Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Entre linhas e versos: a intertextualidade afetiva entre o conto *Mel e Girassóis* de Caio Fernando Abreu e a canção *Fica* de Anavitória

Rita de Cássia Nascimento[1]

Naiara Sales Araújo Santos [2]

Resumo: Este trabalho propõe uma análise intertextual entre o conto *Mel e Girassóis (*1988) de Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica (*2016*)*, da dupla Anavitória, a partir da aproximação entre literatura e música popular brasileira. Partindo da referência direta ao conto na letra da canção, investiga-se como se articulam, nas duas obras, elementos poéticos e afetivos comuns, como o lirismo, a sensualidade e a construção de imagens sensoriais. O conto de Abreu, marcado pela sensibilidade, musicalidade e intensidade emocional, serve como ponto de partida para compreender como a canção *Fica* atualiza, em sua poética, o mesmo gesto amoroso de permanência e entrega. Dessa forma, essa investigação busca mostrar como a intertextualidade não se restringe a citações explícitas, manifestando-se na tessitura estética e subjetiva das obras, revelando a potência dos diálogos entre diferentes linguagens artísticas.

Palavras-chave: intertextualidade; literatura; canção; Caio Fernando Abreu; Anavitória.

Abstract: *This paper proposes an intertextual analysis between the short story Mel e Girassóis (1988), by* Caio Fernando Abreu*, and the song Fica (2016), by the Brazilian duo* Anavitória*, based on the intersection between literature and Brazilian popular music. Starting from the direct reference to the short story in the song's lyrics, the study investigates how poetic and affective elements—such as lyricism, sensuality, and the construction of sensory imagery—are articulated in both works. Abreu's narrative, marked by sensitivity, musicality, and emotional intensity, serves as a point of departure to understand how the song Fica updates the same amorous gesture of permanence and surrender within its poetics. Thus, this investigation seeks to demonstrate that intertextuality goes beyond explicit quotations, manifesting itself in the aesthetic and subjective fabric of the works, and revealing the power of dialogue between different artistic languages.*

Keywords: *intertextuality; literature; song;* Caio Fernando Abreu; Anavitória*.*

[1] Possui graduação em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (2008). Atualmente cursa Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, é professora da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão e professora da Secretaria Municipal de Educação de São Luís.

[2] Possui Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (2001), Mestrado Acadêmico em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2007), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres (2008), PHD em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013), Pós-doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada (2017) e Estudos Borgesianos, na Universidade de Pittsburgh (2023). É líder do Grupo de Pesquisa FICÇA (Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representação Artísticas na Era Digital), e coordenadora do projeto de extensão Línguas e Cultura do Maranhão.

Introdução

A música e a literatura, embora operem com códigos próprios, compartilham um mesmo solo cultural e estético, possibilitando diálogos intensos e fecundos entre si. Entendemos ambas como manifestações discursivas marcadas por valores culturais que atravessam seus modos de expressão e produção (Acevedo, 2023). Essas manifestações não se limitam a complementar-se ou a servirem de pretexto uma para a outra, pelo contrário, entrelaçam-se a partir de uma estética comum, que transcende gêneros e linguagens. Ao considerar a linguagem como fenômeno culturalmente situado, é possível reconhecer que os textos musicais e literários participam de uma rede de significações que torna possível a intertextualidade entre diferentes formas artísticas. Desde os primeiros estágios do desenvolvimento humano, a linguagem e a musicalidade compartilham um vínculo profundo (Acevedo, 2023). Antes mesmo de o sujeito aprender a falar, é atravessados por ritmos, entonações e melodias, elementos esses que estruturam tanto o canto quanto a fala. Esse enraizamento da música na cognição humana, aliado à potência simbólica da língua, permite que a cultura articule experiências estéticas complexas, nas quais som e palavra operam em unidade sensível.

A intertextualidade, enquanto campo de investigação e fenômeno estético, permite com que diversos ramos do conhecimento e da produção cultural, estabeleçam diálogos que atravessam gêneros, temporalidades e linguagens. Em determinadas produções da canção popular brasileira, é possível identificar aproximações com registros literários, seja por meio da linguagem poética, de construções narrativas ou de referências a obras e autores da literatura nacional. Embora tenha se originado nos estudos literários, a intertextualidade foi desde cedo compreendida por seus teóricos como um conceito aplicável a múltiplas práticas artísticas, independentemente da materialidade dos textos envolvidos. Isso porque a intertextualidade diz respeito ao entrecruzamento de discursos e à circulação de sentidos entre diferentes produções culturais, o que permite sua extensão para além da palavra escrita. É nesse cenário que se insere o presente trabalho, cujo objetivo é analisar a intertextualidade entre o conto *Mel e Girassóis*, do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica*, da dupla Anavitória.

O interesse por essa relação nasce da referência explícita feita na letra da música, quando as intérpretes cantam: "nós até Caio escreveu, parece que nos conheceu em *Mel e Girassóis*". Essa citação direta mobiliza uma leitura cruzada entre os textos, permitindo identificar afinidades estéticas e temáticas que se estendem para além da menção nominal: ambos operam com metáforas sensoriais, exploram o campo afetivo do amor e da entrega, e constroem uma atmosfera lírica que aproxima literatura e música como experiências subjetivas do sentir. Partindo dessa provocação, propõe-se uma leitura comparativa que articula os aspectos poéticos, imagéticos e emocionais presentes nas duas obras, observando como o lirismo de Caio Fernando Abreu se reinscreve na linguagem musical de Anavitória.

Para tanto, o estudo fundamenta-se em teorias da intertextualidade, especialmente nos aportes de Julia Kristeva (2005) e nas reflexões de Luiz Tatit (1997) sobre a canção como forma de linguagem. Além disso, recorre-se ao pensamento transdisciplinar de Basarab Nicolescu (1999) para sustentar a relevância do cruzamento entre expressões artísticas distintas, mas mutuamente enriquecedoras. No mesmo horizonte teórico, consideram-se as contribuições de Michael Riffaterre (1994), ao diferenciar intertextualidade de hipertextualidade, salientando os modos pelos quais os textos se relacionam estrutural e semanticamente. Também se destacam os estudos de Ariane Petri (2024), que propõe uma classificação das formas de intertextualidade musical (como o empréstimo, a influência e a intertextualidade pragmática), e de Acevedo (2023), que discute as relações intermidiáticas entre literatura e música como um espaço expandido de construção de sentido.

Esta investigação costura-se nos seguintes momentos: primeiramente, apresenta-se uma leitura do conto *Mel e Girassóis*, com foco em seus recursos expressivos e referências musicais, buscando evidenciar a dimensão intertextual e performativa do amor na obra de Abreu. Em seguida, apresenta-se o conceito de intertextualidade e sua aplicação na análise da relação entre o conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica*, de Anavitória. Inicialmente, explica-se a intertextualidade como um processo estrutural e histórico de diálogo entre textos, seguido da análise das semelhanças poéticas e sensoriais entre as obras. Finaliza-se destacando a intertextualidade pragmática de Ariane Petri (2024), que ressalta o papel do ouvinte na criação de sentidos, mostrando como a música ressignifica elementos do conto em uma nova experiência estética.

Ao investigar os pontos de contato entre música e literatura, a presente proposta interpretativa não se limita a identificar referências diretas, mas busca compreender como esses discursos se articulam em camadas simbólicas, sensoriais e afetivas. A intertextualidade, conforme conceituada por Kristeva (2005), enquanto relação de um texto com outros previamente existentes, é aqui compreendida em sentido amplo, como um campo aberto de ressonâncias e deslocamentos que permite que obras de naturezas distintas se toquem, se reescrevam e produzam sentidos novos no encontro com o outro, como mel e girassóis.

Mel e girassóis de Abreu

Publicado na coletânea *Mel & Girassóis* (1988), de Caio Fernando Abreu, o conto homônimo apresenta uma narrativa breve, delicada e profundamente sensorial, marcada por um lirismo que desloca a linearidade dos fatos para abrir espaço à experiência do sentir. Estruturado em sete fragmentos curtos, o texto se organiza como uma sucessão de momentos em suspensão, onde a linguagem flutua entre o poético e o cotidiano, evocando atmosferas, afetos e estados interiores. A narrativa se constrói a partir de um encontro entre dois corpos (um homem e uma mulher) no litoral atravessado pelo verão, pela brisa e por cores quentes que se condensam na imagem simbólica do mel e dos girassóis. Ausentes de nomes próprios, os personagens são desenhados pela sensorialidade de suas interações, pelo toque, pelo olhar, pela palavra dita e não dita. Os personagens, não nomeados, funcionam como figuras-espectro, ao mesmo tempo delineadas e abertas, permitindo que o leitor projete neles suas próprias inquietações e carências.

O texto de Abreu sugere mais do que afirma, desliza entre o visível e o íntimo, permitindo ao leitor asceder a uma dimensão simbólica da experiência amorosa. Há presença constante de referências musicais, como Nara Leão e Tom Jobim, que reforçam o caráter intertextual da obra, tensionando os limites entre a prosa literária e o discurso lírico-musical. O convite implícito à leitura “ao som de Nara Leão” inscreve o conto em um campo estético ampliado, no qual palavra e melodia se entrelaçam como formas de significar o mundo.

Desde o início, o autor estabelece um tom sensorial e contemplativo, descrevendo o momento em que os protagonistas se encontram: “Como naquele conto de Cortázar — encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo porque era mágico

e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro." (Abreu, 1996, p. 118). Há, pois, uma referência intertextual ao escritor argentino Julio Cortázar que aponta para uma conexão entre as experiências dos personagens e as narrativas de encontros casuais que transformam vidas. A linguagem utilizada por Abreu é marcada por metáforas e imagens poéticas que intensificam a experiência sensorial dos leitores. A mulher é descrita como alguém que "boiava além da arrebentação, onde a espuma das ondas não atrapalha mais quem tem vontade de contemplar os próprios pés confundidos com a areia branca do fundo do mar" (Abreu, 1996, p. 119). O uso da metáfora nesse cenário, ultrapassa o mero recurso estilístico e se configura como operador ético-estético na constituição das subjetividades. O gesto de "estender as mãos" para "colher um fruto completamente maduro" (Abreu, 1996, p. 132) ultrapassa a metáfora e se configura como um ato ético de reconhecimento da alteridade, em que o toque encarna um pacto sensível entre os corpos.

A construção narrativa recorre a imagens que articulam uma poética do efêmero, na qual os sujeitos não são identificados por nomes próprios, mas delineados por sensações, gestos e atmosferas. O girassol, símbolo recorrente, desloca o olhar para o movimento em direção à luz, sugerindo que o sentido se dá na relação, nunca no fechamento identitário, mas no *entre*. Tal dinâmica remete à noção de singularidade como diferença intensiva, proposta pelos filósofos Deleuze e Guattari (1992), em que o sentido emerge no intervalo, no trânsito entre corpos, afetos e linguagens. As interações entre os protagonistas são marcadas por ambivalência e contenção. Pequenos gestos, como o toque acidental na água ou o cruzar de olhares, instauram um campo de desejo permeado pela hesitação, pela espera e pela tensão do não dito:

> Foi assim: ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. A moça contraiu-se, esponja ferida, projetou o busto e abriu uns olhos meio injetados de sal, de mar, de luz. A mão dele também contraiu-se, e ficaram os dois se olhando, completamente molhados, direto nos olhos, quase meio-dia de sol abrasador, verão a mil. Você sabe, susto de onça, leopardo, nesse olhar que, além dele ou dela, só abarcava um mar imenso (Abreu, 1996, p.119).

A linguagem do corpo substitui a verbalidade e revela as dificuldades de conexão afetiva em um mundo em que o reconhecimento da alteridade exige vulnerabilidade. Essas cenas expressam o desejo, bem como, parecem configurar uma micro dramaturgia da aproximação, em que cada gesto carrega o peso de uma escolha relacional. A ocorrência de personagens secundários no conto opera como espelhamento simbólico das fragilidades e das buscas dos protagonistas. Figuras como "a Professora Secundária Recuperando-se do Amargo Desquite" ou "o Jogador de Basquete em Busca de Uma Vida Mais Natural" (Abreu, 1996, p. 121) parecem funcionar como encarnações de arquétipos emocionais e sociais. Essas presenças reforçam a dimensão coletiva do afeto, ao inscreverem o drama amoroso individual em uma tessitura mais ampla de insatisfações e desejos contemporâneos.

A presença de referências cinematográficas (como Doris Day e Cary Grant) atua para além de um elemento nostálgico, configurando-se como um marcador simbólico do imaginário amoroso dominante na tradição ocidental (Mulvey, 2003; Barthes, 1984, 1997). Essas figuras funcionam como dispositivos intertextuais que situam os personagens dentro de uma matriz narrativa centrada na idealização do amor. Contudo, o conto realiza uma inflexão crítica ao reinscrever essa idealização no contexto da vida cotidiana, evidenciando as tensões entre os modelos culturais de representação e as experiências concretas dos sujeitos. Nesse sentido, o gesto amoroso adquire um caráter performativo, ao emergir na interseção entre códigos culturais e práticas relacionais vividas.

A ausência de nomes próprios nos protagonistas, como supracitada, reforça a dimensão universal da narrativa e possibilita maior identificação por parte do leitor. Ao despersonalizar os sujeitos, Abreu constrói um campo afetivo aberto, onde o leitor é convocado a projetar-se. Essa estratégia narrativa aproxima-se da concepção de discurso amoroso como espaço de oscilação entre o eu e o outro, entre o dizível e o indizível, conforme proposto por Roland Barthes (1997). O autor subverte a idealização romântica do amor ao apresentar personagens comuns, longe dos padrões heroicos e idealizados. Em vez do amor trágico que redime pela dor, como no Romantismo, o autor aproxima seus personagens de uma concepção moderna, segundo a qual o indivíduo é responsável por transformar sua própria vida. Assim, o amor surge não como salvação metafísica, mas como experiência possível, cotidiana e sensível.

No desfecho da narrativa, a metáfora do fruto maduro reaparece como condensação simbólica da entrega amorosa. O gesto de estender as mãos um para o outro não se restringe à imagem poética; torna-se expressão de uma abertura relacional fundada no reconhecimento da fragilidade e da reciprocidade. A composição da cena, isto é, olhos úmidos, pele dourada, luz da lua, a música de Nara Leão, a brisa suave, opera como uma gramática sensível em que o tempo desacelera e se converte em experiência encarnada. Nesse contexto, a fenomenologia do corpo, conforme desenvolvida por Merleau-Ponty (2006), oferece uma chave de leitura para compreender o instante amoroso como expressão da existência enquanto corporeidade vivida.

Segundo Magalhães (2002), essa transição da ideia romântica para a moderna redefine os contornos da experiência amorosa: não mais como uma jornada heroica, trágica ou transcendental, mas como uma escolha cotidiana, possível mesmo entre pessoas comuns, marcadas pela imperfeição. É nesse ponto que a narrativa de Abreu se destaca. O "sim" proferido pela personagem feminina, seguido do gesto de puxar pela cintura, materializa um pacto tácito no qual o reconhecimento se dá mais pela presença sensível do que por qualquer enunciado verbal. Esse instante final pode ser compreendido como manifestação do *kairós*, ou tempo oportuno, conceito resgatado por Giorgio Agamben em *O Tempo que Resta* (2007), designando o momento em que o tempo qualitativo se impõe sobre a cronologia ordinária. O gesto amoroso, nesse contexto, apresenta-se como abertura ao porvir incerto da relação. É na vulnerabilidade do instante que o amor se inscreve como acontecimento singular e imanente.

Cantar Caio: a presença do conto na letra de *Fica*

O conceito de intertextualidade foi desenvolvido por Júlia Kristeva no livro *Introdução à semanálise*, obra na qual a autora propõe uma nova abordagem para o estudo dos textos, inserida na semanálise, isto é, o campo teórico que articula linguística, psicanálise e filosofia, visando compreender o texto como prática de significação em constante mutação. Segundo Kristeva (2005, p. 68), "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto". Todo texto é formado por uma rede de relações com outros textos, absorve, transforma e reinscreve discursos anteriores, mesmo que

inconscientemente. Assim, a intertextualidade é constitutiva: não há texto que surja no vazio ou isolado. Esse conceito emerge em um momento de transição nas teorias literária e cultural, do estruturalismo para o pós-estruturalismo. O estruturalismo, movimento intelectual interdisciplinar que se desenvolveu nas décadas de 1950 e 1960 na França, associado a pensadores como Claude Lévi-Strauss e Ferdinand de Saussure, influenciou diversas áreas do saber. Na literatura, os estruturalistas analisavam os textos como manifestações de estruturas maiores, como os gêneros literários e suas convenções, redes intertextuais ou modelos subjacentes.

A autora afirma que o texto se define por suas "linhas de força e de mutação, seu devir histórico e seu impacto sobre o conjunto das práticas significantes" (Kristeva, 2005, p. 10). Isso significa que o texto é atravessado por fluxos históricos, ideológicos e sociais, tornando-se parte de um processo de transformação contínua. Por isso, a intertextualidade excede a prática de citação formal, alcançando uma dimensão estrutural, na qual escrever é responder a outros textos, ainda que velada ou inconscientemente.

Para explicar essa dinâmica, Kristeva retoma o pensamento marxista, especialmente no que se refere à noção de trabalho. Para ela, escrever é trabalhar a língua, lidar com um sistema de signos atravessado por relações sociais e históricas. Escrever não é simplesmente expressar subjetividade, mas atuar num campo de produção simbólica onde o sujeito participa de um processo que o ultrapassa, um campo de forças discursivas em movimento. Assim, compreender a intertextualidade implica aceitar que a autoria é plural e fragmentada, e que a singularidade do texto reside no modo como ele dialoga, absorve e reconfigura textos que o antecedem.

Mesquita (2023) afirma que a intertextualidade pode ser compreendida como um Estranho Retorno Infinito, pois se manifesta essencialmente como o retorno de obras anteriores em novas criações. Tal dinâmica sugere que toda obra artística carrega, em alguma medida, a presença de outras que a precederam, instaurando um movimento circular e contínuo na produção estética:

> A ocorrência da intertextualidade é produto da influência perene exercida por artistas antecessores sobre um novo artista criador. Ela é resultado de uma espécie de antropofagia e regurgitação artística causada pelo fascínio, pelo regozijo e, ao mesmo tempo, pela angústia dessa influência. O implacável influxo recebido é assimilado e então manifesto em uma nova

> obra, seja de maneira mais explícita e reafirmada ou mais implícita e subvertida. (Mesquita, 2023, p. 02)

Sob esse viés, toda criação é também resposta seja afirmativa ou subversiva) a um legado artístico preexistente. À luz disso, a intertextualidade tem um caráter revolucionário e subversivo: ao deslocar o centro da autoria, permite pensar a linguagem como espaço aberto de criação coletiva e histórica. assim como o filósofo Nietzsche propõe o *amor fati* (a aceitação do destino e do Eterno Retorno), Mesquita defende que devemos também acolher o retorno inevitável da intertextualidade na música e nas artes. Afinal, "não havendo como escapar dela, pensamos que a melhor solução é aliar-se a ela e usufruir da intertextualidade da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional" (Mesquita, 2018, p. 100).

Dentro desse panorama, a canção *Fica* composta por Ana Caetano e Matheus Aleixo, pode ser compreendida como uma resposta sensível e poética ao legado literário que a antecede. Ao reinscrever imagens e atmosferas evocadas no conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, a música evidencia como a criação artística se dá em diálogo com obras anteriores, reelaborando-as a partir de uma nova materialidade estética. É nesse gesto de retomada e transformação que se manifesta o potencial subversivo da intertextualidade, pois a canção não apenas homenageia o texto literário, bem como o reinscreve em outro tempo, corpo e voz, ampliando seus sentidos e deslocando os contornos da autoria para um campo coletivo e relacional.

A música manifesta-se como um poema lírico-musical profundamente ancorado no sensível. Em que o eu lírico mapeia o corpo do outro como território íntimo de descoberta. Como explicito no trecho: "Mapeei a dedo tuas sardas / Contornei sem jeito tuas linhas" (Anavitória; Matheus e Kauan, 2020), trazendo à tona uma dinâmica de alteridade onde a linguagem do toque e da contemplação se sobrepõe à razão discursiva. Assim como no conto Abreu, o corpo é apresentado como campo de sentido e enigma, um "labirinto, rua sem saída" (Anavitória; Matheus e Kauan, 2020), cuja travessia envolve risco e rendição.

As metáforas presentes na canção articulam um vocabulário afetivo no qual o amor é configurado como um gesto cartográfico (Deleuze-Guattari), implicando experiências de perda, reencontro e entrega. Observa-se, nesse contexto, uma estética marcada pelo desvio e pelo desejo, em que o reconhecimento do outro se dá por mediações indiretas,

evocadas por expressões como “entrelinhas” e “curvas”. Tais termos remetem simultaneamente à dimensão física e à opacidade constitutiva do sujeito amado. De acordo com Deleuze (1997), ao conceber o amor como devir, compreende-se que o outro não se apresenta como uma totalidade transparente, mas como uma zona de indiscernibilidade. A letra da canção traduz esse devir amoroso, pois, ao mesmo tempo em que expressa a aproximação em relação ao outro, evidencia uma condição de extravio, que paradoxalmente permite um reencontro consigo mesma na alteridade.

Nesse contexto, destacam-se as contribuições de Luiz Tatit (1997) ao compreender a canção como uma forma singular de linguagem. Longe de se restringir à função de mero suporte para o conteúdo lírico, a canção constitui uma modalidade comunicativa complexa, na qual palavra, melodia, ritmo e timbre se articulam em uma unidade significante. Essa configuração multimodal gera um efeito estético específico, em que o sentido emerge da interação entre as dimensões verbais e sonoras. A canção da dupla Anavitória, a esse respeito, evidencia o potencial dessa linguagem híbrida ao expressar nuances afetivas e sensoriais que escapam à codificação verbal estrita, ressaltando a corporeidade e a dimensão tátil que atravessam o discurso amoroso.

A metáfora final da canção “Em mel e girassóis te peço, só te peço: fica” estabelece uma evocação intertextual direta com o universo imagético e sensível presente no conto de Abreu. Assim como na narrativa literária, o gesto amoroso na canção não se realiza por meio de afirmações categóricas, mas se concretiza por imagens poéticas carregadas de afeto, fragilidade e intensidade. Considerando isso, a canção parece, tal como o conto, enunciar um apelo sutil: um pedido para que o outro permaneça. A convergência entre esses dois enunciados artísticos não se dá apenas no nível semântico, mas na partilha de um mesmo ethos poético, aquele que compreende o amor como travessia, como deslocamento de si em direção ao outro.

A repetição do verbo “ficar” em “Fica, me queira e queira ficar” (Anavitória; Matheus e Kauan, 2020) opera como um refrão performativo que ultrapassa a dimensão de um mero pedido, configurando-se como afirmação da potência do instante presente. A temporalidade amorosa, nesse contexto, é atravessada por uma tensão entre urgência e espera, conforme delineado por Barthes (2003), ao compreender o discurso amoroso como um espaço de suspensão, no qual o sujeito se vê atravessado pelo “esperar amoroso” e pela

expectativa de ser habitado pelo outro. A insistência verbal no "ficar" instaura uma temporalidade circular, reiterativa, que gira em torno de um afeto desejoso de permanência, ainda que reconheça a transitoriedade que marca toda tentativa de fixação amorosa.

Nessa direção, a análise assume uma dimensão interdisciplinar que se fortalece com a contribuição do pensamento transdisciplinar de Basarab Nicolescu (1999). Para o autor, o cruzamento entre distintas formas de expressão artística não apenas enriquece a experiência estética, como também desvela múltiplos e complementares níveis de realidade. A transdisciplinaridade, ao promover o diálogo entre linguagens, rompe com a compartimentalização do saber e possibilita construções de sentido mais complexas e integradas.

A interlocução entre literatura e música popular evidencia, por meio da intertextualidade, a persistência de certos signos afetivos e existenciais que atravessam diferentes suportes e tempos. No conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu (1996), e na canção *Fica* interpretada por Anavitória e Matheus e Kauan (2020), observa-se uma afinidade poética que se revela não apenas pela citação explícita dos elementos "mel" e "girassóis", mas sobretudo por uma tessitura comum que envolve desejo, transitoriedade e linguagem como tentativa de fixar o instante amoroso.

No conto, a temporalidade se constrói como suspensão. O tempo das férias, o tempo do verão, o tempo da brisa e da música formam uma atmosfera que privilegia o presente intensificado, como se os personagens, em meio à fragilidade de seus corpos e afetos, tentassem escapar da linearidade da vida cotidiana. De forma análoga, *a música* articula sua poética em torno da efemeridade e da urgência do agora. Ao cantar "faz o que quiser de mim / contando que não falte tempo pra me amar", o eu lírico expressa uma consciência aguda da finitude do encontro e da necessidade de vivê-lo com inteireza. Trata-se de uma linguagem afetiva que recusa promessas eternizantes em favor da intensidade do momento. Como aponta Barthes (2003, p. 22), o discurso amoroso é "uma encenação interminável de um dizer que falha", e tanto o conto quanto a canção inscrevem-se nesse regime, onde o tempo é menos um percurso e mais um instante, um espaço de acontecimento sensível.

Nesse contexto, a noção de entrega transcende a dimensão meramente corporal e adquire contornos ontológicos: trata-se de um desnudamento do sujeito diante da

alteridade. No conto, essa entrega é atravessada por tensões ambivalentes entre desejo e temor, aproximação e recuo, que modulam a relação entre os personagens. Eles não se apresentam como projeções idealizadas do amor romântico, e sim em sua precariedade e humanidade elementar: "um homem não muito alto, ar confuso, certa barriga [...] uma mulher um pouco magra demais, um tanto tensa, cheia de ideias" (Abreu, 1996, p. 131). Já na canção, a entrega apresenta-se como um gesto de abertura radical ao outro, marcado por uma vulnerabilidade que solicita reciprocidade. O verso "me rendi à tua alma nua" expressa a disposição afetiva daquele que ama, e um apelo à permanência, uma convocação para que o outro aceite esse gesto e escolha ficar. Em vista disso, constrói-se uma ética da entrega que não exige garantias, fundada na partilha da exposição e no desejo de reciprocidade, ainda que incerta.

Em *"Fragmentos de um discurso amoroso"*, Roland Barthes escreve sobre o instante em que o amor se revela como absoluto. No conto de Caio, isso se dá no instante do olhar:

> Ficaram os dois se olhando, completamente dourados. Olhos úmidos. Seria a brisa? Verão pleno solto lá fora....
> - Você parece o mel....
> - E você, um girassol... (Abreu, 1996, p. 132)

Na canção, há uma tentativa de congelar esse instante: "Congela o teu olhar no meu...Parece que nos conheceu / Em mel e girassóis te peço...". A menção direta a "mel e girassóis" torna explícita a intertextualidade. Trata-se de um eco estético como marca do texto literário que a canção absorve e transforma. Riffaterre (1994) observa que a intertextualidade pode emergir do reconhecimento de estruturas simbólicas comuns. O amor nos dois textos é retratado como um território de vertigem, de perda e encontro. O "me rendi a tua alma nua" da música corresponde à entrega silenciosa, mas total, da personagem no conto:

> [...] ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. (Abreu, 1996, p. 119)

Há o mesmo movimento do amor como entrega, entre o temor e o êxtase. O amor aparece em ambos os textos como um lugar ambíguo, simultaneamente perigo e desejo, ruptura e abrigo, o que coloca o sujeito num estado de vertigem. Para Riffaterre (1994), essa figura (a vertigem) age como uma estrela semântica, em torno da qual gravitam as outras imagens. No conto, o olhar da personagem é comparado ao de um animal selvagem (medo e fascínio). Na música, o eu-lírico suplica pela permanência do outro, mas em tom quase desesperado: "Faz o que quiser de mim / contando que não falte tempo pra me amar". Ambos os textos são construídos sobre esse equilíbrio tênue entre entrega e perda, o que amplia o alcance emocional da leitura e mostra como a intertextualidade atua para ativar afetos profundos e universais.

Ainda segundo Riffaterre (1994), ler é um ato de reconstrução simbólica. Ao aproximarmos *"Fica"* e *"Mel e Girassóis"*, ativamos um campo intertextual emocional, no qual os símbolos de um texto ressoam no outro, revelando uma matriz simbólica compartilhada que ultrapassa gêneros e épocas. Essa leitura cruzada enriquece a compreensão de ambos os textos, mostrando que a intertextualidade, mais do que uma técnica literária, é uma experiência afetiva e sensível.

Em seu estudo "A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores", Ariane Petri (2024) identifica subáreas específicas dentro dos estudos de intertextualidade musical, como o empréstimo (uso direto de material de outras músicas), a influência (transformações criativas baseadas em outras obras), a teoria das tópicas (uso de figuras musicais convencionais) e a intertextualidade pragmática. Esta última, proposta pela própria autora, é dividida em duas vertentes: a analítica, que investiga como o compositor insere referências musicais, e a compositiva, que observa como a criação musical se apoia em estruturas intertextuais.

O empréstimo refere-se à apropriação direta de elementos musicais provenientes de outras composições. Trata-se de um processo consciente em que fragmentos melódicos, rítmicos, harmônicos ou textuais são reutilizados em novos contextos sonoros, mantendo traços identificáveis de sua origem, podendo ocorrer com diferentes graus de literalidade, desde citações quase literais até reformulações sutis, funcionando como uma estratégia composicional e, ao mesmo tempo, como um mecanismo de diálogo entre obras. A influência, por sua vez, opera de forma mais difusa e subjetiva. Diferente do empréstimo, não pressupõe

a reutilização literal de material pré-existente, mas a incorporação de aspectos estéticos, estruturais ou estilísticos que moldam a criação musical de maneira indireta. A obra influenciada se constitui como produto de um processo criativo que absorve impressões, referências e memórias musicais, reelaborando-as em novas formas expressivas.

A teoria das tópicas (uma subárea) analisa a presença de figuras musicais convencionais, social e historicamente codificadas, que funcionam como signos de afiliação estilística, afetiva ou cultural. Esses tópicos musicais, como a marcha, a pastoral, o estilo galante, entre outros, operam como unidades semânticas compartilhadas, que evocam determinados contextos, estados emocionais ou atmosferas específicas. Quando um compositor mobiliza um tópico, ele ativa um campo de significados culturalmente reconhecido, permitindo ao ouvinte identificar associações extramusicais. Desse modo, a teoria das tópicas amplia a intertextualidade para além da relação obra-a-obra, conectando a música a universos de sentido mais amplos.

A intertextualidade pragmática focaliza os modos de recepção e os efeitos interpretativos gerados pela escuta, considerando a experiência do ouvinte como parte constitutiva do processo intertextual. Desse modo, compreende-se que a intertextualidade não reside apenas na intenção do compositor ou nas estruturas da obra como também na maneira como os ouvintes reconhecem, interpretam e ressignificam referências musicais. A escuta, nesse caso, é vista como prática e culturalmente situada, que articula repertórios de memória e sensibilidade. Quando se reconhece a linguagem como um elemento atravessado pelos valores culturais, compreende-se que tanto o texto literário quanto a obra musical respondem a necessidades expressivas semelhantes, articulando experiências humanas que se entrelaçam nos modos de sentir, narrar e sonorizar o mundo. A intertextualidade entre literatura e música se revela como uma forma de diálogo entre manifestações discursivas distintas que, embora operem com códigos próprios, compartilham uma mesma matriz cultural e estética.

No caso específico de *"Fica"* e *"Mel e Girassóis"*, o que se observa é uma intertextualidade pragmática (como a autora define) em que a canção não apenas cita o conto, mas reinscreve seus símbolos, imagens sensoriais e atmosfera emocional em uma nova linguagem artística. O verso "em mel e girassóis te peço" funciona como ponto de ancoragem que conecta diretamente as duas obras, enquanto a construção lírica da música reinterpreta

o universo de Caio Fernando Abreu com nova sensibilidade e sonoridade. Além disso, o papel do ouvinte na intertextualidade pragmática é fundamental para que essa ressignificação ocorra. É na escuta atenta e na experiência cultural do público que as conexões entre *Fica* e *Mel e Girassóis* se consolidam, pois é o repertório afetivo e cognitivo do ouvinte que ativa as referências implícitas na canção (Petri, 2024). Ao reconhecer os símbolos, imagens e atmosferas compartilhadas entre a música e o conto, o público decodifica um texto ao mesmo tempo em que participa de um processo criativo de atribuição de sentidos híbridos, construindo uma experiência estética ampliada e pessoal. Assim, a análise de Petri (2024) oferece um arcabouço teórico preciso para compreender como a música pode absorver e recriar experiências literárias, produzindo sentidos híbridos e multissensoriais.

Nessa linha de pensamento, em "*Fica*" e "*Mel e Girassóis*", a intertextualidade opera como um canal de conexão entre dois registros artísticos distintos: a literatura e a música popular. Essa conexão possibilita a circulação de sentidos e afetos, desestabilizando a concepção popular de obra como entidade fechada e imutável. Em seu lugar, instaura-se uma experiência estética orientada pela abertura, pela mobilidade e pelo diálogo entre linguagens. A análise ora proposta evidencia a potência da intertextualidade como fenômeno capaz de ampliar o campo de significação e de vivência estética. Ao instaurar uma rede de correspondências sensíveis, a linguagem e o amor tornam-se forças em constante deslocamento, entrelaçando-se como linhas e curvas na tessitura do sensível.

Considerações finais

Ao estabelecer uma análise intertextual entre o conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica*, da dupla Anavitória, este trabalho buscou evidenciar a potência dos diálogos possíveis entre a literatura e a música popular brasileira como manifestações artísticas que compartilham campos de elaboração estética, sensível e afetiva. A leitura comparativa permitiu identificar correspondências poéticas e temáticas que demonstram como essas linguagens se atravessam e se ressignificam mutuamente.

A investigação dos traços do conto de Abreu na letra da canção revelou um lirismo que transita entre tempos e suportes, articulando experiências de amor marcadas pela entrega, pela hesitação e pela tensão entre o partir e o permanecer. Em ambas as obras, nota-

se a construção de um universo narrativo que se afasta da linearidade tradicional e da nomeação explícita, operando por meio da sugestão, da atmosfera e da evocação de gestos mínimos. Esse modo de composição aproxima-se daquilo que Deleuze e Guattari (1992) definem como uma lógica da singularidade intensiva, na qual o sentido não é fixado, mas continuamente produzido no espaço relacional entre corpos, palavras e afetos.

No âmbito dessa questão, a intertextualidade ultrapassa o nível da citação direta e se configura como um processo de contágio estético e afetivo, em que formas artísticas se escutam e se respondem. A canção *Fica* alude à obra de Abreu, bem como, a prolonga e reinscreve em sua própria linguagem poética, evidenciando a capacidade da literatura de reverberar em outros meios, ativando novos sentidos e afetando subjetividades distintas. Tal articulação confirma a vitalidade da obra de Caio Fernando Abreu, assim como reconhece a canção popular contemporânea como espaço legítimo de produção de sentido. A escuta atenta do público e sua capacidade de ativar memórias afetivas e culturais tornam-se elementos essenciais para a produção de sentidos híbridos e múltiplos, que enriquecem a vivência estética. Em um contexto em que as experiências amorosas frequentemente se encontram capturadas por lógicas de performatividade, exposição e controle, ambas as obras analisadas reafirmam a relevância de um amor que se escreve no plano do sensível do toque, da memória, da pausa e do olhar. Trata-se de um amor que resiste à codificação e se afirma como acontecimento estético.

Por conseguinte, ao colocar em diálogo o conto literário e a canção popular, esta pesquisa buscou contribuir para a reflexão acerca dos modos como diferentes linguagens artísticas operam na construção de universos afetivos compartilhados, abrindo espaço para a emergência de subjetividades que se relacionam a partir da escuta, da vulnerabilidade e da presença. Tal perspectiva reforça a importância da intertextualidade como ferramenta crítica e sensível para a compreensão das formas contemporâneas de criação e recepção estética. Ao deslocar o foco da autoria singular para a rede de relações intertextuais e culturais, compreende-se que a produção artística é um processo coletivo, histórico e em constante mutação. Assim, esta pesquisa se propôs a repensar para além do supracitado, a arte como espaço de reinvenção, em que o amor, a memória e o desejo são vivenciados como eventos poéticos e performativos que atravessam tempos, linguagens e corpos, reafirmando a potência transformadora da criação estética.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Mel & Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. Disponível Em: <Https://Online.Fliphtml5.Com/Aruh/Xuop/ Acesso Em: 23 Mai. 2025.

ACEVEDO, L. Literatura e Música: relações intermidiáticas. **Diálogos**, *[S. l.]*, v. 8, p. 103–118, 2023. DOI: 10.53930/27892182.dialogos.8.78. Disponível em: https://dialogosuntl.com/index.php/revista/article/view/78. Acesso em: 27 jun. 2025.

ANAVITÓRIA; MATHEUS & KAUAN. **Fica**. Compositores: Ana Clara Caetano Costa; Matheus Aleixo. Em: *Anavitória*. São Paulo: Forasteiro, 2016. Streaming (Spotify). 3 min 41 s.
BARTHES, Roland. ***Fragmentos de um Discurso Amoroso***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad. FERRAZ, L. H. F. ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAGALHÃES, Belmira. História e representação literária: um caminho percorrido. *In:* **Revista Brasileira de Literatura Contemporânea**. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MESQUITA, Gabriel de. **A Intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito**, [s.l.]. Opus, [s.l.], v. 29, p. 1-33, 2023a. ISSN 15177017. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2023.29.04. Acesso em: 25 jun 2025. DOI:http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In:* XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Triom, 1999.

PALERMO FILHO, Silas da Luz. **Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional de Gilberto Mendes**. 2023. 333 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

PETRI, Ariane. A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. e0102, 2024. DOI:

10.5965/2525530409022024e0102. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25623. Acesso em: 25 jun. 2025.

RIFFATERRE, Michael. Intertextuality vs. hypertextuality. **New Literary History**, v. 25, n. 4, p. 779-788, 1994.

SANTOS, Luciano Dantas dos; SOBRINHO, Marcele Mirta Gama. As personagens-objeto como metáforas vivas em Caio Fernando Abreu. **Revista Rios Eletrônica**, p. 53, [s.d.].

TATIT, Luiz. **Musicando: A Semiótica: Análise de Canções**. Editora Annablume, 1997.