se que, apesar de o termo intermídia ter sido utilizado por Samuel Taylor Coleridge em 1812 e, posteriormente, por Dick Higgins em 1966 e 1981, o conceito de intermidialidade, ampla gama de fenômenos entre as mídias, não se equipara ao de intermídia desenvolvido por esses teóricos, que o utilizam em sentido diverso ao das discussões atuais ou de modo muito restrito (RAMAZZINA GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020).

De volta à concepção de intermidialidade, ela “[...] implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 9); designa “[...] todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 18, grifo da autora); e a “[...] relação específica [...] *entre* (pelo menos) duas mídias de expressão ou comunicação convencionalmente distintas” (WOLF, 2020, p. 171).

Mediante essas acepções, pode-se inferir que a intermidialidade aborda o diálogo entre mídias diferentes, entendendo estas como meio em que é veiculado algum material cultural. Destarte são mídias: um livro, um *site*, uma propaganda na televisão, uma pintura, um aplicativo. Ou seja, não se relaciona esse termo apenas ao que era considerado antes como meios de comunicação de massa, mas a produtos culturais de uma maneira geral, dispostos em diversos formatos.

Obviamente, essa definição abrangente de mídia é questionável, pois, ao longo dos anos, muito se tem discutido acerca do termo e da sua área de estudo, pois a depender desta, muda-se o entendimento daquela. Vale destacar que, para este texto, utiliza-se esse conceito amplo de mídia, “[...] caracterizado não apenas pela existência de canal(is) específico(s) para enviar ou receber mensagens, mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos” (WOLF, 2020, p. 170). Segundo Werner Wolf (2020), essa abordagem é vantajosa por permitir que sejam investigados fenômenos não abarcados pelos estudos interartes, porque “[...] a coisa rotulada, no final das contas, não se altera, e uma vez que o termo ‘mídia’ não é claro” (WOLF, 2020, p. 170).

Determinados os termos “mídia” e “intermidialidade”, outro ponto que tem gerado discussões é o que se enquadra efetivamente nessa área e como classificar os objetos por ela investigados. Para Irina Rajewsky (2012, 2020), por exemplo, a intermidialidade abarca materiais que podem ser subdivididos em três categorias: transposição intermidiática - mudança de mídia; multimidialidade ou plurimidialidade (combinação de mídias) e referências intermidiáticas. Já Werner Wolf (2020),

baseado nos escritos de Scher da década de 1970, opera com a subdivisão de intermedialidade direta ou “manifesta” — o que em outras tipologias corresponde à mix-midialidade ou multimidialidade — e indireta ou “velada” — relacionada à midialidade sincrética, transposição intersemiótica, transmidialização, transmidialidade, em outros achados teóricos. Desse modo, enquanto Rajewsky (2012) delimita mais o campo de investigação, Wolf (2020) é mais extensivo, por incluir a transmidialidade nos estudos da intermedialidade.

Depreende-se, portanto, que a transmidialidade, ponto divergente entre Rajewsky (2012, 2020) e Wolf (2020), é “[...] às vezes, considerada como uma categoria autônoma (ou, mais precisamente, como uma perspectiva de pesquisa orientada de forma diferente) *ao lado* daquela da intermedialidade (Rajewsky) e, às vezes, como uma subcategoria do intermediário (Wolf)” (RAJEWSKY, 2020, p. 57, grifos da autora). Isso, porque para Rajewsky (2020), na transmidialidade “[...] são classificados ‘fenômenos nômades’ (*Wanderphänomene*), cuja forma de manifestação concreta é necessariamente uma forma específica a uma só mídia, que são observáveis através das mídias e, portanto, de maneira *transmidial*” (RAJEWSKY, 2020, p. 57, grifos da autora). Por outro lado, Wolf (2020) evidencia que a intermedialidade velada, isto é, a transmidialidade, pode ser vista sob diferentes pontos de vista: “[...] ‘transformação’ de uma mídia (*fonte*) ‘em’ outra (*alvo*) [...] ou [...] fenômeno de aparência de uma mídia ‘dentro’ da outra” (WOLF, 2020, p. 173, grifos do autor).

Como se pode notar, tal qual os outros conceitos apresentados até agora, a transmidialidade — chamada ainda de transmidiação (ELLESTRÖM, 2017) — possui contornos fluidos e em constante (des)construção. Até mesmo seu enquadramento não é fixo: pode ser considerada uma área autônoma de pesquisa ou uma subcategoria da intermedialidade. Pensando nos prefixos *-inter* e *-trans*, que antecedem, neste caso, o mesmo radical e significam, respectivamente, entre e através, adota-se para este texto a transmidialidade como uma subcategoria da intermedialidade por entender que um dado produto cultural que ocorre através das mídias acontece, inevitavelmente, entre as mídias.

Para além de uma definição de transmidialidade como fenômeno observado através das mídias, a qual pode ser entendida como reducionista e demasiado sintética, Lars Elleström (2017, p. 203) apresenta a transmidiação da seguinte forma:

[...] representação repetida (embora certamente não idêntica) de características de mídias por um outro tipo de mídia, como um programa de televisão mostrando as mesmas personagens e temas como em um livro infantil ou sendo narrativamente estruturado como em um drama clássico. [...] consiste em “escolher” elementos de uma mídia e usá-los de maneira nova em outro tipo de mídia.

Ao averiguar essa noção de transmidiação proposta por Elleström (2017), pode-se fazer uma homologia ao conceito de transcrição de Haroldo de Campos (2015), ao se referir à tradução de poesia como ato de recriar, transpor criativamente. Também se nota a relação com a acepção de adaptação de Linda Hutcheon (2013), que a retrata como “[...] transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia [...] ou gênero [...] ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Por fim, o próprio Elleström explicita que “[...] a adaptação é, assim, uma espécie de transmidiação: uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram

representadas por outro tipo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 204).

Essa conceituação pode ser considerada genérica por alguns teóricos e apontar, da mesma forma como ocorre com outras mais restritivas, algumas desvantagens no tocante à análise de seus objetos. Não obstante, neste estudo, opta-se pela abrangência dos termos mídia, intermidialidade (WOLF, 2020) e transmidialidade (ELLESTRÖM, 2017), a fim de expor um panorama mais amplo tanto dos próprios conceitos quanto dos produtos culturais perquiridos pelo viés transmidiático, e que serão explorados na próxima seção.

## A poesia de Manoel de Barros na tela

Para ilustrar a transmidialidade na acepção exposta, toma-se como exemplo o caso de Manoel de Barros — considerado um dos expoentes da poesia pós-modernista brasileira; nascido no Mato Grosso, mas que passou a maior parte da vida no Mato Grosso do Sul, onde faleceu, em 2014 — e do Crianças, conjunto de mídias relacionado à poesia desse autor. Com vistas a delimitar o que se pretende exibir, elege-se o poema “Sabastião” (BARROS, 2016b) em ambas as mídias para explicitar algumas características da obra literária de Manoel de Barros e do Crianças.

Começando pelo texto de referência (FECHINE, 2018), o poema “Sabastião”, reproduzido a seguir, que hoje está na edição literária intitulada Poemas concebidos sem pecado e Face imóvel (2016b), foi publicado originalmente no primeiro livro de poesia do autor, Poemas concebidos sem pecado (1937), quando ele tinha apenas 21 anos.

### *Sabastião*

Todos eram iguais perante a lua  
Menos só Sabastião, mas era diz que louco daí pra fora  
— Jacaré no seco anda? — perguntava.

Meu amigo Sabastião  
Um pouco louco  
Corria divinamente de jacaré. Tinha um  
Que era da sela dele somentes  
E estranhava as pessoas

Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe  
Que esse Sabastião era ordinário!  
Desencostado da terra  
Sabastião  
Meu amigo  
Um pouco louco (BARROS, 2016b, p. 43).

Nesse poema são perceptíveis alguns elementos constantes na escrita de Manoel de Barros como um todo: a relação com a flora e a fauna, principalmente a pantaneira (“jacaré”, “peixe”), em virtude de o poeta ter vivido no Pantanal Sul-mato-grossense por vários anos; a mescla de português com espanhol (“*preguntava*”); o desvio ortográfico da norma-padrão de maneira proposital (“somentes”, “Sabastião”), o que ele denominou “idioleto manoelês arcaico” (BARROS, 1996) — “[...] aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômagô. [...] Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés” (BARROS, 2016a, p. 36). Ressalta-se que essas são apenas algumas particularidades essenciais do poema, suficientes para os objetivos deste texto, que não tem como foco ater-se às suas múltiplas interpretações.

Passando agora para o *Crianceiras*, primeiro é preciso contextualizá-lo. Seu idealizador, o compositor e cantor sul-mato-grossense Márcio de Camillo, enquanto admirador de Manoel de Barros e de sua produção literária — repleta de musicalidade, neologismos, sinestésias, aforismos —, propôs algo grandioso: musicar alguns poemas de Manoel de Barros, tendo como público-alvo principalmente as crianças. Assim, em 2012, nasce o *Crianceiras*, espetáculo cênico-musical que é uma “[...] amálgama [de] teatro e cinema de animação, música, tecnologia digital e literatura, fazendo-se ponte da obra poética para a infância” (CAMILLO, 2012). Depois surgem: o CD (2012); os videocliques para o canal Gloob (2012), os quais estão disponíveis no YouTube; o site (2012); os perfis nas redes sociais; o aplicativo (2016), que pode ser baixado gratuitamente no Google Play e no App Store e contém poemas animados e atividades interativas; e os projetos *Escola Crianceiras na Prática* (2017) e *Crianceiras Poesia na Prática (on-line)* (2020). Além disso, seguindo uma tendência mundial por conta da pandemia de covid-19, desde 2020 foram realizadas algumas transmissões ao vivo do espetáculo pelo canal *Crianceiras* no YouTube e no Facebook.

Todo esse percurso realizado pelo *Crianceiras* demonstra como funciona a “cultura da convergência” (JENKINS, 2009), em que “[...] mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais [marcam] o modo como as mídias circulam em nossa cultura” (JENKINS, 2009, p. 385). Nesse sentido, explora-se ao máximo um texto-base, com sua utilização em mídias diversas e plataformas variadas, entendendo estas como “[...] a combinação de uso de uma determinada mídia com certo tipo de tecnologia (PRATTEN, 2011, p. 28) associada a certas práticas interacionais” (FECHINE, 2018, p. 47).

Isto posto, “Sabastião” (2016b), na qualidade de texto de referência (FECHINE, 2018), é transmitido primeiro para o espetáculo *Crianceiras*; depois para o vídeo de animação musicado, disponível nas plataformas: *site*, aplicativo, redes sociais e canal do Youtube. No formato de vídeo, pode-se observar a transcrição (CAMPOS, 2015) feita por Márcio de Camillo e seu processo de transmidiação (ELLESTRÖM, 2017; FECHINE, 2018; WOLF, 2020) e de adaptação (HUTCHEON, 2013) do poema, ao imprimir sua interpretação (ainda que sem nenhuma alteração na letra) com a inclusão de cores, traços, entonação, melodia, ritmo, incorporação de um coro de crianças em uma espécie de refrão e a letra da música em forma de legenda na tela.

Por conseguinte, esse vídeo, ainda que não seja a primeira mídia elaborada na sequência do *Crianceiras*, posto que o espetáculo cênico-musical veio antes, é a mídia de referência

(FECHINE, 2018), pois nele se desenvolve o poema compartilhado em outras plataformas, agregando sentido ao texto-base, conforme assegura Yvana Fechine (2018).

Pode-se considerar então que, apesar da integração entre mídias/plataformas estar na base dos fenômenos transmídias, há uma delas que rege as estratégias, ou seja, existe uma mídia a partir da qual se organiza o sentido. É nessa mídia que se desenvolve um texto-base [...] a partir do qual ocorrem os desdobramentos e articulações (FECHINE, 2018, p. 47-48).

Assim, tomando como exemplo o vídeo animado e musicado do poema *Sabastião* (mídia de referência), nota-se que a transmidialidade, como fenômeno através e, conseqüentemente, entre as mídias (na abordagem adotada nesta reflexão), possibilita o acesso de um público mais amplo e diversificado à poesia de Manoel de Barros, uma vez que vivemos no mundo da convergência, onde há um “[...] fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia [...]” (JENKINS, 2009, p. 30).

Outro ponto que merece destaque são os tipos de experiência: ao entrar em contato com a obra audiovisual por meio de uma das plataformas em que ela está disponível, o espectador assiste a algo com sentido completo, sem lacunas na interpretação que exijam que ele busque complementação, porque “[...] mesmo que possuam uma relação de interdependência com o texto de referência, os conteúdos transmídias precisam ser dotados de sentido em si mesmos” (FECHINE, 2018, p. 51).

Nesse contexto, esses conteúdos transmídias — “[...] variadas formas de manifestação resultantes da transmidiação” (FECHINE, 2018, p. 47) — podem mudar a relação do público com a poesia em seu formato tradicional, a mídia livro, pois “[...] às vezes entendemos um produto de mídia anterior de forma diferente à luz do novo produto de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 219).

## Considerações finais

A transmidialidade, como subcategoria da intermidialidade, explora fenômenos culturais que ocorrem entre e através (d)as mídias, entendidas como suportes que veiculam alguma mensagem, como livros, CDs, DVDs, *sites*, programas de televisão, de rádio, jornais, aplicativos de celular. Portanto, o mundo é midiático.

Já a poesia, que em sua essência é lida e declamada, atravessa fronteiras e apresenta-se em diferentes formatos — músicas, espetáculos cênicos, vídeos animados, jogos interativos — permitindo àqueles que possam nunca ter lido uma poesia na mídia livro terem contato com poetas e suas obras.

Nesses termos, não se pode negar a importância de haver cada vez mais estudos que se dediquem a essa área (a transmidialidade) em crescente expansão, cujas manifestações podem ser analisadas por um viés integrador, transdisciplinar, com fronteiras conceituais mais amplas, preocupando-se com os conteúdos transmídia e os efeitos positivos dessa transmidiação, tal qual ilustrado neste texto com a poesia de Manoel de Barros e o *Crianças*.

## Referências

- BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016a.
- BARROS, M. de. **Poemas concebido sem pecado e Face imóvel**. São Paulo: Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.
- BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 39. ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019
- BRUHN, J. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 11-41.
- CAMILLO, M. de. **Crianceiras**. Poesias de Manoel de Barros musicadas por Márcio de Camillo. 2012. Disponível em: <http://com.br/manoel-de-barros/home>. Acesso em: 31 maio 2021.
- CAMPOS, H. de. **Transcrição**. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CLÜVER, C. Inter textos / Inter artes / Inter media. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, 2006.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 8-23, 16 jan. 2011.
- ELLESTRÖM, L. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Organização de Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck e Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- FECHINE, Y. Transmediação como modelo de produção: uma abordagem a partir de estudos da televisão e de linguagem. In: SANTAELLA, L.; MASSAROLO, J.; NESTERIUK, S. (org.). **Desafios da transmídia**: processos e poéticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018. p. 42-65.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.



OLIVEIRA, S. R. de. Intermidialidade e estudos interartes: uma breve introdução. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 8-10.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RAJEWSKY, I. O. O termo intermidialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 42-74.

RAMAZZINA GHIRARDI, A. L.; RAJEWSKY, I. O.; DINIZ, T. F. N. Intermidialidade e referências intermediáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

VELOSO, S. Desvendando o campo da literatura comparada. **UnB Ciência**, Brasília, 10 jul. 2019. Disponível em: <http://www.unbciencia.unb.br/artes-e-letras/107-letras/614-desvelando-o-campo-da-literatura-comparada>. Acesso em: 20 jun. 2021.

WEISSTEIN, U. Literatura comparada: definição. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 308-333.

WOLF, W. Ficção musicalizada e intermidialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p.168-189.