

O TECER NARRATIVO EM *PASSARINHANDO*: UMA ANÁLISE ACERCA DO REMIX LITERÁRIO

NARRATIVE WAVING IN *PASSARINHANDO*: AN ANALYSIS OS LITERARY REMIX

Naziozênio Antonio LACERDA*
<https://orcid.org/0000-0001-5910-0725>
Carlos Eduardo de Paula SANTOS**
<https://orcid.org/0000-0002-7028-9570>

Resumo: Este estudo objetiva investigar como ocorre o remix literário na obra *Passarinhando*, narrativa visual de autoria de Nathália Sá Cavalcante, direcionada inicialmente para o público infantil. A pesquisa fundamenta-se na teoria dos novos letramentos (Lankshear; Knobel, 2006; 2007; 2008) e na noção de *remix* (Buzato et al., 2013; Erstad, 2008), que ajudam a compreender como um texto se hibridiza com outros textos na era digital. No tocante à metodologia, em relação à abordagem, a pesquisa é qualitativa-interpretativista, por analisar a noção de remix literário para interpretação dos dados, sem a preocupação de quantificá-los; quanto aos objetivos, caracteriza-se como descritiva, pois descreve e analisa as imagens; e no que diz respeito aos procedimentos, classifica-se como documental, por ter como fonte de dados documentos ainda não pesquisados. O *corpus* da pesquisa constitui-se da obra *Passarinhando* (2009), nos formatos de livro impresso, livro digital e vídeo. Os resultados indicam que *Passarinhando* é um remix literário inspirado na obra do poeta brasileiro Manoel de Barros, com a qual estabelece relações transtextuais, o que implica em novas formas de significar, transitando entre o verbal e o visual, e se ressignificam através do audiovisual no *YouTube*. Conclui-se que existem evidências plausíveis da vinculação das imagens de *Passarinhando* com a obra do poeta Manoel de Barros, constituindo um remix literário como método e processo criativo, demonstrado, sobretudo, por meio da operação de transtextualidade.

Palavras-chave: Passarinhando; novos letramentos; *remix*; *remix* literário; transtextualidade.

Abstract: This study aims to investigate the occurrence of literary remix in the work *Passarinhando*, a visual narrative authored by Nathália Sá Cavalcante, initially targeted at children. The research is grounded in the theory of new literacies (Lankshear; Knobel, 2006; 2007; 2008) and the notion of remix (Buzato et al., 2013; Erstad, 2008), which helps to understand how a text hybridizes with other texts in the digital era. Regarding methodology, the research adopts a qualitative-interpretivist approach to analyze the notion of literary remix for data interpretation, without the concern of quantification. In terms of objectives, it is descriptive, as it describes and analyzes the images, while the procedures are classified as documentary, relying on previously unresearched documents as data sources. The research corpus consists of the work *Passarinhando* (2009), in print book, digital book, and video formats. The results indicate that *Passarinhando* is a literary remix inspired by the work of Brazilian poet Manoel de Barros, establishing transtextual relationships that imply new ways of signifying transitioning between verbal and visual elements, further re-signified through audiovisual media on YouTube. It is concluded that there are plausible evidences of the linking of images in *Passarinhando* with the work of poet Manoel de Barros, constituting a literary remix as a method and creative process, primarily demonstrated

* Doutor em Estudos Linguísticos, área de concentração: Linguística Aplicada, pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professor associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI), e-mail: nlacerda@ufpi.edu.br

** Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), doutorando em Letras pela UFPI, e-mail: kdu@ufpi.edu.br

through the operation of transtextuality.

Keywords: Passarinhandando; new literacies; remix; literary remix; transtextuality.

Introdução

Este trabalho objetiva investigar como ocorre o *remix* literário em *Passarinhandando*, narrativa visual de autoria de Nathália Sá Cavalcante, direcionada inicialmente para o público infantil. O livro, de 23 páginas, representa, em uma primeira camada, a jornada de um passarinho preso e que, ao se libertar de sua gaiola, voa pelo mundo (“passarinhandando”), faz amigos e no final da narrativa conhece um grande amor. Em outras camadas, no entanto, há mais para ser descoberto nessa história. Desta forma, este estudo convida o leitor a enxergar a obra para além da superfície do texto, em suas variadas dimensões de sentido permitidas pela remixagem de textos ao nível da transtextualidade.

Para realização da análise, fundamentamo-nos na base teórica dos novos letramentos (Lankshear; Knobel, 2006; 2007; 2008) e na noção de *remix* literário, a partir da taxonomia de Buzato et al. (2013) e dos estudos de Erstad (2008). *Remix* remete ao termo criado no campo musical, que indica a hibridização de sons. Em outro cenário artístico – o literário –, o *remix* nos direciona ao fato de que a literatura pode sofrer processos de mestiçagem, mistura, transtextualidade e reconstrução. Cabe ao analista indicar os pontos de entrelace nas letras, nas imagens, nos sons ou em outras modalidades de linguagem, de diferentes escritores e escritoras.

Para alcançar nosso já mencionado objetivo geral, delimitamos como objetivos específicos: 1) Abordar a transtextualidade no processo de remixagem; 2) Analisar o *remix* como processos/métodos criativos, e; 3) Discutir o *remix* enquanto artefato técnico-semiótico (produto), considerando as três (sub)categorias baseadas na taxonomia multidimensional de Buzato et al. (2013). Apesar da existência de outros termos na literatura, como é o caso de *mashup* para diferenciar diferentes níveis de referência a um ou mais textos-fonte, optamos por utilizar somente o termo *remix*.

O *corpus* da pesquisa constitui-se da obra *Passarinhandando* (2009), nos formatos de livro impresso, livro digital e vídeo, disponíveis em três arquivos: 1) O livro impresso *Passarinhandando*; 2) O livro digital *Passarinhandando*, e; 3) O vídeo digital de *Passarinhandando*, disponível no *YouTube*. Tais recursos compõem uma narrativa transmídia¹, em que cada

¹ É uma forma de contrar histórias que se atravessam por várias mídias. Um exemplo é a saga Harry Potter, que é livro, filme, peça de teatro, é jogo de vídeo-game e está virando uma série. “Henry Jenkins, como se

tecnologia digital da informação e comunicação (TDIC) utiliza recursos ou linguagens diferentes, transmitindo o conteúdo do livro a partir de suas características próprias, que devem ser observadas. Nessa linha de raciocínio, tecnologias diferentes implicam em formas diferentes de ler.

Diante disso, em relação à abordagem, a pesquisa é qualitativa-interpretativista por utilizar a noção de *remix* literário e os novos letramentos para interpretação dos dados. Quanto aos objetivos, caracteriza-se como descritiva, pois descreve e analisa as imagens. E, por fim, no que diz respeito aos meios e procedimentos técnicos, como documental, por ter como fonte de dados documentos ainda não pesquisados, pelo menos na linha por nós proposta.

Considerando a delimitação metodológica da pesquisa nesta introdução, organizamos o presente estudo nas seções de: fundamentação teórica, análise do *remix* literário, considerações finais e referências.

Novos letramentos e o *remix* literário

Baseamos este estudo nos novos letramentos, propostos por Lankshear e Knobel (2007), que compreendem a importância de investigar a sociedade pós-industrial. Essa sociedade se caracteriza pelo uso de tecnologias digitais de informação e comunicação (doravante TDIC), o que implica em uma cultura digital, com um novo *ethos* e uma nova mentalidade, que são características basilares da teoria dos novos letramentos. Assim, para os autores citados, a ideia de um novo *ethos* está vinculada às novas práticas de letramento, que envolvem tecnologias digitais e uma forma distinta de pensar e de agir.

Lévy (1999) denominou de “cibercultura” as novas formas de aprender e de ensinar com base no ciberespaço. A internet se apresenta nesses estudos como um ambiente construído por pessoas, mas que também constrói nessas pessoas outras maneiras de se relacionar com práticas sociais de leitura e escrita. Na contemporaneidade, a cibercultura passou a ser chamada de cultura digital. Neste cenário, não podemos esquecer a escrita criativa e literária, que é fortemente influenciada pela internet.

Diante dessa cultura digital, existe a chamada cultura *remix*. Nela, os internautas são influenciados a hibridizar linguagens, a copiar e colar na elaboração de textos mestiços. O *remix* é, portanto, “uma prática de selecionar, cortar, colar e combinar

sabe, cunhou o termo *transmedia storytelling* (2003), mas apesar de nos países de língua inglesa esse termo signifique ‘o ato de contar histórias através de várias mídias’, foi traduzido posteriormente para o português como ‘narrativa transmídia’ (Massarolo, 2023, p. 337).

recursos semióticos em novos textos digitais e multimodais” (Erstad, 2008, p. 186). Outra característica do *remix* é o seu fator de produção híbrida, filiando-se e reportando-se a uma obra original.

Lankshear e Knobel (2006) explicam que o *remix* digital é aquele possibilitado por computadores (incluindo programas e aplicativos), e, além de editar e manipular músicas, envolve composição com imagens, sons, textos e animações. Sobre isso, é significativo mencionar a existência de autores, como é o caso de Buzato et al. (2013), que fazem uma diferenciação entre *remix* e *mashups*, elementos que devem ser considerados quando a nova obra leva em consideração mais de uma obra de referência, podendo ou não retomar essas fontes de modo explícito. Para este estudo, utilizaremos apenas a expressão *remix* por ser mais utilizada e ter um sentido mais abrangente.

Em termos conceituais, Lankshear e Knobel (2006) entendem o *remix*, na visão dos novos letramentos, como sendo a prática de manipular artefatos culturais e recombiná-los, gerando novas misturas² e novos sentidos. Essas misturas podem ser as mais variadas possíveis como, por exemplo, a transformação de um poema verbal de um autor em um poema visual por outro, com outro nome e, em seguida, sua transformação em um vídeo-poema sonorizado. Assim, novos sentidos podem ser evocados constantemente.

A memória discursiva coletiva pode ser um fator importante na leitura visual, pois possibilita uma significação mais global, no sentido de que um conjunto de leitores emprega sentidos comuns aos mesmos desenhos e, em um sentido mais restrito, em que cada um empreende significados particulares à sua leitura. Halbwachs argumenta sobre isso mencionando que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupa, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenha com outros meios” (Halbwachs, 2006, p. 51).

Podemos pensar, ainda, dentro do *remix*, o conceito de transtextualidade, que nasce de intertextualidade. O termo intertextualidade é oriundo da crítica literária, mais especificamente de Julia Kristeva (1974). Para ela, todo texto é um mosaico de citações de outros textos. A transtextualidade é defendida por Genette (2006), que fala sobre a relação explícita e implícita de outros textos com um novo texto, assim como divide a *transtextualidade* em cinco manifestações diferentes: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade – que serão consideradas nas

² Misturar no sentido figurado de combinar diferentes elementos textuais, de modo que se tornem um, sem que se perceba claramente a separação entre eles.

análises.

Na referida divisão de Genette (2006), a intertextualidade é a relação de copresença entre dois ou vários textos. A paratextualidade está relacionada aos elementos que circundam o texto, como o título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácio, notas marginais, rodapés, orelha, capa etc. A metatextualidade é o “comentário” que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo, convocá-lo ou comentá-lo. Já a arquitextualidade faz referência ao tratamento silencioso, sem menções diretas, e a hipertextualidade é toda relação de união entre um texto B e um texto A que brota de uma forma que não é um comentário.

Buzato *et al.* (2013), na construção de sua taxonomia, analisam o *remix* como processo/método criativo e identificam dois modos básicos de montagem, chamados por eles de *sequenciação* ou *intercalção*. Esses correspondem à justaposição e ao encadamento de segmentos sampleados³, respeitando ou não a ordem em que apareciam nas obras-fonte e sobreposição ou composição correspondentes à agregação de diferentes camadas ou faixas simultâneas que passam a construir uma unidade síncrona e sinóptica.

Os autores citados no parágrafo anterior, ainda, analisam o *remix* enquanto artefato técnico-semiótico (produto), subdividido em três tipos principais: *estendidos*, *seletivos* e *reflexivos*. Estes são remontagens que partem de uma obra fonte e remetem à seleção, subtração e adição de novas partes sem que a peça-fonte seja excessivamente descaracterizada e aquelas remetem a versões prolongadas de uma obra-fonte.

Diante da evidência de que, nas sociedades contemporâneas e multimídias, há insurgência de múltiplas modalidades de linguagem, tendo em vista os diferentes modos de se comunicar através de textos, é consenso a necessidade de (re)pensar o sentido da palavra ‘texto’, adotando uma concepção distinta daquela presente nas teorias tradicionais da linguística e da literatura.

Nesse sentido, cada leitor terá na sua biblioteca pessoal diferentes referências que podem ampliar determinadas interpretações, levantando, com isso, novas e diferentes hipóteses de significado que devem ser testadas na materialidade do texto e ressignificadas, ou não, a depender dos resultados referentes aos testes. Neste fator, reside o limite da interpretação.

Quando se fala em textos visuais, não verbais, como é o caso de *Passarinhando*, ler

³ "Samplear" vem do inglês *sampling*, na música indica que uma parte de uma gravação anterior pode ser usada em uma nova. De maneira geral, samplear é pegar um trecho de uma música (um *sample*) e usá-lo em outra composição, muitas vezes modificando ou misturando com outros sons.

se torna uma atividade ainda mais desafiadora. Liberato e Fulgêncio (2007, p. 13) afirmam que o ato de ler se torna uma ação complexa “em que interagem diversos fatores como conhecimentos linguísticos, conhecimento prévio a respeito do assunto do texto, conhecimento geral a respeito do mundo, motivação e interesse na leitura”, dentre outros fatores.

Nesse sentido, a materialidade dos textos visuais deve ser observada no sentido de perceber a conexão entre as sequências imagéticas. Preencher lacunas, hipotetizar sentidos (descartar e/ou confirmar hipóteses), observar signos e cores, atribuindo significados possíveis com base no que está sendo mostrado; e, não menos importante, compreendendo que, muitas vezes, existem diversas possibilidades de interpretação, isto é, há muitos caminhos possíveis de trilhar-se (Rojo, 2009).

Dessa maneira, perguntas que fazem essa relação entre páginas, desenhos, cores, ícones, que buscam uma coerência e coesão na narrativa visual podem ser consideradas como relevantes para a produção de sentido sobre o texto. Texto é, portanto, um evento comunicativo que faz sentido (Halliday; Hasan, 1976). Desse modo, *Passarinhandando* é tomado como um texto que assume a posição de transmidiático, por transitar e se transformar em diferentes suportes de mídia.

Uma análise do remix literário em *Passarinhandando*

A leitura possibilita despertar no leitor ecos de outras leituras e ler com a consciência da existência de múltiplas vozes que atravessam o texto (polifonia) pode ampliar nossas alternativas de interpretação. A transtextualidade ficou evidente em *Passarinhandando*, uma vez que traz uma série de referências textuais/imagéticas/ideológicas/(auto)biográficas sobre a obra, a poesia e a poética de Manoel de Barros. A respeito disso, cabe destacar que “a capacidade de um intérprete/interlocutor reconhecer um texto/interlocutor como um híbrido é dada pelo repertório de referências que permitem a identificação de traços remissíveis a outros objetos ou fontes” (Buzato *et al.*, 2013).

Apesar de apresentar uma poesia aparentemente simples, porém rigorosamente profunda, o poeta mato-grossense aproxima-se às questões da infância, da natureza, do simples, trazendo questionamentos sobre a vida e sobre a própria poesia. Questionamentos esses a partir da perspectiva infantil e também da própria natureza, do “Ser Pássaro”, dos passarinhos que olham, das árvores que observam. Portanto, a poesia oferece para Manoel as asas de um passarinho, a pureza de uma criança. Dessa forma, ela

faz poesia a partir do olhar de quem voa e pode ser influência implícita para a autora de *Passarinhado*.

Em entrevista, o poeta disse: “eu gostaria de fazer um livro (um luxo para mim seria esse), que eu fizesse um livro com as ‘despalavras’, aquela que ainda está no bico dos pássaros, que é canto ainda, antes dela ser, antes de ter pronúncia, quando ela ainda fosse ‘despalavra’⁴”. A entrevistadora perguntou de onde ela ia tirar isso, a ‘despalavra’, ao que Manoel respondeu não saber. A partir disso, Cavalcante (2009) pode ter tomado a iniciativa de elaborar a despalavra, em forma de desenho com a sua obra, partindo do verbal para chegar ao visual.

A cultura *remix* representa a era do compartilhamento, da adaptação e da disseminação do conteúdo. Assim, um escritor pode se inspirar na ética, na estética ou ainda na materialidade dos textos de outro escritor para construir seus próprios textos, criando uma camada de intertextualidade implícita ou explícita. Argumentamos que Nathalia Sá Cavalcante, conscientemente ou não, toma como influência ou referências a obra de Manoel de Barros para a construção de *Passarinhando* em uma relação transtextual que, como define Genette (2006, p. 13), é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Sobre a “despalavra”, Barros escreveu um poema de mesmo título que diz:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra. Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas./ Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros. Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo./ Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore. Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros./ Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas./ Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas. Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos. Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos./Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto (Barros, 2010, p. 383).

No que diz respeito a possibilidades de leitura, *Passarinhando* pode revelar a criação de uma metapoesia, uma antologia da poética de Manoel de Barros, conforme será mostrado. A metatextualidade é um tipo de transtextualidade, é o que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), sem nomeá-lo (Genette, 2006). Assim, o conteúdo temático faz relações, tece conexões inicialmente implícitas, dado que a memória discursiva é fator relevante nos efeitos de sentido que são instaurados.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D7Cggy85LY4>.

Também, existem evidências de que Manoel vê o poema como libertação; ele entende a narrativa quase como uma filosofia poética em busca do ser livre; ou uma ideologia da libertação. O poeta compreende a simplicidade de fazer o difícil, bem como o contrário, isto é, o verdadeiramente difícil é elaborar o simples e, nesse sentido, sua poesia se volta para as coisas miúdas, para o nada, para o chão, para o voo dos passarinhos. Nesse sentido, o voo de um passarinho pode ser o protagonista de um livro.

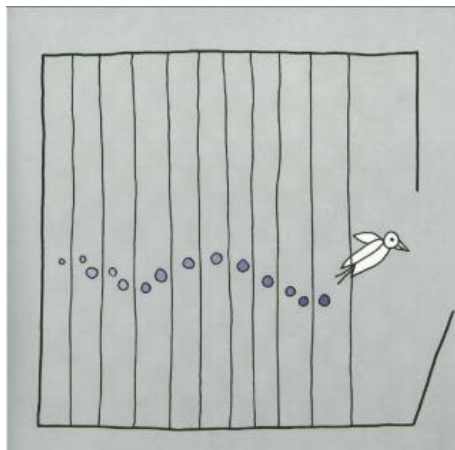
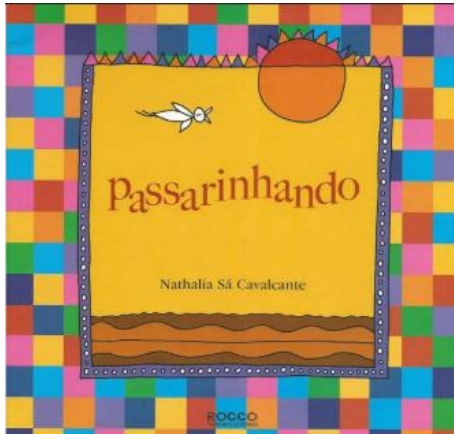
O escritor vislumbra nas coisas miúdas a própria consciência da vida. Na obra *Arranjos para assobio*, ele diz:

- Difícil de entender me dizem, é sua poesia. O senhor concorda? – para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo e o da inteligência, que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo, poesia não é para compreender mas para incorporar, entender é PAREDE, procure ser uma ÁRVORE (Barros, 2010, p. 178).

As ilustrações de *Passarinhandando* brincam com as “paredes”, com as margens, tendo sempre algo que escapa. O horizonte se encontra num contínuo estado de expansão, assim, pode ser que na obra em análise o eu lírico compreenda que a poesia serve para expandir o mundo – nunca para explicá-lo. Nesta filosofia, a poesia é a atividade do inútil, a poesia não descreve, ela descobre, a poesia é o belo trabalhado. Assim se desenha *Passarinhandando*, na descoberta, na expansão da cosmovisão de Manoel: “o esticador de horizontes” ou “abridor de amanhecer”.

Um fator que nos leva a fazer essa relação entre *Passarinhandando* e a poesia de Manoel de Barros (2010) é que o poeta fala sobre “desenho verbal”, e afirma que “imagens são palavras que nos faltam”. Outra relação, mais interna, textual, aparece logo no início do livro: o passarinho (sem nome) parece estar dormindo. Parece anoitecer. Ele está só. Em silêncio, e olha que “é difícil fotografar o silêncio”. Ele fecha os olhos. A gaiola se abre e ele inicia uma jornada, como é possível ver na Figura 1.

Figura 1 – Liberdade



Fonte: Cavalcante (2009).

Com essa sequência de imagens (Fig. 1), é possível perceber que as cores de fundo se modificam. No primeiro quadro, o fundo é branco, o que dá a ideia de manhã, e nos quadros seguintes, o fundo é cinza, o que indica ter anoitecido. Fato interessante é que, no quarto quadro, o personagem está com os olhos fechados, podendo isso indicar que ele

está dormindo. No quinto, já de olhos abertos e sem maiores explicações, a gaiola se abre.

Com isso surgem perguntas: quem abre a gaiola? Se ninguém a abriu, seria tudo um sonho? O passarinho inventa tudo? Para que a invenção serve? Sendo assim, tudo pode ser uma “Memória inventada”, como no título que dá nome a um livro de Manoel de Barros. Esse ser que está preso “precisa inventar pra viver” e, nesse sentido, “a poesia nasce do não existir”. Há, portanto, a combinação de artefatos culturais, manipulados de modo a gerar um novo tipo de mistura criativa (Lankshear; Knobel, 2008).

A criatividade e a invenção para aumentar o mundo, para conseguir permanecer vivo. Portanto, a (re)leitura da obra pela “sensibilidade” e não pela “razão” é relevante, uma vez que a poesia, que se concretiza a partir da linguagem⁵ (Paz, 2014), é para sentir, não para compreender. Manoel não quer dar informação, ele quer dar encantamento. Nesse sentido, ele propõe a Pedagogia do Chão (Barros, 2010), colocando nosso olhar sobre as coisas relegadas, sobre o que está em segunda ordem, sobre o nada, como é possível ler no poema a seguir:

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos. É um olhar para baixo que eu nasci tendo./ É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo./ O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu olho. Ainda não aprendi por que herdei esse olhar para baixo./ Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas./ Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão –/ Antes que das coisas celestiais./ Pessoas pertencidas de abandono me comovem: tanto quanto as soberbas coisas ínfimas (Barros, 2010, p. 361).

As últimas duas estrofes do poema são relevantes, pois podem fazer uma relação textual/imagética com a primeira ilustração do livro *Passarinhandando*, que mostra o desenho de um passarinho em uma postura quase humana, sozinho, abandonado, em silêncio. A partir deste momento, passaremos a fazer uma relação entre todas as ilustrações do livro *Passarinhandando* e os poemas de Manoel de Barros com base na leitura da obra completa do escritor, publicada pela editora Leya no ano de 2010.

Assim, apresentamos o poema seguido da ilustração a ele relacionado e, em seguida, um breve comentário dessa possível relação imagem-texto, com a intenção de discutir as relações transtextuais, entre elas a hipertextualidade, ou seja, a relação que une um texto B (hipertexto) com um texto A (hipotexto), diante da materialidade do texto no sentido de testar a hipótese de que a obra em análise faz referências implícitas à obra de

⁵ Octavio Paz (2014) discute a leitura da poesia a partir da consciência pela linguagem. Para o autor, a poesia se ergue através da linguagem e o leitor sente a poesia porque é atravessado pela linguagem.

Barros, contituindo, desse modo, relações implícitas. A seguir, na Figura 2, tecemos a primeira relação.

Figura 2 - O palhaço e o oceano



Fonte: Cavalcante (2009).

No poema *O palhaço*, vemos que o poeta diz: “Gostava só de lixeiras crianças e árvores/ Arrastava na rua por uma *corda* uma *estrela* suja. Vinha pingando *oceano*! Todo estragado de azul” (Barros, 2010, p. 160, grifos nossos). Para fazer essa relação, é preciso referenciar os grandes símbolos da poesia manuelística. Em primeiro lugar, a expansão de horizontes, a quebra dos limites da parede, realizada na primeira imagem pela lua que atravessa os limites da página.

Em seguida, é preciso citar, em relação à primeira estrofe do poema, a respeito dos elementos que interessam ao poeta, a saber, elementos relegados à segunda instância, como pode ser um passarinho. Por fim, mesmo que em uma relação não tão explícita são ilustradas: uma rua, uma corda e uma estrela, o que estabelece uma relação verbo-visual entre os textos. Podemos pensar na retextualização de um poema verbal em visual, algo possível através do processo de leitura que, conforme Rojo (2009), deve acionar

[o]s conhecimentos de outros textos/discursos (intertextualizar), [é preciso] prever, hipotetizar, inferir, comparar informações, generalizar [...], interpretar, criticar, dialogar com o texto [...] contrapor a ele seu próprio ponto de vista, detectando o ponto de vista e a ideologia do autor, situando o texto em seu contexto (Rojo, 2009, p. 44).

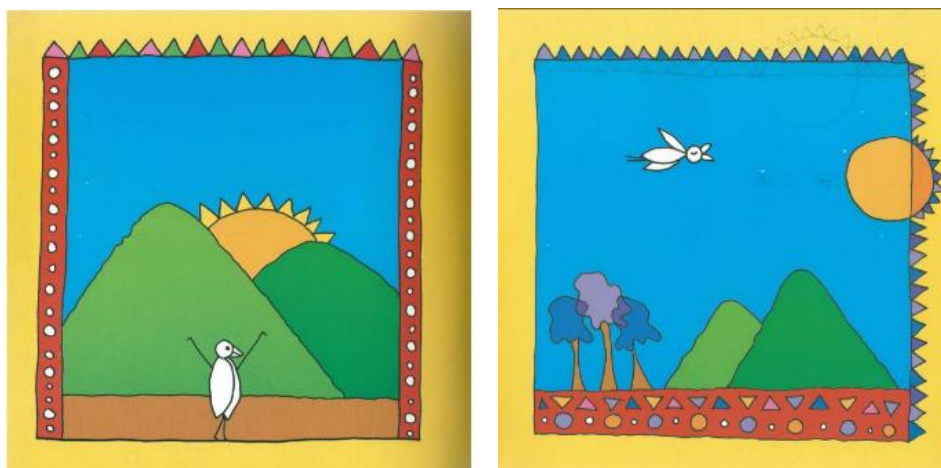
Na segunda ilustração da Figura 2, vemos um oceano em um fundo azul mais claro, como se o passarinho tivesse arrastado com ele a estrela e com ela fosse navegar. O chão,

até mesmo o que está abaixo do oceano, é rico, repleto de formas geométricas indefinidas. Nesse sentido, existem indícios linguísticos no livro (infantil?) da relação com a poesia de Manoel, com a (des)palavra, o poema antes de ser, como no poema “Sobre Importâncias” do livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, que diz:

Uma rã se achava importante/ Porque o rio passava nas suas margens./ O rio não teria grande importância para a rã/ Porque era o rio que estava ao pé dela./ Pois Pois./ Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata desterrada no canto de uma rua, talvez para um fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais importante do que o/ esplendor do sol nos oceanos. Pois Pois./ Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um prédio que ficava em frente das pombas./ O prédio era de estilo bizantino do século IX. Colosso!/ Mas eu achei as pombas mais importantes do que o prédio./ Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira dos Andes./ Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira dos Andes./ O pessoal falou: seu olhar é distorcido. Eu, por certo, não saberei medir a importância das/ coisas: alguém sabe? Eu só queria construir nadeiras para botar nas minhas palavras (Barros, 2010, p. 407, grifos nossos).

No trecho “Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira dos Andes, achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira dos Andes”, é possível verificar uma relação muito clara com uma ilustração de *Passarinhando*, que coloca duas montanhas atrás do passarinho, mas o passarinho se exhibe, ganha centralidade, é o primeiro a ser visto. Verifica-se isso na Figura 3:

Figura 3 - Sobre importâncias



Fonte: Cavalcante (2009).

Essa relação indica um contraste entre o que é grandioso e o que é pequeno, pois, nos olhos do poeta, o que ganha grandeza são as miudezas. Há um processo criativo de sobreposição que corresponde à agregação de diferentes camadas ou faixas simultâneas

(a poesia de Manoel atravessa o desenho de Nathália), passando, assim, a construir uma unidade síncrona (Genette, 2006), uma unidade semântica que se costura em outros fios literários. Dessa forma, essas nuances estéticas contribuem para a perepção da arquiteitualidade, pois o texto lança mão de uma referência silenciosa, sem menções diretas, a outro.

Esta análise nos possibilita perceber que cada quadro de *Passarinhando* estabelece uma relação com o poema de Manoel, de modo que cada figura seja uma “fotografia” da poesia do poeta. Desse modo, concordamos com Buzato *et al.* (2013, p. 1201), que mencionam o seguinte: “boa parte da força do texto derivado vem, justamente, da recuperação, na memória discursiva do leitor, das fontes combinadas”, o que indica, em síntese, que ler é já ter lido.

Na ilustração seguinte, o passarinho passa por cima de um oceano/rio/água onde, abaixo dele, tem um (des)objeto que parece ser um guarda-sol. Esse objeto está situado numa posição inclinada e que não projeta sombra. Aparentemente, está sendo usado pelo oceano/rio/água, tornando-se um guardador de águas, ao invés de proteger do sol ou da chuva. Essa hipótese se torna possível quando constatamos que, na gravura de referência, o objeto não projeta sombra, o que seria natural tendo em vista a posição dele em relação ao sol. Além disso, é possível verificar que o objeto não está fincado em um espaço com a cor de chão, mas sim com a da água.

Barros (2010) tem um poema com o título “O Guardador de Águas”, que diz: “O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase coberto de limos — Entram coxos por ele dentro. Crescem jacintos sobre palavras. (O rio funciona atrás de um jacinto.) Correm águas agradecidas sobre latas...”. Os versos indicam a inutilidade dos objetos, como na Figura 4, anteriormente descrita e representada por Cavalcante (2009):

Figura 4 – Objeto desimportante



Fonte: Cavalcante (2009)

É importante destacar que essas relações são possíveis com base na camada textual, já que o texto verbal e o visual dialogam no campo das ideias e no campo material. As relações não podem escapar do que está sendo ilustrado. Essa relação possibilita uma nova leitura da relação entre a sequência imagética, a qual se relaciona com os ícones da obra, não excluindo outras leituras. Assim, ainda é possível uma leitura que pense apenas na trajetória do passarinho, sem as relações transtextuais marcadas nesta análise.

Navas (2010), para mais, analisa o *remix* enquanto artefato técnico-semiótico. O *frame* em análise (Figura 4), nos termos do autor, não se caracteriza como *estendido*, pois não é a versão prolongada de uma obra, não é *seletiva*, pois descaracteriza a peça-fonte. Inicialmente, parece ser *reflexivo* por ter uma aura independente, mas não é, pois não explicita a referência ao texto-fonte ressaltando ganhos instaurados pela remixagem. O autor discute, ainda, em um quarto tipo de *remix*, o *remix regenerativo*, criado com a finalidade prática (uma história infantil), contudo, carente de importância prática e de referência clara ao texto-fonte.

Diante disso, em *Passarinhandando*, existem referências implícitas à filosofia poética e à poesia manuelística – podemos pensar na criação de objetos desimportantes (figura 4), aqueles que não têm uma serventia prática, objetos esses que Manoel relaciona à própria poesia, levando-nos a uma reflexão mais profunda sobre o função da literatura –, mas a ausência de identificação dessa camada remixada não impossibilita a leitura superficial do texto. De modo mais específico, pode ser identificado como um *remix regenerativo agregativo*, em que ocorre a justaposição de conteúdos oriundos de fontes diferentes, as quais são reveladas mediante *insights*, com base na taxonomia de Buzato et al.(2013).

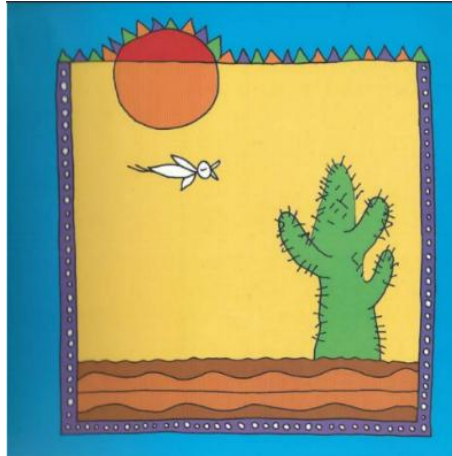
Cabe dizer que a noção de cultura digital nos atravessa de modos mais complexos, entre discursos e práticas sociais de linguagem. Um escritor pode construir um livro físico (que é uma mídia) influenciado por recursos digitais e por um *ethos* que, por sua vez, canaliza o *ethos* da sociedade do compartilhamento e da hibridização a partir da qual se pensa e faz uma nova literatura. A autora de *Passarinhandando é designer* e, certamente por isso, utilizou recursos digitais de edição (ou remixagem) de imagens para a construção do livro, assumindo a posição de uma escritora-Dj que mistura técnicas, linguagens e textos.

A seguir, analisamos a existência de relações verbo-visuais muito evidentes no poema “Antissalmo por um desherói”: “a boca na pedra o levará a cacto/ a praça o relvava de passarinhos cantando ele tinha o dom da árvore/ ele assumia o peixe em sua solidão/ seu amor o levará a pedra/ estava estropeado de árvore e sol estropeado até a pedra [...]” (Barros, 2010, p. 125). A presença de um cacto, o passarinho cantando e a solidão ficam evidentes. Novamente, algo escapa às margens, rompendo o padrão do limite poético/ilustrativo.

Nessa ilustração, o chão se destaca mediante tonalidades e formas distintas; assim, o chão, por vezes relegado, destaca-se, e dele emergem as preciosidades. Esse movimento de leitura, que não é linear, só pode ocorrer em uma perspectiva multimodal (Coscarelli, 2002; Rojo, 2009; Grupo Nova Londres, 2021).

É interessante perceber, também, que as cores de fundo se modificam em uma lógica que parece seguir o arco-íris – o qual fora desenhado em um quadro anterior –, como se o passarinho voasse pela própria liberdade, pelas cores que só seres livres podem ver/experimentar/ouvir (Figura 5). O arco-íris, enquanto símbolo de liberdade, engenharia de cores que distante da escuridão, pode remeter tanto à liberdade quanto ao estado de espírito do personagem.

Figura 5 – “Antissalmo por um desherói”



Fonte: Cavalcante (2009).

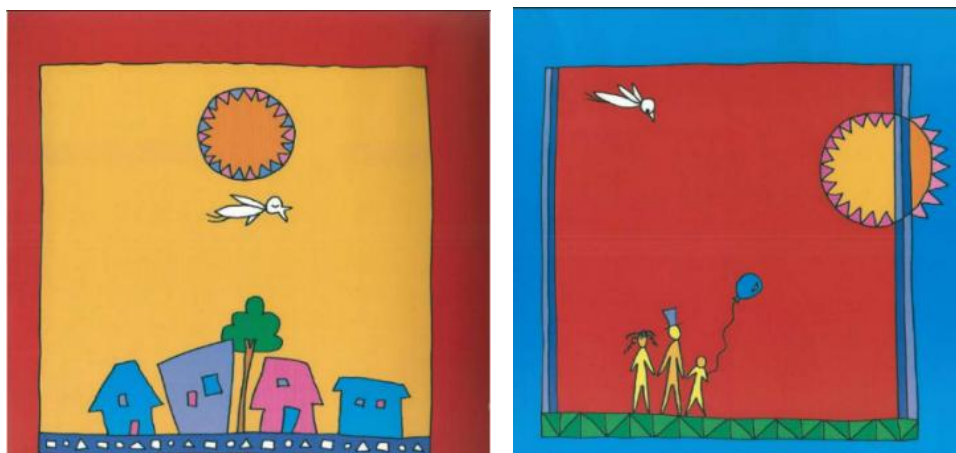
Outras relações textuais-imagéticas são possíveis, como podemos ver no poema “Na Rua Mário de Andrade”: “Na rua Mário de Andrade vou andar —/ por ter sido *Tarumã*/ e hoje ser Mário de Andrade/ Ainda não sei /onde é mas vou procurar —/ na rua Mário de Andrade vou andar... / Vou ir com Macunaíma rente às paredes vou ir com Mário de Andrade [...]” (Barros, 2010, p. 83, grifos nossos). No poema, existem relações linguísticas que foram sublinhadas, destacando-se a palavra “tarumã”, árvore que mede, aproximadamente, de quatro a doze metros de altura quando isolada. Nesse sentido, as casas que representam o isolamento para a construção poética de Manoel e as pessoas que o engendram neste fazer poético podem ter representação em quadros selecionados na obra *Passarinhando*.

Em seguida, no mesmo poema, o poeta escreve o seguinte:

Ele, Mário, me diz: é preciso flunar... / Eu digo a ele — ó Mário, era o que eu ia te falar / É preciso flunar em /ruas / os passos levando sempre para nenhum lugar/ E Mário me diz: — Poeta, nenhum-lugar é o melhor lugar de um poeta chegar [...]” e, posteriormente “[...] não há que ter nem começo nem fim/ essa antiga rua Tarumã / Como serão seus moradores? Vou até lá/ Saberão / quem foi esse homem / bom — o da rua Lopes Chaves? Bem — mas também ele não sabia /quem fora Lopes Chaves (Barros, 2010, p. 84).

Tais fragmentos remetem a dois quadros do livro infantil, elencados a seguir (Figura 6).

Figura 6 - “Na rua Mário de Andrade”



Fonte: Cavalcante (2009).

A transtextualidade se marca em muitas camadas, o remix como método, processo e processo criativo, igualmente. Desse modo, “em nossas práticas comunicativas, recorreremos a textos que se cruzam e se entrecruzam em novas e variadas combinações. A intertextualidade é o nome que se dá a essa relação entre textos” (Koch, 2016, p. 39). Ainda, a respeito da intertextualidade, Bakhtin (1997, p. 413) afirma que, “de minha parte, em todas as coisas, ouço as vozes e sua dialogicidade”. Assim, na visão do autor citado, todo texto é um intertexto.

Dito isso, “interessa em termos de intertextualidade, que sua utilização estabeleça uma relação ente o texto e outros textos, discursos, práticas, ideologias, sentidos, imagens e assim por diante” (Bessa; Sato, 2018, p. 142). Nessa perspectiva, as vozes que atravessam um texto ressoam de muitos lugares, cruzam-se e se mesclam em novas unidades de sentido, una e plural ao mesmo tempo, como vemos na continuação do poema “Na Rua Mário de Andrade”:

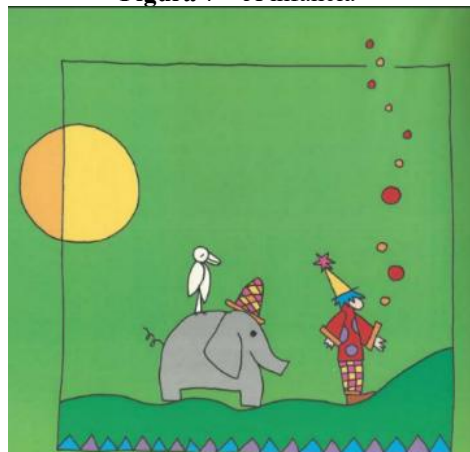
Não há como não saber quem foi o nome da rua/ em que se morou ou vai morar / Se nome de gente, é bom que ele desapareça completamente / Não seja mais nem lembrança nem a sombra de um homem/ como queria o poeta Bandeira / Talvez melhor conservar rua Tarumã /mas vai ver que lá não existe um pé de tarumã!/ sequer uma criança que conheça tarumã / Domingo hoje depois da minha missa /vou para lá flunar.../ Conto que tenha alguma parede que me surpreenda /com as suas nódoas e seus caramujos passeando... /Talvez eu veja algum homem lá que me comova/ ou mulher que me deslumbre ou criança que me entristeça/ para o resto da vida/ Ou pássaro em alguma árvore que me aclare o negro dia com seu canto álaçre /Ou poça de chuva na calçada /limpa— que me alimpe o coração./ Uma casa com jardim na frente e um jardineiro ancião /tocando a raiz de uma flor / Se houver flores nessa rua /Mário de Andrade — a todos nós ela agradará / Se houver sobrados líricos /com janelas azuis ou verdes— pronto! nada mais necessário será / para nutrir uns sonhos brancos... / No fundo vê-se o pai lendo as suas coisas — / a esposa diligencia o almoço Haverá uma estampa do camponês de Millet/ e os filhos brincando

— que ternura! / Ainda não sei como é/ a rua Mário de Andrade; mas vou — a campear — / que sou um campeador de ruas pequenas. É um fraco que tenho./ Mas,/ há de ser como ele foi/ essa rua Mário de Andrade: simples amiga — uma rua companheira — / uma grande alma de rua — uma rua de óculos, de cara enorme/ e de uma enorme ternura debaixo dos óculos... Rua Mário de Andrade... (Barros, 2010, p. 84-86, grifos nossos).

A camada metaliterária está intrinsecamente veiculada a todas as outras, a divisão se faz apenas por uma praticidade analítica, mas a todo tempo percebemos uma relação estreita entre a camada textual, metaliterária e autobiográfica com a ideológica. Outra relação entre essas camadas se apresenta entre o poema “Noturno filho do fazendeiro” e a Figura 7, respectivamente:

O corpo na cama, O quarto nas trevas/ E o rádio que não deixava Que não deixava pensar/ Que alguém estivesse morrendo/ O amoroso balbucio no portão
Ante o elefante de ficus/ E o filho de fazendeiros/ Que captava os movimentos primos
Ia até a infância e voltava./ (O pai deu um olhar pelos campos E disse: — Vai ser aqui./ E fincou uma estaca no lugar.)/ De tarde mandou o vaqueiro Dar uma espiada em volta/ Mas como até a noite ele não regressasse Pegou uma carabina e saiu./ (A mãe ficou no acampamento Cantarolando, cantarolando muito Com o meninozinho nos braços.)/ *Ia até a infância e voltava.* Gostaria mais se pudesse ficar/ Tem a impressão que aproveitaria melhor/ Tem quase certeza./ Aprendeu alguma coisa com os anos *Só não aprendeu a odiar/* Mas estava lhe parecendo/ Que era uma coisa necessária nunca odiar (Barros, 2010, p. 41, grifos nossos).

Figura 7 – A infância



Fonte: Cavalcante (2009).

Em uma análise prévia e simples, destacamos que, historicamente, o elefante simboliza a memória. Por isso, a expressão memória de elefante. Ao afirmar que o elefante é de ficus, o autor faz uma relação com o nome científico da figueira, árvore com folhas e frutos que chama passarinhos. Outra característica da figueira é sua capacidade de se fixar em um local por suas raízes enormes. Uma figueira entra tão profundo no chão que

não pode ser plantada em vasos e calçadas, pois ela irá se expandir e quebrar seus limitadores de crescimento. Assim, o elefante simboliza a ida até as memórias da infância.

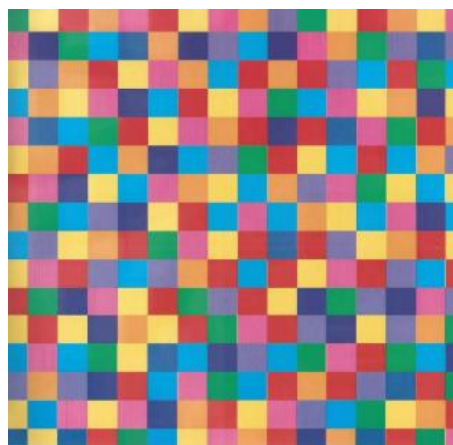
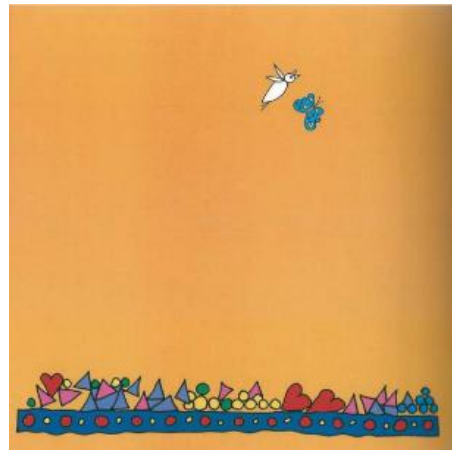
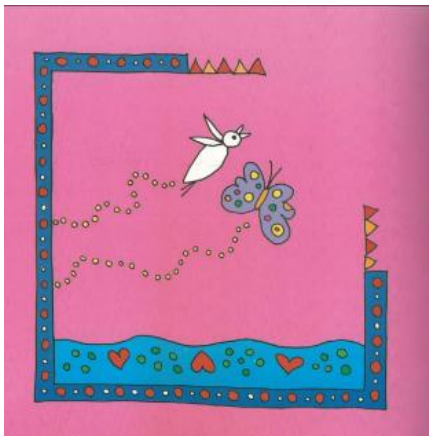
Já o palhaço simboliza, além da volta à infância, a admiração do poeta por Charles Chaplin, o palhaço do silêncio, que vivia a vagabundiar. Em um poema, ele diz: “São Francisco monumentou as aves. Vieira, os peixes. Shakespeare, o amor, a dúvida, os tolos. Charles Chaplin monumentou os vagabundos. Com esta mania de grandeza: Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho” (Barros, 2010).

Por outro lado, Manoel sempre fora questionado sobre o seu fazer poético. Ele se incomodava quando interrompido nas suas leituras. As pessoas embarçavam suas declamações, como se ele não estivesse fazendo nada, como se fosse vagabundo. Não obstante, ele escolheu refletir a respeito desse comportamento coletivo para poetizá-lo. No poema “Miró” e na Figura 8, expressa-se que:

Para atingir sua expressão fontana/Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas que aprendera nos livros./ Desejava atingir a pureza de não saber mais nada. Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo/ do quintal à busca de uma árvore./ E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo/ que havia aprendido nos livros./ Depois depositava sobre o enterro uma nobre mijada florestal./ *Sobre o enterro nasciam borboletas*, restos de insetos, cascas de cigarra etc/ A partir dos restos Miró iniciava a sua *engenharia de cores*./ Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um dejetto de mosca deixado na tela./ Sua expressão fontana se *iniciava naquela mancha escura*./ O escuro o iluminava./ *Eu escuto a cor dos passarinhos* (Barros, 2010, p. 385, grifos nossos).

Figura 8 – O amor





Fonte: Cavalcante (2009).

Isso nos ensina que a filosofia poética manuelística é marcada pelo desaprender para reaprender a simplicidade. Esse trajeto de *Passarinhandando* simboliza uma mudança de paradigma para a valorização do desimportante, a própria libertação. De um caminho que se inicia cinza, como nas primeiras ilustrações, encerrando-se em em uma “engenharia de cores”. A penúltima ilustração é ainda mais simbólica por representar a queda total de todas as paredes, a libertação, a desconstrução, que abriga o abandono de uma criança outrora presa, agora, não mais. A partir disso, a autora constrói por meio da ruína a então vazia palavra: amor. Nesse sentido, as ruínas podem fazer referência ao poema de Manoel, com o mesmo título:

Um monge descabelado me disse no caminho: “*Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução.* Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco *ou de uma criança presa* num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser

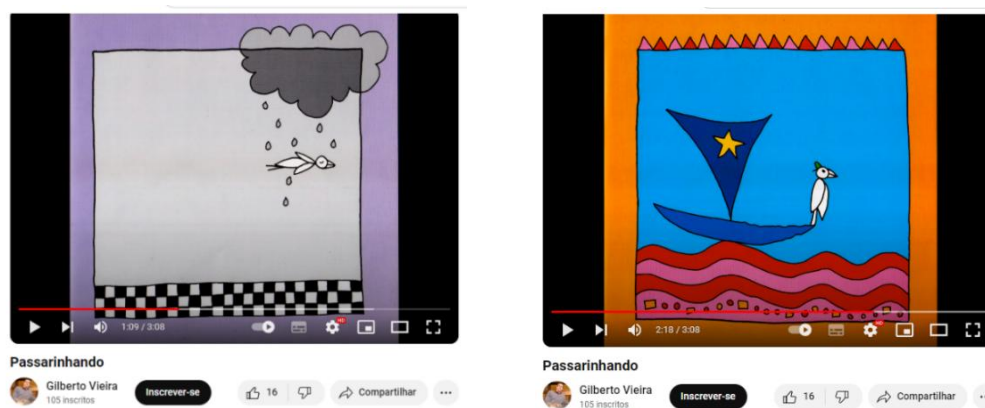
um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. *Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas*, como o lírio pode nascer de um monturo”. E o monge se calou descabelado (Barros, 2010, p. 385, grifos nossos).

Sobre essa filosofia, podemos pensar que o ensino de leitura pode e deve ser pensado a partir de diferentes contextos. Esta análise demonstra que o mediador de leitura precisa ter acesso ao texto com antecedência e lê-lo criticamente, tentando acessar suas camadas para poder elaborar a partir dele perguntas mais conscientes. Isso não significa que o mediador acesse com maestria e completude todas as camadas e significações possíveis, significa apenas que, para conduzir uma leitura adequadamente, para elaborar questionamentos pertinentes, é preciso um preparo.

Levando em consideração a análise transtextual desenvolvida, é possível afirmarmos que, certamente, seria muito complicado elaborar perguntas sobre a camada metaliterária em relação à poesia manuelística sem uma análise prévia e a devida conexão entre as camadas literárias e visuais. A ideia, portanto, é que os leitores consigam acessar o maior número de camadas possível.

Para além do livro digital, existe o *remix* realizado por um canal no *YouTube* com o nome de Gilberto Vieira (Vieira, 2012), disponível no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=RwTJoBQfxT8>. No início do vídeo, o professor diz que o produto audiovisual de três minutos e oito segundos é fruto de uma atividade de prática de leitura e composição para uma turma do Jardim 2, realizada no primeiro semestre de 2012. De maneira geral, os discentes adicionam sons às imagens.

Figura 10 - Sons de chuva, sons de mar



Fonte: Vieira (2012).

Os primeiros sons são de assovios e palmas vinculados à capa. Em seguida, as crianças falam em coral o nome do livro. Posteriormente, no momento em que o pássaro está dormindo, é adicionado um som de flauta, muito parecido com o som de uma coruja. Quando o pássaro sai da gaiola, há uma maior variação de sons na flauta, como se o passarinho estivesse mais animado. Na imagem seguinte, há a seleção de um dos quadros do livro em que o passarinho atravessa uma tempestade. Com a técnica de remixagem é adicionado um som de chuva seguido de uma imagem do passarinho velejando, em conjunto com sons de vento.

Essa remixagem ocorre em outras imagens, embora com menor precisão técnica. O autor do *remix* recorta apenas oito (8) imagens de todo o livro em uma sequência que não obedece ao previamente posto pela autora, transitando, mesmo assim, entre a libertação da gaiola e o encontro de um amor. Isso é uma característica do *remix*, a utilização de tecnologias digitais e a colagem de diferentes técnicas de montagem, o que define a cultura pós-industrial em rede.

Nesta seção, realizamos a análise do livro *Passarinhando* de modo a observar como se constrói o *remix* literário. Os resultados indicam que *Passarinhando* é um *remix* literário inspirado na obra do poeta brasileiro Manoel de Barros, a qual estabelece relações transtextuais, implicando em novas formas de significar e transitando entre o verbal e o visual, ressignificando-se através do audiovisual no *YouTube*.

Dessa forma, *Passarinhando* passa a ser uma obra coletiva, pois os sentidos agora são produzidos pelos leitores que, com o advento da *web 2.0* (em cujo contexto surgiram os novos letramentos), convertem-se em leitores-autores, interagindo de modo ativo com a obra e passando a produzir novos significados, enfim, a remixar. Outras possibilidades de concretização são: a inserção de falas, a movimentação gráfica das personagens, o meme e a *fanfic*, tudo passível de receber o processo de remixagem.

Considerações finais

Este trabalho objetivou investigar como ocorre o *remix* literário em *Passarinhando*, narrativa visual com autoria de Nathália Sá Cavalcante, direcionada inicialmente para o público infantil. Como base teórica, utilizamos os novos letramentos de Lankshear e Knobel (2007) e a taxonomia de Buzato et al. (2013) no que tange ao conceito de *remix* literário.

Analisamos a transtextualidade, conforme defende Genette (2006), que menciona sobre a relação explícita e implícita de outros textos e um novo texto e divide a

transtextualidade em cinco manifestações diferentes: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade, todas consideradas nas análises. Das cinco manifestações descritas, a mais evidente foi a intertextualidade, que é a presença de fragmentos de outros textos em um texto. É importante dizer que há uma mudança na modalidade de linguagem e que essa copresença se faz de maneira implícita pelo acionamento de uma memória discursiva.

Apenas não conseguimos perceber a paratextualidade. Contudo, observamos a presença da metatextualidade, que é um tipo de transtextualidade que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo e nomeá-lo, de modo mais subjetivo. Notamos que existem *insights* que podem fazer referência à obra e ao pensamento manuelístico. Isso se dá pela própria característica do mundo hodierno representado na obra da autora. Destacamos que o que vale aqui é a nossa leitura, tendo em vista que várias outras leituras são possíveis fora das intenções do autor. Ainda percebemos a presença da hipertextualidade, que é a relação que une um texto B (hipertexto) com um texto A (hipotexto).

Também investigamos o *remix* enquanto processos/métodos criativos e observamos um processo criativo de sobreposição correspondente a agregação de diferentes camadas ou faixas simultâneas (a poesia de Manoel atravessa o desenho de Nathália) que passam a construir uma unidade síncrona (Genette, 2006).

Discutimos o *remix* enquanto artefato técnico-semiótico (produto) e identificamos a existência de um *remix regenerativo agregativo*, definido pela justaposição de conteúdos oriundos de fontes diferentes e revelados através de *insights* com base na taxonomia de Buzato et al. (2013).

Sendo assim, percebemos que há evidências plausíveis de uma vinculação entre as imagens de *Passarinhandó* e a obra do poeta Manoel de Barros, constituindo um remix literário como método e processo criativo, desvelado especialmente pela operação de transtextualidade. Além disso, o produto audiovisual, que tem *Passarinhandó* como texto-fonte, representa nossa cultura de remix, caracterizada pela constante fusão de bens culturais com recursos tecnológicos e artísticos. Assim, este estudo atinge seu objetivo geral ao investigar como o remix se manifesta na obra em diferentes mídias.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas de edição russa Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34,

2016.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BESSA, Décio; SATO, Denise Tamaê Borges. Categorias de análise. In: BATISTA JR. José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de (orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.

BUZATO, Marcelo El Khouri; SILVA, Dáfnie Paulino da; COSER, Débora Secolim; BARROS, Nayara Natalia de; SACHS, Rafael Salmazi. Remix, *mashup*, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada** [online], vol.13, n. 4, 2013, p.1191-1221. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982013000400011. Acesso em: 12 mar. 2024.

CANI, Josiane Brunetti; COSCARELLI, Carla Viana. Textos multimodais como objetos de ensino: reflexões em propostas didáticas. In: KERSCH, D.; COSCARELLI, C. V.; CANI, J. B. (Orgs.) **Multiletramentos e multimodalidade: ações pedagógicas aplicadas à linguagem**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

CAVALCANTE, Natália de Sá. **Passarinhando**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

COSCARELLI, Carla Viana (org.). **Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ERSTAD, O. Trajectories of remixing: digital literacies, media production, and schooling. In: LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele (eds.). **Digital literacies: concepts, policies and practices**. New York: Peter Lang, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GRUPO NOVA LONDRES. Uma pedagogia dos multiletramentos: projetando futuros sociais. **Revista Linguagem em Foco**, Fortaleza, v. 13, n. 2, p. 101–145, 2021.

HALBWACHS, Mourice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; HASAN, Ruqaiya. **Cohesion in English**. London: Longman, 1976.

KERSCH, Dorotea; COSCARELLI, Carla Viana; CANI, Josiane Brunetti (orgs.) **Multiletramentos e multimodalidade: ações pedagógicas aplicadas à linguagem**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça.; ELIAS, Vanda Maria. **Escrever e argumentar**. São Paulo: Contexto, 2016.

- KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.
- LANKSHEAR, Colin. Digital literacy and digital literacies: policy, pedagogy and research considerations for education. **Nordic Journal of Digital Literacy**, Norway, v. 1, p. 12-24, 2006.
- LANKSHEAR, Colin.; KNOBEL, Michele (Eds.). **A new literacies sampler**. New York: Peter Lang Publishing, 2007.
- LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele (eds.). **Digital literacies: concepts, policies and practices**. New York: Peter Lang, 2008.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIBERATO, Yara; FULGÊNCIO, Lúcia. **É possível facilitar a leitura: um guia para escrever claro**. São Paulo: Contexto, 2007.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosara Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MASSAROLO, João Carlos. Storytelling transmídia: narrativa para múltiplas plataformas. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, SP, v. 1, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/1764>. Acesso em: 9 fev. 2025.
- NAVAS, Eduardo. Regressive and reflexive mashups in sampling culture. In: SONVILLA-WEISS, S. (Ed.). **Mashup cultures**. Wien; New York: Springer, 2010. p. 157-177.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.(Série Conversas com o Professor).
- ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 128 p.
- VIEIRA, Gilberto. **Passarinhando**. Vídeo. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RwTJoBQfxT8> Acesso em: 12 jan. 2024.

Recebido em: 11/07//2024

Aprovado para publicação em: 30/01/2025