



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PPG**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS**

**ANDRESON ALEX MOREIRA LIMA**

**EDUARDO E MÔNICA:** o encontro do cinema, da literatura e da canção

**SÃO LUÍS - MA**  
**2024**

**ANDRESON ALEX MOREIRA LIMA**

**EDUARDO E MÔNICA:** o encontro do cinema, da literatura e da canção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana

**SÃO LUÍS - MA**

**2024**


## ANDRESON ALEX MOREIRA LIMA

### EDUARDO E MÔNICA: o encontro do cinema, da literatura e da canção


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 07 / 06 / 2024.


### BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 GILBERTO FREIRE DE SANTANA  
Data: 14/08/2024 08:38:04-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profº Dr. GILBERTO FREIRE DE SANTANA – UEMASUL  
(Presidente)

Documento assinado digitalmente  
 CESAR ALESSANDRO SAGRILLO FIGUEIREDO  
Data: 14/08/2024 12:22:40-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profº Dr. CÉSAR ALESSANDRO SAGRILLO FIGUEIREDO – UFT  
(Examinador Externo à Instituição)

Documento assinado digitalmente  
 DEIVANIRA VASCONCELOS SOARES  
Data: 14/08/2024 12:56:47-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª Dra. DEIVANIRA VASCONCELOS SOARES – SEDUC  
(Examinador Externo à Instituição)

Lima, Andreson Alex Moreira.

Título. Eduardo e Mônica: o encontro do cinema, da literatura e da canção/  
Andreson Alex Moreira Lima. – São Luís (MA), 2024.

105p.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) Universidade Estadual do  
Maranhão - UEMA, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Canção. 4. Dialogismo. 5. Interartes.

CDU: 784.4:801.675.2

*“Quem um dia irá dizer, que existe razão  
Nas coisas feitas pelo coração  
E quem irá dizer  
Que não existe razão”  
Renato Russo*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o diálogo existente entre a canção *Eduardo e Mônica* e seu filme homônimo. A canção, composta por Renato Russo e lançada no álbum "Dois" de 1986 pela banda Legião Urbana, tornou-se um clássico da música brasileira. O filme, por sua vez, foi dirigido por Renê Sampaio com roteiro de Gabriel Bortollini e Jéssica Candall. Embora tenha sido concluído em 2020, o lançamento foi adiado para janeiro de 2022 devido à pandemia de COVID-19. Ambas as obras são ambientadas na década de 1980 e exploram o improvável relacionamento entre Eduardo e Mônica, dois jovens com personalidades e interesses muito diferentes. A dissertação emprega os conceitos da teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2000) como base para a análise. De acordo com essa abordagem, cada obra é avaliada de acordo com sua própria linguagem, considerando todas as suas especificidades, sem a limitação de ser uma mera transposição de uma mídia para outra. A pesquisa se fundamenta em uma ampla gama de teóricos e autores que exploram as nuances da canção e da poesia como formas de expressão literária e artística. Entre eles, Antônio Aguiar (2006) discute as multifuncionalidades da literatura e da canção, abordando aspectos poéticos, hedonísticos, comunicativos e sociais. Antônio Medina Rodrigues (1990) realça a complexa relação entre música popular e poesia moderna brasileira, enfatizando a importância da melodia no entendimento do texto cantado. Affonso Romano de Sant'Anna (1978; 2001) e Nelson Costa (2003) destacam a interação histórica entre canção e poesia no Brasil, argumentando a favor da riqueza lírica nacional e da necessidade de reconhecer as qualidades literárias das canções. Norma Goldstein (1988) e Massaud Moisés (1987) contribuem com discussões sobre a estrutura poética e a essência da poesia, respectivamente, enquanto Falcão (2006) descreve a canção como um gênero híbrido que merece atenção nos estudos literários. Steven Paul Scher e Charles Perrone (1986) abordam a relação indissociável entre literatura e música, destacando a canção como um campo fértil para análise literária. A pesquisa visa, portanto, reconhecer e analisar a profundidade e a intertextualidade entre canção e cinema, utilizando as teorias de Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2000) sobre adaptação, além dos contributos de outros teóricos mencionados, para explorar como esses dois meios narram a mesma história, enriquecendo a compreensão das dinâmicas culturais e sociais que eles refletem e moldam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Canção. Dialogismo. Interartes. Eduardo e Mônica.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the dialogue existing between the song \*Eduardo e Mônica\* and its homonymous film. The song, composed by Renato Russo and released in the album \*Dois\* in 1986 by the band Legião Urbana, has become a classic of Brazilian music. The film, directed by René Sampaio with a screenplay by Gabriel Bortollini and Jéssica Candall, was completed in 2020, but its release was postponed to January 2022 due to the COVID-19 pandemic. Both works are set in the 1980s and explore the unlikely relationship between Eduardo and Mônica, two young people with vastly different personalities and interests. The dissertation employs the concepts of adaptation theory by Linda Hutcheon (2011) and Robert Stam (two thousand) as a foundation for the analysis. According to this approach, each work is evaluated in its own language, considering all its specificities, without the limitation of being a mere transposition from one media to another. The research is based on a wide range of theorists and authors who explore the nuances of song and poetry as forms of literary and artistic expression. Among them, Antônio Aguiar (2006) discusses the multifunctionalities of literature and song, addressing poetic, hedonistic, communicative, and social aspects. Antônio Medina Rodrigues (1990) highlights the complex relationship between popular music and modern Brazilian poetry, emphasizing the importance of melody in understanding sung text. Affonso Romano de Sant'Anna (1978; 2001) and Nelson Costa (2003) underscore the historical interaction between song and poetry in Brazil, arguing for the nation's lyrical richness and the need to recognize the literary qualities of songs. Norma Goldstein (1988) and Massaud Moisés (1987) contribute discussions on poetic structure and the essence of poetry, respectively, while Falcão (2006) describes the song as a hybrid genre deserving attention in literary studies. Steven Paul Scher and Charles Perrone (1986) address the inseparable relationship between literature and music, highlighting the song as a fertile field for literary analysis. Therefore, the research aims to recognize and analyze the depth and intertextuality between song and cinema, using the adaptation theories of Linda Hutcheon (2011) and Robert Stam (2000), along with contributions from other theorists mentioned, to explore how these two mediums narrate the same story, enriching the understanding of the cultural and social dynamics they reflect and shape.

**KEYWORDS:** Literature. Cinema. Song. Dialogism. Interarts. Eduardo and Mônica.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ivan solitário com uma arma na mão. ....	14
Figura 2 - Mônica e família transportam as cinzas de seu pai falecido. ....	59
Figura 3 - Mônica dispersa as cinzas do pai ....	59
Figura 4 - Eduardo e Mônica na moto na saída da festa. ....	61
Figura 5 - Cena do filme Melancholia e a Pintura Ophelia de John Everett Millais ...	66
Figura 6 - Cena do filme Ilha do Medo e a Pintura the Kiss de Gustav Klimt.....	66
Figura 7- Cena do filme Moonlight e a Pintura Robe Du Soir de René Magritte .....	67
Figura 8 - Cena do Duelo Final Estilo Western.....	69
Figura 9 - Cena da chegada de Santo Cristo em Brasília.....	70
Figura 10 - Cena do Filme Capitães da Areia.....	72
Figura 11 - Foto retrata uma das várias manifestações no período da ditadura .....	75
Figura 12 - Cena da chegada de Eduardo na exposição artística de Mônica .....	78
Figura 13 - Eduardo passeia pela exposição onde lemos versos da música de Renato Russo.....	79
Figura 14 - Cena da festa que Eduardo foi convidado a ir.....	80
Figura 15 - Cena do lado de fora da festa .....	80
Figura 16 - Cena do jantar no qual Eduardo apresenta Mônica ao seu avô .....	83
Figura 17- Nesta cena percebe-se a apreensão no olhar de Eduardo .....	83
Figura 18 - Cena mostra Mônica com olhar combativo em relação a fala do avô de Eduardo .....	84
Figura 19 - Porta-retratos mostrando seu Bira, avô de Eduardo, vestindo uniforme militar .....	86
Figura 20 - Convite da exposição de Mônica sendo lida por Eduardo .....	88
Figura 21 - Cena da tentativa de reconciliação de Eduardo e Mônica.....	89
Figura 22 - Mônica visita a mãe no hospital que falece um tempo depois. ....	90
Figura 23 - Eduardo aprovado no vestibular de engenharia em Brasília. ....	91
Figura 24 - Eduardo como discente do curso de engenharia visitando uma construção com os colegas .....	92
Figura 25 - Mônica trabalhando no hospital do Rio de Janeiro.....	92

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. DIÁLOGOS E SENTIDOS: LITERATURA, POESIA E CANÇÃO.....</b>	<b>13</b>
2.1 Da narrativa à poesia .....	13
2.2 Poesia e canção .....	26
2.3 Interartes: a confluência das artes e seus reflexos na cultura .....	42
<b>3. INTERARTES E A DIALOGISMO COM OUTRAS FORMAS DE ARTE.....</b>	<b>49</b>
3.1 Adaptação cinematográfica.....	53
3.2 Literatura no cinema/ Poesia no cinema / A canção no cinema .....	57
3.3 Teoria da adaptação e obras literárias .....	61
<b>4. ANÁLISE DA CANÇÃO E DO FILME EDUARDO E MÔNICA SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>73</b>
4.1 Apresentação da canção "Eduardo e Mônica" .....	73
4.2 A transposição da canção para o formato cinematográfico .....	80
4.3 Análise das estratégias de adaptação utilizadas no filme .....	91
4.4 Reflexões sobre as transformações do objeto literário ao ser adaptado para o cinema .....	93
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	

## 1. INTRODUÇÃO

O fenômeno da adaptação tem sido um tópico de grande interesse nos estudos literários e cinematográficos, quando se trata de obras que traduzem suas formas originais para explorar novas mídias. Este estudo se concentra na canção *Eduardo e Mônica*, composição de Renato Russo e lançada em 1986 pela banda Legião Urbana, e em sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Renê Sampaio e lançada em 2022.

Ambas as obras são ambientadas na década de 1980 e narram o improvável relacionamento entre dois jovens, Eduardo e Mônica, que são muito diferentes em termos de personalidade e interesses. A canção e o filme não apenas capturam a essência do relacionamento entre os dois personagens, mas também oferecem uma rica tapeçaria de temas e símbolos que vão além do enredo básico.

O objetivo deste estudo é analisar o diálogo existente entre a canção e o filme, explorando como cada obra aborda temas de amor, diferença de classe social e identidade, e como elas se complementam para criar uma narrativa mais rica e complexa. A pesquisa tem como objetivos específicos aprofundar o diálogo entre a música e o filme, investigando como essas obras discutem temas de amor, diferenças sociais e identidade. Através da teoria da adaptação de Linda Hutcheon e Robert Stam, busca-se compreender cada obra em sua singularidade, reconhecendo-as não como meras transposições de uma mídia para outra, mas como expressões que, juntas, enriquecem a narrativa original.

Adotando uma abordagem qualitativa e comparativa, fundamentada em uma revisão bibliográfica sobre teorias da adaptação, dialogismo e interartes, a dissertação focará na identificação e exploração da profundidade e intertextualidade entre a canção e o cinema. Este processo analítico se beneficia da contribuição de diversos teóricos para desvendar as dinâmicas culturais e sociais retratadas e influenciadas por essas obras.

Este trabalho justifica-se pela importância cultural e histórica do álbum *Dois* da Legião Urbana, cujo sucesso comercial estabeleceu-se como um marco no rock nacional *Eduardo e Mônica*, em particular, o âmbito musical, impactando gerações e evidenciando a capacidade da arte em dialogar com seu tempo e provocar reflexões sociais. No ano em que o álbum foi lançado pela Legião Urbana, um aviso peculiar no

encarte sugeria que a audição se desse com o volume no máximo, antecipando a intensidade da obra. Esse álbum, que abriga faixas icônicas como *Tempo Perdido*, *Índios*, *Quase Sem Querer* e *Eduardo e Mônica*, alcançou a marca de venda superior a 1,5 milhões de cópias. Reconhecido pela revista Rolling Stone como o vigésimo primeiro maior disco na cronologia da música brasileira, esse disco não apenas fortaleceu a posição da Legião Urbana no cenário musical, mas também definiu o estilo narrativo e sonoro que a banda adotaria nos anos seguintes<sup>1</sup>.

Sua versão cinematográfica foi premiada como o melhor Filme Nacional do ano pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro, consolidando, assim, o impacto duradouro da música na cultura brasileira. A película atraiu aproximadamente 400 mil espectadores e arrecadou mais de R\$ 7 milhões em bilheteria, o que corrobora sua aceitação e apreciação pelo público. O filme, protagonizado por Alice Braga e Gabriel Leone, não somente se destacou nas bilheterias, mas também nas plataformas de streaming, onde foi o filme mais assistido na Globoplay e na Vivoplay no segundo semestre de 2022. Seu sucesso transpôs fronteiras nacionais, recebendo prêmios em festivais internacionais, como no Los Angeles Brazilian Film Festival (LABRFF) nos Estados Unidos e no Festival de Edmonton no Canadá<sup>2</sup>.

A transposição da canção para a linguagem cinematográfica faz com que a obra ganhe novos significados. Por meio dessa adaptação, observamos um fenômeno singular de interação entre diferentes formas de arte, na qual cada uma amplia a compreensão e a ressonância da outra no imaginário coletivo. Esse processo evidencia como a arte reflete e influencia o tecido social, fazendo com que o estudo da relação entre canção e cinema se torne um campo fértil para explorar as nuances das dinâmicas culturais e sociais contemporâneas. Diante disso, torna-se imperativo dedicar atenção à maneira como essas mídias convergem e dialogam, lançando luz sobre os contínuos processos de transformação cultural.

O Capítulo 2, Diálogos e Sentidos: Literatura, Poesia e Canção, dedica-se a explorar a interconexão entre diferentes formas de expressão artística. Inicialmente, o

---

<sup>1</sup> ARAÚJO, Miguel. Dossiê Legião Urbana: A história por trás do álbum "Dois" (Parte 1). O Povo. 8 jan. 2022. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2022/01/08/dossie-legiao-urbana-a-historia-por-tras-do-album-dois-parte-1.html>. Acesso em: 10/03/2024.

<sup>2</sup> CODOGNO, Yuri. Eduardo & Mônica é eleito o Melhor Filme Nacional de 2022 pela Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. 2023. Disponível em: <https://telaviva.com.br/10/01/2023/eduardo-e-monica-e-eleito-melhor-filme-nacional-de-2022-pela-accrj>. Acesso em: 10/03/2024.

capítulo aborda a relação intrínseca entre poesia e canção, examinando como essas duas formas de arte frequentemente se sobrepõem e interagem. Em seguida, o capítulo se aprofunda na ideia de "Interartes", investigando como diferentes formas de arte, incluindo literatura, cinema e música, convergem e se refletem mutuamente na cultura contemporânea. Este capítulo serve como uma base teórica e conceitual para a análise subsequente da canção *Eduardo e Mônica* e sua adaptação cinematográfica.

O Capítulo 3, Interartes e o Dialogismo com Outras Formas de Arte, examina a complexidade da adaptação cinematográfica e como ela se relaciona com outras formas de arte, como literatura, poesia e canção. Este capítulo não apenas discute as técnicas e abordagens envolvidas na adaptação de obras literárias para o cinema, mas também explora a presença e o impacto da literatura, poesia e canção no universo cinematográfico. Além disso, o capítulo delinea as principais teorias da adaptação, fornecendo um quadro teórico para entender como diferentes mídias podem ser traduzidas e interpretadas em novos contextos.

O Capítulo 4, Análise da Canção e do Filme *Eduardo e Mônica* sob a Perspectiva da Teoria da Adaptação, começa com uma apresentação detalhada da canção *Eduardo e Mônica*, incluindo seu contexto histórico e cultural. Em seguida, o capítulo analisa como essa canção foi transposta para o formato cinematográfico, examinando as escolhas criativas e técnicas feitas durante esse processo. Finalmente, o capítulo discute as estratégias específicas de adaptação utilizadas no filme, bem como as transformações que o objeto literário sofre ao ser adaptado para o cinema, permitindo uma compreensão mais profunda das complexidades envolvidas na adaptação intermídia.

## 2 DIÁLOGOS E SENTIDOS: LITERATURA, POESIA E CANÇÃO

No desenvolvimento deste estudo, este capítulo se destina a explorar as complexidades inerentes à relação entre a canção *Eduardo e Mônica* e sua adaptação cinematográfica, ancorando-se na perspectiva da teoria da adaptação. Este segmento visa desvendar as camadas de significado que emergem não apenas do conteúdo narrativo, mas também das escolhas estilísticas e temáticas que diferenciam e conectam estas duas formas de arte. A análise pretende elucidar como os elementos narrativos, temáticos e estilísticos são traduzidos e transformados do áudio para o visual, refletindo sobre as implicações destas mudanças para a interpretação da história por diferentes audiências. A discussão é fundamentada em teorias e conceitos propostos por Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2000), cujas obras oferecem um arcabouço teórico robusto para a compreensão das dinâmicas de adaptação entre diferentes mídias.

Além disso, este capítulo se propõe a examinar a contribuição de outros teóricos que discutem a canção e a poesia como expressões artísticas, ampliando a análise para além da estrutura narrativa e abordando também as questões de forma, função e estética. A interseção entre literatura e música, a multifuncionalidade da canção como veículo de narrativa e expressão poética, e a intertextualidade presente na adaptação são aspectos que serão cuidadosamente investigados. Por meio deste exame, busca-se aprofundar o entendimento sobre como *Eduardo e Mônica*, enquanto obra musical e cinematográfica, articula e ressoa com questões culturais, sociais e pessoais, refletindo a complexidade das relações humanas e da experiência contemporânea brasileira.

### 2.1 Da Narrativa à poesia

A intersecção entre literatura, canção e cinema representa um vasto campo de investigação, repleto de complexidades e ricas interações. Apesar de suas diferenças fundamentais, estas formas de arte compartilham várias características e influenciam-se mutuamente, criando um diálogo contínuo que atravessa séculos. A literatura, com sua capacidade de tecer narrativas por meio de palavras e imagens, serve como uma fonte inesgotável de inspiração para músicos e cineastas. Inversamente, a canção e o cinema também moldam novas abordagens para

escritores na construção de narrativas e personagens, evidenciando a natureza cíclica dessa influência.

Um exemplo concreto dessa intersecção pode ser visto na análise do livro *O Invasor*, de Marçal Aquino e sua adaptação cinematográfica por Beto Brant. *O Invasor* conta a história de dois sócios de uma construtora que, após a morte de um terceiro sócio, decidem contratar um assassino de aluguel para eliminar um obstáculo que ameaça seus negócios. O que se desenrola é uma trama densa de traição, culpa e consequências imprevistas, explorando as nuances morais dos personagens e a deterioração de suas relações. Esta narrativa, tanto no livro quanto no filme, destaca a capacidade de contar histórias que mergulham profundamente na condição humana, utilizando linguagens verbal e audiovisual para construir e acentuar os sentidos de forma singular.

Figura 1 – Ivan solitário com uma arma na mão.



Fonte: Adaptado do *O Invasor* – Beto Brant

A imagem retrata uma cena do filme, dirigido por Beto Brant, na qual o personagem Ivan (Marco Ricca) é apresentado em um contexto de marginalidade, ilustrando uma das cenas chave do filme que representa a inversão temática de invasor para invadido. Esta sequência cinematográfica evidencia uma das dinâmicas centrais do filme: a fusão das realidades e a transformação de Ivan, que agora percorre a periferia com uma arma na mão, refletindo uma tentativa falha de redenção.

O filme, apesar de possuir elementos que demandam uma análise crítica, como o desenvolvimento de personagens secundários, oferece um olhar crítico sobre o Brasil dos anos 2000, impactando a produção cinematográfica nacional de forma singular naquele período.

Nesse contexto, a adaptação cinematográfica de Beto Brant traduz a experiência do livro ao visualizar a tensão e o drama interno dos personagens, trazendo uma dimensão adicional à história por meio da linguagem cinematográfica. O filme, com sua paleta visual, uso de música e montagem, não apenas narra os eventos, mas também oferece uma interpretação da psique dos personagens e da atmosfera da narrativa. Assim, livro e filme, cada um em seu meio, apresentam um traço comum: a capacidade de narrar histórias que provocam reflexão e envolvem o espectador ou leitor em uma experiência imersiva.

Nesse caso, observa-se como as linguagens verbal e audiovisual são utilizadas para acentuar a construção de sentidos, com cada suporte (livro e filme) apresentando um traço comum: a capacidade de narrar histórias, conforme aponta Vaz:

[...]na criação de *O Invasor* (livro e filme), linguagens que, ao transitarem pelo entrelaçamento dialógico, foram se criando e se transformando. Linguagens que se concretizam em formatos diferentes, mas que igualmente provocam e despertam o imaginário de quem lê ou assiste, estabelecendo (re)significações, portanto possibilidades diversas de relação do ponto de vista comunicacional, isto é, com seus leitores/espectadores. (Vaz, 2014, p.98)

A interação entre as linguagens verbal e audiovisual, conforme analisado por Vaz, não apenas oferece uma nova dimensão à experiência narrativa, mas também enriquece a imersão sensorial e experiencial, abrindo caminhos para diferentes perspectivas sobre a história, seus personagens e temas. É importante considerar que essa visão não implica uma necessidade de "ampliação" da narrativa literária pela cinematográfica, pois ambas possuem suas próprias riquezas e complexidades intrínsecas. A narrativa literária, com sua profundidade e nuances textuais, e a cinematográfica, com seus elementos visuais e sonoros, contribuem cada uma à sua maneira para a construção do significado e da experiência estética. Portanto, a ideia de Vaz pode ser vista sob uma luz que valoriza a complementaridade entre as duas formas de narrativa, sem que uma precise suprir lacunas ou expandir a outra, mas sim enriquecendo a experiência do público ao explorar as potencialidades únicas de cada meio.

Por outro lado, Antoine Compagnon discute a relação entre a teoria literária e o senso comum, propondo que a literatura busca transcender o ordinário para atingir o extraordinário (Compagnon, 2012, p. 45). Essa busca pela transcendência, evidente na literatura, encontra paralelos na canção e no cinema, onde a música e a combinação de imagem e som oferecem aos escritores novas maneiras de contar histórias e explorar temas. Essa expansão das formas narrativas é complementada pela observação de Terry Eagleton vê a literatura como uma prática social que transmite ideias, emoções e experiências, ressaltando que "a literatura não é apenas um conjunto de textos, mas uma maneira pela qual as pessoas representam a si mesmas e a outros" (Eagleton, 2003, p. 45). Eagleton reforça a ideia de que a comunicação se estende além das palavras no papel, abraçando também a música e o cinema, meios que, por sua vez, traduzem e oferecem uma nova dimensão de apreciação e entendimento.

Tzvetan Todorov, ao afirmar que "a narrativa é uma forma universal de comunicação" (Todorov, 1978, p. 60), destaca a capacidade inerente da narrativa de transmitir emoções e ideias. Esta habilidade, conforme observa Todorov, encontra na literatura e no cinema duas vias distintas de expressão, cada uma com seus próprios méritos. O cinema, com sua combinação de imagem, som e movimento, oferece uma experiência diferente, não necessariamente superior, àquela da literatura. Ambos os meios têm a capacidade de imergir o espectador ou leitor em suas respectivas histórias, permitindo uma exploração rica dos temas, personagens e cenários. A sugestão de Todorov pode ser interpretada como um reconhecimento da singularidade de cada forma de arte em apresentar narrativas, onde a linguagem cinematográfica e a literária se complementam sem que uma suplante a outra em importância ou profundidade.

Finalmente, Antônio Cândido destaca a literatura como reflexo da sociedade, uma noção que transcende a literatura para se manifestar na canção e no cinema. As obras artísticas, seja através de palavras, música ou imagens, refletem os valores, conflitos e aspirações de uma época, estabelecendo um diálogo contínuo entre arte e contexto social. Portanto, a narrativa, em suas diversas formas, serve como um espelho da humanidade, um meio pelo qual histórias são contadas, sentimentos expressos e existências ponderadas, ilustrando a verdadeira essência da poesia e da arte narrativa.

Dentro do vasto campo da literatura, a poesia ocupa um lugar especial, marcado pela sua abordagem singular na utilização da linguagem para explorar e comunicar a complexidade das emoções e pensamentos humanos. Essa forma de arte, ao contrário de outros gêneros literários, lança mão de uma estrutura que enfatiza a musicalidade, ritmo e a capacidade de evocar imagens vívidas na mente do leitor. A poesia, por sua natureza, busca transcender os limites da comunicação cotidiana, oferecendo uma ponte para a compreensão mais profunda da condição humana. Especialistas como Massaud Moisés e Norma Goldstein contribuem significativamente para este debate, analisando as peculiaridades que definem a poesia dentro do espectro literário.

A poesia, distinta pela sua capacidade de expressar emoções e reflexões humanas profundas, utiliza a linguagem de maneira singular, concentrando-se na expressividade, musicalidade e na evocação de imagens. Massaud Moisés (1987) destaca a poesia como uma manifestação da linguagem que visa capturar a essência das emoções humanas, diferenciando-se pela sua estrutura organizada em versos e estrofes que permitem uma exploração rica do ritmo, métrica e sonoridade. Norma Goldstein (1988) reforça essa visão ao discutir as formas poéticas específicas, como o soneto, que pela sua estrutura métrica, oferece aos poetas a oportunidade de brincar com a forma e o conteúdo, gerando efeitos estéticos bem interessantes.

Na exploração das dimensões expressivas da poesia, destaca-se sua capacidade de ir além da linguagem convencional para tocar nas complexidades da condição humana. Massaud Moisés identifica essa propriedade da poesia de abordar a essência das emoções humanas, sublinhando sua composição deliberada em versos e estrofes. Essa estrutura facilita uma investigação detalhada do ritmo, métrica e sonoridade, permitindo aos poetas explorar uma vasta gama de expressões (MOISÉS, 1987, p. 45). Norma Goldstein, ao discutir especificidades das formas poéticas como o soneto, realça a oportunidade que tais estruturas oferecem para a experimentação com a forma e o conteúdo, promovendo uma rica experiência estética. A interseção da poesia com a música, refletindo uma longa tradição cultural, é evidente na persistência de elementos rítmicos e melódicos na poesia contemporânea, sugerindo uma evolução contínua da arte poética que ressalta sua relevância e adaptabilidade através das eras.

A configuração da poesia revela-se através de sua organização em versos e estrofes, diferenciando-a significativamente da prosa, que se desenvolve em

parágrafos e frases. Essa disposição estrutural não apenas fornece aos poetas um terreno fértil para o jogo com elementos como ritmo, métrica e sonoridade, mas também estabelece um diálogo entre a forma e o conteúdo que é capaz de gerar efeitos estéticos distintos. Por exemplo, o soneto, com sua rigorosa estrutura métrica de quatorze versos, serve como um claro exemplo dessa prática. Alfredo Bosi (1977) destaca a natureza cíclica do discurso poético, “o discurso poético, enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclo” caracterizado por uma alternância entre sílabas fortes e fracas, bem como entre consoantes e vogais, enfatizando a maneira como essas oposições e diferenças moldam a fisionomia do poema.

Além disso, a análise do ritmo e da métrica na performance poética revela como esses aspectos influenciam a recepção do texto pelo ouvinte, sublinhando a importância da escolha consciente desses elementos para alcançar o impacto desejado. A métrica poética, definida como um padrão de acentuação silábica, organiza a ênfase poética em padrões, ressaltando a relação íntima entre a estrutura poética e a expressão musical da linguagem, a poesia distingue-se não apenas pelo seu uso expressivo da linguagem, mas também pela sua estrutura inerente que convida à experimentação e à exploração de suas potencialidades sonoras e rítmicas. A escolha de estruturas como o soneto demonstra como os poetas podem manipular a forma para aprofundar a expressividade de seus versos, enriquecendo a experiência estética do leitor ou ouvinte. Além disso, a poesia frequentemente emprega dispositivos literários, como metáforas, símiles e aliterações, para enriquecer o significado e a sonoridade do texto. Esses dispositivos permitem que os poetas expressem ideias complexas e emoções profundas. Por exemplo, no poema *O laço de fita* de Castro Alves, o título é retomado no refrão, evocando imagens e emoções por meio de uma simples metáfora. Como pode ser observado abaixo:

O laço de fita

Não sabes, criança? 'Stou louco de amores...  
Prendi meus afetos, formosa Pepita.  
Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!  
Não rias, prendi-me  
Num laço de fita.

Na selva sombria de tuas madeixas,  
Nos negros cabelos da moça bonita,  
Fingindo a serpente qu'enlaça a folhagem,  
Formoso enroscava-se  
O laço de fita.

Meu ser, que voava nas luzes da festa,  
Qual pássaro bravo, que os ares agitam,  
Eu vi de repente cativo, submisso  
Rolar prisioneiro  
Num laço de fita.

E agora enleada na tênue cadeia  
Debalde minh'alma se embate, se irrita...  
O braço, que rompe cadeias de ferro,  
Não quebra teus elos,  
Ó laço de fita!

Meu Deus As falenas têm asas de opala,  
Os astros se libram na plaga infinita.  
Os anjos repousam nas penas brilhantes...  
Mas tu... tens por asas  
Um laço de fita.

Há pouco voavas na célere valsa,  
Na valsa que anseia, que estua e palpita.  
Por que é que tremeste? Não eram meus lábios...  
Beijava-te apenas...  
Teu laço de fita.

Mas ai! findo o baile, despindo os adornos  
N'alcova onde a vela ciosa... crepita,  
Talvez da cadeia libertes as tranças  
Mas eu... fico preso  
No laço de fita.

Pois bem! Quando um dia na sombra do vale  
Abrirem-me a cova... formosa Pepital  
Ao menos arranca meus louros da frente,  
E dá-me por c'roa...  
Teu laço de fita.  
(ALVES, Castro. Espumas Flutuantes 1870).

Por meio da metáfora, Castro Alves transforma um simples laço de fita em um símbolo dos laços emocionais entre o eu lírico e Pepita. Esse recurso permite ao poeta atribuir profundidade e novos significados a elementos do cotidiano, exemplificando sua habilidade em manipular a linguagem poética para refletir sobre emoções e relações humanas. A representação das madeixas de Pepita como uma "selva sombria" e a comparação do laço de fita com uma serpente ilustram o uso eficaz de imagens simbólicas para explorar a temática amorosa.

Dessa forma, a obra de Castro Alves, especialmente evidenciada nesse exemplo, revela uma profunda compreensão das dinâmicas emocionais e sociais, posicionando-o como uma figura importante do Romantismo no Brasil. A análise desses recursos estilísticos não apenas destaca a riqueza da poesia de Alves, mas

também sublinha sua capacidade de explorar temas universais através da articulação sofisticada da forma e do conteúdo poético.

Em particular, no poema *O Laço de Fita*, a feminilidade representada desafia as convenções românticas de timidez e insolubilidade. O último versículo diz “Por que é que tremeste? Não eram meus lábios.../Beijava-te apenas.../ Teu laço de fita”. Ilustrando não só uma jovem consciente de seu desejo, mas também um jovem prazeroso na consciência de sua reciprocidade. A fita desvia-se de sua função de ser apenas um ornamento e em vez disso adquire um significado sensual por ser expressivo de uma atração recíproca.

Nesta perspectiva, o poema revela uma teia de sedução, onde o laço de fita significa não somente um objeto de desejo, mas um ponto de conexão entre os amantes. O enfeite torna-se um ícone da sedução da amada sobre o eu-lírico, sinalizando uma relação de atração que vai contra as convenções sociais da época. A intimidade e ousadia interpessoal entre os personagens das estrofes explicitam um tratamento do amor romântico, bastante à frente do tempo, quando comparado à idealização e distância dos românticos prévios.

Ao longo do poema, a constante alusão ao "laço de fita" como elemento catalisador da paixão e do desejo ressalta a habilidade de Castro Alves em tecer uma narrativa onde a sensualidade é abertamente celebrada, livre de qualquer véu de pecado ou culpa. Desta forma, Castro Alves se destaca na literatura romântica brasileira por sua capacidade de abordar a complexidade das relações amorosas com uma franqueza e uma profundidade sem precedentes, conferindo à sua obra uma originalidade inegável e uma contribuição única à poesia do amor carnal.

A relação entre poesia e realidade também é complexa. Enquanto a prosa muitas vezes busca representar a realidade de forma objetiva, a poesia é mais subjetiva e interpretativa. Os poetas frequentemente distorcem, exageram ou transformam a realidade para criar significados e perspectivas. De acordo com Massaud Moisés, a poesia é uma forma de "ficção" que se move entre a opacidade e a transparência, refletindo a visão de mundo do poeta (MOISÉS, 1987, p. 53).

Um exemplo clássico da literatura brasileira que ilustra a complexa tessitura da poesia é *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias. O poema evoca imagens da natureza e da saudade, usando a metáfora da pátria distante para representar o

sentimento de exílio e a memória da terra natal. (GOLDSTEIN, 1988, p. 23). Como podemos observar abaixo:

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o Sabiá,  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mas prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá  
(DIAS, 1957, p.83)

A poesia é uma manifestação da alma humana. Ela transcende as barreiras da linguagem e da cultura, conectando-se com o leitor em um nível emocional e espiritual. No contexto brasileiro, a poesia tem desempenhado um papel crucial na formação da identidade cultural e literária do país. Desde os tempos coloniais até a era contemporânea, poetas brasileiros têm explorado temas variados, desde a beleza da natureza até as complexidades da vida urbana e as lutas sociais.

A diversidade e profundidade da poesia brasileira encontram expressão nas obras de eminentes poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade e Castro Alves, entre outros. Cada poeta, com sua voz, contribui para o rico mosaico da literatura nacional, explorando temáticas variadas com sensibilidade e maestria. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em seu poema *Cidadezinha Qualquer*, oferece uma visão introspectiva de uma pequena comunidade, marcada por elementos do cotidiano que

evocam tanto a singularidade quanto a universalidade da experiência humana. O poema inicia com a descrição: "Casas entre bananeiras / mulheres entre laranjeiras / pomar amor cantar." (ANDRADE, 1983, p. 45), através da qual Drummond emprega uma linguagem que, apesar de sua aparente simplicidade, revela camadas complexas de significado.

Nesse retrato poético, a "essência da vida em uma cidade pequena" é meticulosamente desvelada como um tecido entrelaçado de monotonia e banalidade, onde a repetição do dia a dia se manifesta não apenas nas atividades rotineiras, mas também na paisagem imutável que cerca seus habitantes. Essa essência, capturada por Drummond, reflete o pacato fluir do tempo em um lugar onde as pequenas variações do cotidiano se tornam eventos de notável significância, marcando a passagem das estações e dos anos com uma lentidão característica. Ao mesmo tempo, o poema contempla a inevitabilidade da mudança, sugerindo uma tensão sutil entre o permanente e o efêmero, entre a permanência do lugar e a transitoriedade da vida.

Dessa forma, "Cidadezinha Qualquer" se destaca não apenas pelo que descreve, mas pelo que sugere sobre a existência humana dentro de parâmetros aparentemente limitados. Drummond, com sua habilidade de extrair universalidade da particularidade, convida o leitor a refletir sobre a vida em espaços definidos não somente por suas geografias, mas por seus ritmos, suas tradições e, acima de tudo, pelas relações humanas que esses espaços fomentam e sustentam. Portanto, a poesia, em suas mãos, torna-se um veículo para a exploração de temas tão diversos quanto profundos, demonstrando como a observação atenta do mundano pode revelar verdades mais amplas sobre o ser e o estar no mundo. Manuel Bandeira, por outro lado, articula em seu poema "Vou-me embora pra Pasárgada" um anseio por fuga da realidade cotidiana em direção a um refúgio idealizado. O poeta expressa:

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei  
Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconsequente  
Que Joana a Louca de Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente

Da nora que nunca tive

E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei em burro brabo  
Subirei no pau-de-sebo  
Tomarei banhos de mar!  
E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d'água  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar  
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo  
É outra civilização  
Tem um processo seguro  
De impedir a concepção  
Tem telefone automático  
Tem alcaloide à vontade  
Tem prostitutas bonitas  
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de me matar  
— Lá sou amigo do rei —  
Terei a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada.  
(BANDEIRA, 1940, p. 32).

Esse poema está inserido na coletânea *Libertinagem* de 1930, é reconhecido como uma peça central do movimento modernista brasileiro. A obra delinea a jornada de um eu-lírico que busca refúgio em Pasárgada, um lugar concebido como um refúgio utópico, afastado de sua realidade presente.

Historicamente, Pasárgada foi a capital do Primeiro Império Persa, um local que existe no registro histórico, capital do Primeiro Império Persa, fundada por Ciro II. Bandeira, aos dezesseis anos, foi apresentado a Pasárgada por meio de uma narrativa que o fascinou, levando-o a idealizar a cidade como um símbolo de um refúgio idílico. Esta visão da cidade permaneceu com o poeta por anos, culminando na criação do poema que referencia a cidade como uma metáfora de escape e liberdade pessoal.

Logo na primeira estrofe, o eu-lírico anuncia sua intenção de mudança, fazendo uma declaração contundente de sua decisão de deixar o local atual para se

estabelecer em Pasárgada. Neste local, concebido em sua imaginação, ele acredita que encontrará privilégios, já que se considera "amigo do rei", uma conexão que antevê como decisiva para a realização de seus desejos.

Pasárgada, celebrada por Manuel Bandeira em sua obra, representa um refúgio idealizado, onde tudo o que é inacessível na realidade cotidiana parece ao alcance, exemplificado pelo desejo de "ter a mulher que eu quero na cama que escolherei". Na segunda estrofe, o poeta compartilha seu descontentamento com a vida atual, expressando uma clara insatisfação: "Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma aventura / De tal modo inconsequente [...]". Essa exposição revela um anseio por uma existência repleta de aventuras e novidades, em contraste com a tristeza e a monotonia de sua situação presente.

Avançando para a terceira estrofe, o eu lírico detalha suas aspirações para a vida em Pasárgada, imaginando um cotidiano em harmonia com a natureza e um reencontro com as memórias consoladoras do passado: "E quando estiver cansado / Deito na beira do rio / Mando chamar a mãe-d'água[...]". Esse trecho sugere um desejo de reconexão com a simplicidade e a magia da infância, simbolizada pelas figuras da mãe-d'água e de Rosa, personagens que remetem a um tempo de segurança e encantamento.

Na quarta estrofe, o poema aprofunda-se nos desejos íntimos do eu lírico, revelando as motivações que o levam a buscar refúgio em Pasárgada. Aqui, o poeta expressa uma busca por liberdade, por experiências que transcendam as limitações de sua realidade atual, indicando uma forte vontade de escapar para um lugar onde possa viver plenamente suas fantasias e aspirações.

Além disso, a poesia brasileira também tem sido uma ferramenta importante de registro sobre questões sociais e políticas. Poetas como Ferreira Gullar e Adélia Prado usaram sua poesia para abordar temas como injustiça social, desigualdade e a busca por liberdade. Em um país marcado por desafios políticos e sociais, a poesia tornou-se uma voz para os marginalizados e uma forma de resistência contra a opressão.

Em sua obra *O Ser e o Tempo da Poesia*, Alfredo Bosi (1977) argumenta que a poesia é uma forma de arte que exige uma profunda introspecção e reflexão por parte do poeta. O ato de criar poesia é um processo de autoconhecimento e descoberta, no qual o poeta se conecta com suas emoções mais profundas e expressa sua visão de mundo. Ele também destaca que:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. (BOSI, 1977, p. 104).

Bosi enfatiza que o processo criativo na poesia demanda um exame cuidadoso e uma reflexão significativa, o que facilita ao poeta a exploração e comunicação de sentimentos intensos. Contrariamente à noção de que este processo recai sobre a introspecção para a geração de imagens que superam o trivial, Bosi argumenta que a poesia emerge do engajamento do poeta com seu contexto e vivências de maneira que se diferencia da percepção ordinária. Neste contexto, Bosi sublinha a importância da linguagem na construção poética. A função da linguagem na poesia transcende a simples expressão de conceitos; ela atua ativamente na conformação e na estruturação das imagens mentais. Tais imagens não constituem meras replicação da realidade, mas antes, são construções simbólicas e carregadas de emoção que apreendem a essência das experiências humanas.

A poesia, enquanto expressão artística, manifesta-se sob diversas formas, abrangendo desde a contemplação da condição humana até abordagens mais objetivas e estilisticamente rigorosas. Contrapondo-se à percepção de que toda poesia se aprofunda exclusivamente em temas universais como amor, morte e solidão, existe também uma tradição poética que privilegia a precisão formal, como é o caso da poesia parnasiana com a filosofia da arte pela arte. Essa vertente se caracteriza por uma dedicação meticulosa à forma e à métrica, explorando temas aparentemente prosaicos — como um ovo de galinha ou uma pedra — de modo a evidenciar a capacidade da linguagem poética de transcender o conteúdo imediato e engajar-se tanto em questões sociais quanto na exploração introspectiva.

No contexto brasileiro, a poesia desempenha um papel importante na articulação da identidade cultural e literária do país. Longe de se restringir a uma única dimensão temática ou emocional, a poesia brasileira navega por uma ampla gama de experiências, refletindo sobre a história, a cultura e os valores nacionais. Os poetas brasileiros utilizam-se dessa forma artística para não apenas expressar uma diversidade de sentimentos e emoções, mas também para comentar sobre resistência, identidade e outros aspectos significativos da sociedade. Assim, a tradição poética no Brasil se destaca por sua riqueza e complexidade, contribuindo de

forma significativa para o panorama literário do país e evidenciando que a poesia, em sua essência, engloba uma pluralidade de perspectivas e estilos.

Em relação à canção, a poesia se caracteriza por sua estrutura e linguagem distintas, bem como por sua relação intrínseca com a realidade. Embora não se possa equiparar integralmente a letra de música à poesia, ambas as formas artísticas possuem a capacidade de evocar emoções e refletir sobre a condição humana. A poesia oferece um meio por meio do qual é possível explorar aspectos da experiência humana e expressar sentimentos de forma que conjuga estética e significado.

Portanto, a interseção entre literatura, canção e cinema destaca-se como um campo fértil para a exploração de narrativas que refletem a complexidade da experiência humana. A análise dessas formas artísticas revela a importância da interconexão e da complementaridade entre os diferentes meios de expressão, sublinhando o papel central da narrativa na comunicação de histórias, emoções e reflexões profundas.

## **2.2 Poesia e Canção**

A relação entre poema e música é um tema de longa data na história cultural e literária. Historicamente, música e poesia estiveram intimamente ligadas, com várias formas poéticas refletindo influências musicais em sua estrutura e ritmo. Na antiguidade, música e poesia eram frequentemente indistinguíveis, constituindo uma única forma de arte que desempenhava um papel central nas práticas culturais e cerimônias religiosas. Essa união primordial entre as duas formas de expressão é evidenciada em diversas tradições orais ao redor do mundo, onde a recitação poética era acompanhada por instrumentos musicais, reforçando a narrativa e a emoção das histórias contadas.

Segundo Havelock (1963), a poesia, antes de se tornar um registro escrito, existia principalmente como canto ou recitação, elementos que facilitavam a memorização e a transmissão de conhecimento e tradições culturais. Essa simbiose entre música e poesia reflete uma compreensão mais ampla do papel da arte como veículo de expressão emocional, comunicação e conexão social. No contexto grego antigo, a performance musical da poesia homérica ressalta a relação entre música e poesia, refletindo a importância dessa combinação para a estética, a transmissão de conhecimento e a inculcação de valores sociais e morais (Lord, 1960). Essa época, em que música e poesia se fundiam em uma única forma de arte, representa um

marco no desenvolvimento das práticas culturais e expressivas, evidenciando o papel integral da arte na formação da identidade e da coesão social das comunidades antigas. Esse período histórico destaca a natureza intrinsecamente interdisciplinar da expressão artística, que não apenas entretinha, mas também educava e preservava as tradições e o conhecimento através das gerações.

Avançando no tempo até a contemporaneidade, observa-se que a forma do soneto, com suas qualidades rítmicas reminiscentes da música, exemplifica como a poesia moderna ainda mantém vestígios dessa conexão ancestral com a música. Apesar das trajetórias aparentemente divergentes de música e poesia ao longo dos séculos, elementos fundamentais dessa união, tais como cadência e ritmo, continuam a ser essenciais à expressão poética. Sant'Anna (2001) destaca essa continuidade, sublinhando como, mesmo após a separação formal entre as duas artes, a poesia conserva indícios de sua origem musical, seja por meio de formas poéticas como o madrigal, o rondó, a balada, ou a cantiga, ou na maneira como se refere a conceitos como andamento, harmonia e melodia de versos, refrãos e estribilhos. Essa persistência dos laços entre música e poesia ilustra a durabilidade das estruturas e dos temas herdados de suas raízes comuns, enfatizando a interconexão contínua entre essas formas de arte na evolução cultural humana. Essa persistência dos laços entre música e poesia é articulada por Sant'Anna (2001), que observa:

[...] a poesia e a música surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade. Hoje mesmo separado da música o poema continua mantendo indícios daquela antiga união seja sob formas poéticas como o madrigal, o rondó, a balada ou a cantiga como também pela forma como se refere ao 'andamento' de uma passagem poética à 'harmonia' de um verso ou à melodia de um refrão ou estribilho de um poema" (Sant'Anna, 2001, p.11).

A herança cultural que permeia a tradição poética oferece um amplo espectro para a análise literária, dentre elas a análise das letras de canções. Esta abordagem permite uma investigação detalhada da convergência entre a música e a poesia, evidenciando como elementos tipicamente musicais enriquecem a poesia.

Os termos "andamento", "harmonia" e "melodia", embora originários do campo musical, são aplicáveis ao estudo da poesia para elucidar a sua dimensão sonora. O "andamento" refere-se ao ritmo da composição poética, similar à velocidade e ao fluxo com que uma peça musical é executada. Por exemplo, um poema com um andamento rápido pode utilizar versos curtos e rimas marcantes para simular a sensação de urgência ou movimento, tal como uma composição musical acelerada.

"Harmonia", no contexto poético, pode ser interpretada como a maneira pela qual os diversos componentes do poema — como som, ritmo e significado — se combinam de forma equilibrada e coesa, criando uma unidade que agrada ao ouvido, assim como a harmonia na música busca a combinação agradável de notas diferentes.

Por sua vez, a "melodia" em poesia alude à sequência sonora que emerge da disposição das palavras e dos sons, criando uma cadência que cativa o leitor de maneira semelhante à melodia que guia o ouvinte através de uma peça musical. A escolha de música para acompanhar um poema supera a mera seleção estética, transformando-se em um elemento que pode alterar significativamente a recepção do texto pelo público. Ao associar um poema à música, instaura-se um processo de adaptação e interpretação que resulta na criação de uma nova obra artística. Importante frisar que a musicalização não qualifica o poema original como insuficiente ou carente de melhoria; essa concepção equivale ao erro de considerar a adaptação cinematográfica de obras literárias como um processo de valorização do texto fonte.

A fusão de música e poesia pode oferecer uma nova perspectiva sobre o significado e as emoções veiculadas pelo texto poético. Essa interação não sugere uma lacuna na expressividade poética que necessite ser preenchida pela música, mas sim apresenta novas possibilidades interpretativas e da experiência estética. Portanto, a junção entre estas duas formas de arte configura-se como um domínio promissor para investigações acadêmicas e artísticas, evidenciando como diferentes meios de expressão podem se intercalar e contribuir para a expansão do repertório cultural e artístico. Entretanto, é preciso cautela ao abordar essa intersecção, reconhecendo que a criação resultante é uma entidade distinta, que não visa suplantiar a obra original, mas sim dialogar com ela de forma criativa.

Dessa forma, a análise poética das letras de canções não só abre um caminho para explorar a fusão entre as expressões musical e poética, mas também destaca a importância de entender esses termos musicais aplicados à poesia, facilitando uma apreciação mais profunda da dimensão sonora dos textos poéticos. A seleção de música para acompanhar um poema não é meramente uma escolha estética, mas uma decisão que pode intensificar a experiência do leitor ou ouvinte. A combinação de música e poesia pode criar uma atmosfera que ressalta e enriquece o significado e a emoção contidos nas palavras. Este enriquecimento não implica que a poesia, por si só, necessite de complemento; ao invés disso, a música pode oferecer uma

dimensão adicional à interpretação e apreciação do poema. Assim sendo, a integração entre poesia e música permanece um campo fértil para estudo, demonstrando a capacidade das artes de se complementarem e enriquecerem mutuamente em várias formas de expressão cultural e artística.

A interdependência histórica entre música e literatura, especialmente em períodos como a antiguidade greco-latina e a Idade Média, é fundamentada por vários teóricos. Steven Paul Scher (1986), um pioneiro no campo comparativo entre literatura e música, identifica três níveis de correlação entre essas artes, incluindo a união indissociável de texto e música em formas como óperas e cantatas, onde ambas se transformam em uma única forma de expressão artística.

Scher apresenta três níveis de correlação entre a literatura e a música: 1) 'a música e a literatura' a qual ocorre quando os componentes do texto e da música são indissociáveis e se transformam em uma única forma de expressão artística a qual não é somente música ou somente texto mas a junção dos dois; 2) 'a literatura na música' a chamada 'música programada' que se refere a uma música definida por sons instrumentais inspirados ou baseados em uma informação não-musical; e 3) 'a música na literatura' representada pela presença literária através de apropriação ou simplesmente a menção à literatura na vertente musical" (SCHER, PERRONE 1986, p. 88)

No entanto, ao longo dos séculos, ocorreram transformações na prática artística, especialmente com o advento de novas práticas formais baseadas na estética humanista. Essas mudanças levaram à separação dos textos poéticos da melodia, resultando na definição de dois gêneros distintos: a poesia, pertencente ao campo literário, e a canção, gênero que envolve a fusão da palavra com a música.

Historicamente, o diálogo entre poesia e canção tem gerado amplas discussões no campo da expressão verbal e poética. Apesar de a linguagem ser um componente fundamental tanto na poesia quanto na canção, questionamentos sobre suas interações e diferenças continuam pertinentes. Alguns críticos como Northrop Frye e T.S. Eliot, argumentam que existe uma distinção significativa entre essas duas formas artísticas, apontando que a letra de uma música, ao estar intrinsecamente ligada à melodia, não alcança a mesma estatura literária que a poesia tradicional. No entanto, um exame detalhado da música popular brasileira sugere uma perspectiva diferente. A obra de compositores, como Caetano Veloso, por exemplo, ilustra claramente que elementos poéticos são intrínsecos às suas canções. A análise dos versos da canção "Os Quereres" revela que a poesia não somente se harmoniza com a melodia, mas também se destaca por sua própria métrica e profundidade,

desafiando a noção de subordinação e demonstrando sua capacidade de expressar complexidades e nuances de forma autônoma.

Onde queres revólver, sou coqueiro  
 E onde queres dinheiro, sou paixão  
 Onde queres descanso, sou desejo  
 E onde sou só desejo, queres não  
 E onde não queres nada, nada falta  
 E onde voas bem alto, eu sou o chão  
 E onde pisas o chão, minha alma salta  
 E ganha liberdade na amplidão [...]

Os versos extraídos da canção "Os Quereres", de Caetano Veloso, revelam um complexo jogo de oposições e complementaridades entre o eu-poético e o outro, destacando a profundidade emocional e a riqueza estilística da obra. A escolha vocabular meticulosa de Veloso e o emprego de antíteses são recursos estilísticos predominantes, servindo como fundação para a construção de significados e a exploração das tensões inerentes às relações humanas.

A repetição da estrutura "Onde queres... sou..." estabelece um padrão rítmico que ressalta as diferenças e desejos conflitantes entre os sujeitos da canção. Por exemplo, "Onde queres revólver, sou coqueiro" não apenas contrapõe a violência implícita na imagem do revólver à natureza pacífica do coqueiro, mas também sugere uma recusa do eu-poético em aderir à agressividade, preferindo a serenidade e a resistência simbolizada pela árvore.

Da mesma forma, a oposição entre "dinheiro" e "paixão" evoca uma crítica à valorização material em detrimento dos sentimentos verdadeiros, colocando o eu-poético em um plano de existência onde as emoções prevalecem sobre as posses. As antíteses continuam a se desdobrar ao longo dos versos, explorando a dicotomia entre desejo e rejeição, liberdade e confinamento, elevação e queda. Essas oposições refletem a complexidade das relações interpessoais, onde os anseios e recusas se entrelaçam, gerando um espaço de negociação contínua entre os envolvidos.

O verso "E onde não queres nada, nada falta" encapsula uma filosofia de contentamento e completude, sugerindo que na ausência de desejo, encontra-se a satisfação. Esta ideia ressoa com concepções budistas de desejo e sofrimento, indicando uma camada adicional de profundidade filosófica na canção. A alternância entre "eu sou o chão" e "minha alma salta" ilustra a dinâmica entre apoio e aspiração, entre a realidade tangível e o anseio por transcendência. Essa dualidade captura a essência do viver, marcada pela busca constante por equilíbrio entre o que é terreno

e o que é espiritual. Essa canção é um exemplo eloquente da capacidade da poesia, incorporada à música, de articular a complexidade das experiências humanas, utilizando-se de recursos estilísticos como antítese, repetição e escolha vocabular precisa para tecer uma narrativa que é simultaneamente pessoal e universal.

A poesia salta, pulsa, se apresenta. Intensidades múltiplas na vastidão poética de Caetano, de Gilberto Gil, de um “Haiti” tão dolorosamente próximo de cada um de nós:

Quando você for convidado  
 Pra subir no adro da Fundação Casa de Jorge Amado  
 Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos  
 Dando porrada na nuca de malandros pretos  
 De ladrões mulatos  
 E outros quase brancos  
 Tratados como pretos  
 Só pra mostrar aos outros quase pretos  
 E são quase todos pretos  
 Como é que pretos, pobres e mulatos  
 E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados não  
 importa se olhos do mundo inteiro possam  
 Estar por um momento voltados para o largo  
 Onde os escravos eram castigados  
 E hoje um batuque, um batuque  
 Com a pureza de meninos uniformizados  
 De escola secundária em dia de parada  
 E a grandeza épica de um povo em formação  
 Nos atrai, nos deslumbra e estimula  
 Não importa nada  
 Nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico  
 Nem o disco de Paul Simon  
 Ninguém  
 Ninguém é cidadão  
 Se você for ver a festa do Pelô  
 E se você não for  
 Pense no Haiti  
 Reze pelo Haiti  
 O Haiti é aqui  
 O Haiti não é aqui [...]

Essa canção apresenta uma crítica social aguda, explorando a desigualdade racial e a violência sistêmica no Brasil, com referências específicas à Bahia, terra natal de Jorge Amado, e ao Pelourinho, simbolicamente relacionado ao passado escravocrata do país e, ao mesmo tempo, à cultura afro-brasileira contemporânea.

Os versos utilizam a repetição como recurso estilístico primordial, especialmente na insistência da palavra "pretos" e na estrutura frasal "quase pretos", "quase brancos", "quase pretos de tão pobres". Essa escolha reforça a ideia da

invisibilidade e da marginalização sistemática de afrodescendentes e pessoas de cor na sociedade brasileira, independente da atenção temporária que possam receber de mídias nacionais ou internacionais.

A escolha vocabular, particularmente a utilização de termos como "malandros", "ladrões mulatos", e "quase brancos tratados como pretos", ressalta as complexidades das identidades raciais no Brasil e como essas são percebidas e tratadas dentro de estruturas de poder e opressão. A menção a "soldados, quase todos pretos", sublinha a ironia e a tragédia do sistema em que indivíduos são compelidos a perpetuar a violência contra aqueles que compartilham de sua herança e condição social.

A referência ao "adro da Fundação Casa de Jorge Amado" e ao "largo onde os escravos eram castigados" liga o passado histórico ao presente, sugerindo uma continuidade das formas de opressão, apesar das mudanças superficiais. Ao mesmo tempo, a menção de "um batuque" evoca a resistência cultural afro-brasileira, sua vitalidade e sua capacidade de criar beleza e comunidade em face à adversidade.

O refrão "O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui" serve como um lembrete da universalidade da opressão e da luta por dignidade e justiça. Comparando a situação social no Brasil com o Haiti, reconhecido por sua pobreza e instabilidade política, os compositores destacam a prevalência de questões de desigualdade racial e econômica que transcendem fronteiras nacionais.

*Haiti* é uma obra que combina habilmente a lírica poética com o ativismo político, utilizando a música como veículo para a crítica social. Por meio de seus recursos estilísticos e escolhas vocabulares, a canção convida à reflexão sobre as injustiças persistentes na sociedade brasileira, desafiando o ouvinte a reconhecer e se engajar contra as desigualdades raciais e sociais tanto local quanto globalmente. O preciosismo poético de Chico Buarque estampado em um "Copo vazio":

É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar

É sempre bom lembrar  
Que o ar sombrio de um rosto  
Está cheio de um ar vazio  
Vazio daquilo que no ar do copo  
Ocupa um lugar

É sempre bom lembrar  
 Guardar de cor que o ar vazio  
 De um rosto sombrio está cheio de dor

[...]

Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho  
 Que o vinho busca ocupar o lugar da dor  
 Que a dor ocupa metade da verdade  
 A verdadeira natureza interior

Uma metade cheia, uma metade vazia  
 Uma metade tristeza, uma metade alegria  
 A magia da verdade inteira, todo poderoso amor  
 A magia da verdade inteira, todo poderoso amor

É sempre bom lembrar  
 Que um copo vazio  
 Está cheio de ar.

Infundáveis poesias, cantos, canções, versos a anunciar terríveis constatações, “A carne mais barata do mercado é a carne negra”<sup>3</sup>; amorosamente a expor, “Ando tão à flor da pele/ Qualquer beijo de novela me faz chorar”<sup>4</sup>; de dor dolorida a dizer, “Queixo-me às rosas / Que bobagem as rosas não falam / Simplesmente as rosas exalam/ O perfume que roubam de ti, ai”<sup>5</sup>; de um rogar terno a pedir, “Deus me proteja de mim/ E da maldade de gente boa/ Da bondade da pessoa ruim. Deus me governe e guarde / Ilumine e zele assim”<sup>6</sup>. Inumeráveis versos, cantos, poemas-canções que, de certa maneira, asseguram a existência da poesia.

Ao examinar a interação entre poesia e canção, torna-se essencial reconhecer suas distintas características artísticas. A poesia, com sua rica tapeçaria de imagens e metáforas, e a canção, que entrelaça palavras com ritmos e melodias, refletem tanto suas singularidades quanto suas conexões intrínsecas. Essas formas de arte, apesar de suas particularidades na composição, convergem na maneira como tecem palavras e sons, um entrelaçamento presente desde suas origens. A etimologia da palavra 'lírica' ilustra essa relação histórica: como Aguiar (1993, p. 16) aponta, o termo, que deu origem à 'poesia lírica', inicialmente designava uma composição literária destinada ao canto, acompanhada por um instrumento de corda, como a lira. Essa

<sup>3</sup> Verso da música “A carne”, de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelette.

<sup>4</sup> Verso da canção “Flor da pele”, de Zeca Baleiro.

<sup>5</sup> Versos da canção “As rosas não falam”, de Cartola.

<sup>6</sup> Versos da canção “Deus me proteja”, de Chico César.

definição ancestral ressalta a união intrínseca entre a poesia e a música, enfatizando suas raízes compartilhadas.

Essa ligação entre a palavra escrita e a música se mantém até os dias atuais. A canção se apresenta como expressão artística que une a poesia à melodia, criando um discurso lítero-musical. A canção, nesse sentido, herda a tradição da poesia lírica ao expressar emoções, sentimentos, reflexões e narrativas por meio da combinação de palavras e sons.

É interessante observar como essa origem etimológica da palavra "lírica" ainda reverbera nas práticas musicais contemporâneas. Mesmo com a diversidade de gêneros e estilos musicais, a ideia de que a poesia e a música estão intimamente conectadas como um fio condutor. Por meio da canção, a palavra escrita ganha vida e adquire novas dimensões, dialogando com a melodia e o ritmo.

Assim, a origem da palavra "lírica" como uma composição literária feita para ser cantada com o acompanhamento de instrumentos de corda nos lembra da relação entre literatura, canção e música, proporcionando um olhar mais profundo sobre a natureza interdisciplinar dessas formas de expressão e seu impacto na cultura e na sociedade ao longo dos séculos.

Uma outra característica da canção permaneceu mais intacta. Tal como a música erudita, ela pode dispensar a letra para ser apenas e tão-somente uma peça musical. Contudo, é pela antiga combinação letra & música que a canção melhor se define. (AGUIAR, 1993, p. 18).

Essa citação de Aguiar sublinha um aspecto da canção: sua habilidade de se manifestar tanto em uma forma exclusivamente musical quanto na sua expressão mais tradicional, que integra letra e música. Essa observação ressalta a versatilidade da canção como gênero artístico, capaz de alternar entre ser uma obra de arte sonora e um meio para a narrativa poética. Ao discutir a interação entre letra e música na canção, é importante considerar que essa combinação não somente caracteriza a canção, mas também expande suas capacidades comunicativas e expressivas. A música pode evocar sentimentos e estabelecer contextos que enriquecem o significado da letra, enquanto a letra pode conferir substância e direção à composição musical, resultando em uma experiência auditiva que é ao mesmo tempo emocional e reflexiva.

Essa relação dinâmica entre letra e música proporciona ao ouvinte uma experiência diferenciada, pois conjuga aspectos lógicos e emocionais da arte. A música potencializa a reação emocional às palavras, e a letra pode orientar a

interpretação e a reação emocional à música. Essa integração possibilita que as canções tratem de uma ampla variedade de temas e sentimentos de formas que podem ser mais imediatamente impactantes e acessíveis do que na música puramente instrumental ou na poesia não musicada.

Ademais, a trajetória histórica da canção ilustra como compositores e letristas têm explorado as possibilidades dessa fusão para inovar e expressar novas formas artísticas. Desde as canções tradicionais e de trabalho, passando pelas baladas da era medieval até as elaboradas composições da música popular contemporânea, a canção atua como um reflexo das vivências humanas, captando as transformações sociais, políticas e culturais ao longo do tempo. Sendo assim, a observação de Aguiar (1993) nos remete à natureza complexa da canção e ao seu papel distinto na arte, como uma forma de expressão que ultrapassa as delimitações entre o verbal e o musical, abrindo caminhos para a inovação e a expressão artística. A letra da canção é responsável por trazer a dimensão verbal, por meio das palavras e frases (versos) que comunicam significados e evocam sentimentos.

A citação de Aguiar ressalta a conexão fundamental entre letra e música na definição da canção. Embora a música possa ser apreciada isoladamente, é na união com a letra que a canção alcança sua plenitude e expressividade. Esta fusão permite a transmissão e interpretação de mensagens, que podem ser tanto líricas quanto narrativas ou até mesmo teatrais. Como observado por Aguiar (1993), as letras de música frequentemente empregam recursos poéticos, incluindo estrutura de estrofes, métrica, figuras de linguagem, rimas, e a evocação de sentimentos subjetivos, assim como a literatura lírica, narrativa ou teatral. Dessa forma, a letra da canção e a poesia compartilham características comuns, potencializando a expressão artística e ampliando as possibilidades interpretativas para o público.

[...] as letras de música frequentemente utilizam os mesmos recursos do poema é possível estabelecer uma postura comparativa que os aproxime. As letras também se estruturam em estrofes com versos possuem métrica (muitas vezes regular), figuras de linguagem, rimas, exploram a sonoridade, o ritmo e evocam o lirismo com a enunciação de sentimentos subjetivos: o eu procura expressar suas emoções, sua experiência pessoal ou sua interpretação da vida coletiva por meio do signo verbal. As funções poética, hedonística, comunicativa e a social entre outras que são tidas como características da literatura lírica, narrativa ou teatral também estão presentes nas canções. (AGUIAR, 2006, p.4).

Nem toda expressão lírica ou musical se qualifica como poesia. A canção é uma arte que combina melodia, harmonia e ritmo, mas seu propósito vai além de

simplesmente evocar sentimentos. Algumas letras de canções são poéticas, enquanto outras priorizam a narrativa ou a transmissão de uma mensagem. A relação entre música popular e poesia moderna brasileira, como apontada por Antônio Medina Rodrigues, é complexa e multifacetada. Ele sugere que as palavras nas canções não devem ser interpretadas apenas como texto, mas consideradas dentro do contexto dinâmico da melodia que “se evapora quando se executa” (Aguiar, 2006, p.5), o que reflete a realidade cultural brasileira. Essa perspectiva indica que a música popular pode ser mais alinhada às manifestações folclóricas de um povo do que à produção musical da indústria cultural, destacando a rica interação entre música popular e poesia.

A relação entre canção e poesia no Brasil é particularmente notável. Muitos dos maiores poetas brasileiros, como Vinícius de Moraes e Chico Buarque (embora ele não se considere um poeta), também são conhecidos por suas contribuições à música popular brasileira. A fusão de poesia e canção é evidente na Bossa Nova, um gênero musical que combina elementos do samba e do jazz com letras poéticas. Sant’Anna (1978) destaca que a interação entre canção e poesia no Brasil é um testemunho da rica tradição lírica do país e da capacidade da poesia de se adaptar a novas formas e mídias (Sant’Anna, 1978, p. 45).

Hoje, mesmo separado da música, o poema continua mantendo indícios daquela antiga união, seja sob formas poéticas como o madrigal, o rondó, a balada ou a cantiga, como, também, pela forma como se refere ao “andamento” de uma passagem poética, à “harmonia” de um verso ou à melodia de um refrão ou estribilho de um poema. (CAPACCHI, 2003, p.16)

A canção se caracteriza pela sua riqueza e versatilidade. Esse gênero híbrido funde distintas linguagens — a textualidade da letra e os aspectos sonoros da música — formando um discurso lítero-musical. A letra, composta de palavras e frases, transmite sentimentos, ideias e emoções, enquanto a música, através de ritmo e melodia, confere uma dimensão sonora à obra. Falcão (2006, p.1) descreve a canção como “um produto do domínio artístico, destacando-se por sua beleza e originalidade”. Ele enfatiza que é um “gênero híbrido e intersemiótico”, nascido da combinação entre as linguagens verbal e musical.

A linguagem verbal da canção, representada pela letra, é responsável por transmitir significados, ideias e emoções por meio das palavras. A letra é o veículo que permite ao compositor expressar suas reflexões, narrar histórias, fazer críticas

sociais e explorar uma infinidade de temas. Ela pode ser uma fonte de poesia, narrativa, metáforas e simbolismos, revelando uma riqueza de possibilidades de significados.

Por outro lado, a linguagem musical, representada pelo ritmo e melodia, desempenha um papel igualmente essencial na canção. A música complementa a letra, criando uma dimensão sonora que amplifica as emoções e a atmosfera da obra. A escolha do ritmo e da melodia influencia diretamente a percepção e a interpretação da mensagem transmitida pela letra.

A interação entre as linguagens verbal e musical na canção estabelece um gênero artístico distintivo. A combinação destas formas de expressão amplia o alcance da canção, possibilitando conexões diversas com o público, seja através da letra ou da música. Esta fusão de linguagens proporciona uma experiência estética na qual a mensagem é comunicada não somente pela letra, mas também pela dimensão musical.

A diversidade de linguagens e sentidos presentes na canção contribui para sua versatilidade como forma de arte, sujeita a múltiplas interpretações. Essa característica permite que diferentes ouvintes encontrem significados e emoções particulares na obra. Assim, a canção emerge como um meio de comunicação artística que ultrapassa barreiras culturais e geográficas, conectando pessoas através da linguagem universal da música e da poesia.

Nelson Costa (2003) discute a tendência dos estudos literários de desvalorizar as canções, frequentemente relegando-as a uma posição marginal. Ele argumenta que, apesar de suas qualidades literárias, as canções são muitas vezes ignoradas ou subvalorizadas em comparação com outros gêneros literários, como poesia e prosa. Essa visão minimiza a importância da canção como um gênero literário válido. Enquanto a canção busca uma expressão artística que combina melodia e poesia para envolver o ouvinte, o poema foca na potência e na beleza da linguagem escrita para comunicar sua essência.

Na continuidade da discussão sobre a distinção entre os gêneros canção e poema, é imperativo incorporar perspectivas adicionais que enriqueçam a compreensão dessa temática. Costa já estabeleceu uma base sólida ao enfatizar a necessidade de reconhecer as especificidades da canção como uma obra que sincretiza linguagens verbal e musical. Avançando nesta análise, é essencial trazer à tona as contribuições de Falcão, cujo trabalho proporciona uma dimensão

complementar ao debate. Falcão, ao abordar a complexidade da canção enquanto forma artística híbrida, destaca a importância de avaliar a canção não apenas por sua textualidade, mas como um entrelaçamento de semioses que expande a experiência estética do ouvinte. Assim, o escopo desta dissertação se amplia ao considerar como diferentes autores contribuem para uma compreensão multifacetada das interações entre música e poesia, fundamentando a análise em uma base teórica que abrange desde a semiose integrada das canções até a natureza eminentemente verbal da poesia. Esse enfoque permite não apenas uma apreciação aprofundada das obras em si, mas também uma reflexão sobre as implicações dessas distinções para a teoria literária e musical. Para Falcão:

[...] tendo-se em vista que as letras de música frequentemente utilizam os mesmos recursos do poema, é possível estabelecer uma postura comparativa que os aproxime. As letras também se estruturam em estrofes com versos, possuem métrica (muitas vezes regular), figuras de linguagem, rimas, exploram a sonoridade, o ritmo, e evocam o lirismo, com a enunciação de sentimentos subjetivos: o eu procura expressar suas emoções, sua experiência pessoal, ou sua interpretação da vida coletiva por meio do signo verbal. As funções poética, hedonística, comunicativa e a social, entre outras, que são tidas como características da literatura lírica, narrativa ou teatral, também estão presentes nas canções. (Falcão, 2006, p. 3)

Ao considerar as duas linguagens juntas, a análise da canção se torna mais completa e abrangente. Ignorar a dimensão musical da canção pode levar a uma compreensão limitada de sua riqueza estética e de suas possibilidades expressivas. A música desempenha um papel fundamental na construção de significados e emoções na canção, complementando e enriquecendo a mensagem transmitida pela letra.

Assim, é importante reconhecer o valor da canção como uma forma de literatura que utiliza recursos artísticos. Ela merece ser estudada e apreciada por sua capacidade de criar narrativas, poesias e reflexões que alcançam o público de maneira profunda e significativa. Ao considerar as especificidades da canção como gênero lítero-musical, os estudiosos da literatura podem enriquecer suas análises e contribuir para uma compreensão mais ampla e sensível dessa forma de expressão artística. “Por causa de sua interface verbal, as canções são muitas vezes tomadas como objeto de estudos comparativos que buscam investigar o caráter literário de suas letras”. (Falcão, 2006, p.3)

Nelson Costa (2003) e Falcão (2006) discutem a interface verbal das canções e sua relevância nos estudos literários. Costa aponta que as canções são

frequentemente marginalizadas nos estudos literários, enquanto Falcão (2006, p.3) reconhece a tendência dos estudos comparativos de investigar o caráter literário das letras de canções. Para ela, a canção, sendo um gênero híbrido e intersemiótico, combina as linguagens verbal e musical, o que contribui para a valorização de sua interface verbal. Essa combinação permite que as canções sejam estudadas de maneira comparativa, destacando o caráter literário de suas letras e a sua capacidade de expressar transmitir mensagens, uma característica compartilhada com outras formas de literatura.

A sociologia tem focado o impacto das letras de canções na análise de questões sociais. As canções atuam como plataformas para denunciar injustiças, expressar protestos e promover a conscientização sobre temas como preconceito, discriminação e desigualdades sociais. Um exemplo disso ocorreu durante os anos 70 no Brasil, marcados pela censura do regime ditatorial. Durante esse período, canções como *Cálice* de Chico Buarque, que utilizou um jogo de palavras entre "cálice" e "cale-se", e *Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores*, conhecida também como *Caminhando*, de Geraldo Vandré, destacaram-se como símbolos de resistência. Ambas se tornaram hinos da luta contra a ditadura, demonstrando o poder das canções de refletir e moldar o contexto social, muito além de sua função de entretenimento.

Portanto, as canções se revelam como um importante objeto de estudo e reflexão, pois além de entreter e emocionar, elas podem ser instrumentos de expressão, crítica e transformação social. Ao analisar suas letras e seu impacto na sociedade, os estudiosos podem ampliar sua compreensão da complexidade e diversidade da produção literária e artística.

Na obra de Chico Buarque também encontramos ótimas provas de como as letras de canção utilizam os mesmos recursos da lírica. As letras buarqueanas abusam da linguagem figurada, apresentam rimas, regularidade métrica, assonâncias, aliterações e tantos outros procedimentos comuns ao processo de criação da literatura lírica. (Falcão, 2006, p.5)

A discussão sobre a obra de Chico Buarque, segundo Falcão (2006), destaca o alinhamento das letras de Buarque com técnicas consagradas da poesia lírica. A presença marcante de elementos como a linguagem figurada, assonâncias e aliterações não apenas situa suas canções dentro de um contexto poético, mas também as eleva a um patamar onde música e literatura lírica se fundem. Para ilustrar essa fusão artística, pode-se considerar a canção *Construção*, na qual Buarque utiliza

a repetição de rimas e a regularidade métrica para construir uma progressão narrativa que reflete sobre a alienação do trabalhador urbano. A estrutura da canção, com sua sequência de versos interligados por assonâncias e a construção de imagens através da linguagem figurada, exemplifica como Buarque emprega procedimentos típicos da poesia para conferir profundidade e multiplicidade de interpretações à sua obra. Portanto, ao invés de meramente aplicar técnicas poéticas, Buarque as tece dentro do tecido de suas composições, criando obras que resistem à simples classificação e convidam a uma apreciação que contempla tanto a musicalidade quanto a complexidade lírica.

A presença desses elementos poéticos nas letras de Chico Buarque não é mera coincidência, mas uma expressão consciente de sua habilidade artística e sua sensibilidade lírica. Por meio desses recursos, o compositor é capaz de construir imagens e sensações, que se assemelham à experiência poética ao serem ouvidas.

Além da riqueza estilística, os temas abordados por Chico Buarque em suas canções também são característicos da lírica. O amor, a saudade, a nostalgia, a solidão e a vida cotidiana são assuntos recorrentes na poesia lírica, e o músico os trata com profundidade e delicadeza em suas composições.

A habilidade de Chico Buarque em explorar esses temas com tanta sensibilidade e expressividade é o que confere às suas letras o status de obras de arte. Suas canções transcendem o mero entretenimento e se tornam verdadeiras reflexões sobre a condição e os sentimentos humanos.

Assim, a obra de Chico Buarque pode se equiparar à poesia lírica em termos de valor estético e artístico. Seus recursos estilísticos e temas elevam suas composições ao patamar da grande literatura, e contribuem para enriquecer e valorizar o universo da canção como uma forma de expressão artística significativa e relevante.

As letras de canções são muito mais do que simplesmente acompanhamentos musicais; são manifestações artísticas ricas em recursos poéticos e temáticas profundas. Através de suas linguagens intersemióticas, a canção une a palavra à música, criando um discurso lítero-musical. A presença desses elementos nas letras de Chico Buarque reflete a habilidade do artista em expressar temas como amor, saudade, nostalgia e vida cotidiana com sensibilidade e emoção. Suas canções transcendem o mero entretenimento, tornando-se verdadeiras obras de arte que dialogam com a cultura e a sociedade.

A contribuição de Chico Buarque à literatura e à música brasileira é notável e ressalta a importância de analisar as letras de canções sob uma ótica lírica. A interação entre música e literatura na arte da canção demonstra sua complexidade e profundidade, justificando o reconhecimento e a valorização da canção como uma expressão artística integrada e relevante. A investigação lírica em letras de canções representa uma área promissora para ampliar os estudos literários e musicais, abrindo novos horizontes sobre a arte e a sociedade. Além disso, a atribuição de prêmios literários e a inclusão de músicos em academias de letras, com exemplos como Bob Dylan, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Chico Buarque, sublinha a interconexão entre música e literatura. Esses artistas contribuíram não apenas para a música, mas também para a literatura, ilustrando a coexistência e a complementaridade entre estas duas formas de arte.

Bob Dylan, o renomado cantor e compositor americano, foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 2016. A decisão foi revolucionária e um tanto controversa, pois reconheceu a capacidade de um músico de contribuir para o campo literário. Dylan é conhecido por suas letras poéticas que abordam temas sociais, políticos e humanos. Gilberto Gil, um dos músicos mais influentes do Brasil, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 2016. Sua eleição foi um reconhecimento de sua contribuição não apenas à música brasileira, mas também à cultura e à literatura do país. Maria Bethânia, uma das intérpretes mais respeitadas do Brasil, foi eleita para a Academia de Letras da Bahia. Sua eleição destaca a importância de sua obra que transcende a música e adentra o domínio da poesia e da literatura.

Chico Buarque, outro ícone da música brasileira, foi agraciado com o Prêmio Camões em 2019, o prêmio literário mais importante da língua portuguesa. Chico é conhecido por suas letras profundamente literárias e por sua habilidade de contar histórias por meio de suas canções. Em seu discurso de aceitação, Buarque reflete sobre sua herança cultural e a influência literária em sua trajetória, uma conexão que exemplifica a fusão entre a expressão musical e a narrativa literária. Ele relembra a orientação de seu pai, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, e a influência de figuras literárias e musicais em seu desenvolvimento artístico, destacando a transição fluida entre seus interesses literários e sua paixão pela música. Buarque (2023) afirma:

Ao receber este prêmio penso no meu pai, [...] Relembro quantas vezes interrompi seus estudos para lhe submeter meus escritos juvenis, [...] Mais

tarde, quando me bandeiei para a música popular, não se aborreceu, longe disso, pois gostava de samba, tocava um pouco de piano e era amigo próximo de Vinicius de Moraes, para quem a palavra cantada talvez fosse simplesmente um jeito mais sensual de falar a nossa língua.

Esse trecho sublinha não apenas a continuidade da tradição literária em sua família, mas também a concepção de que a música e a poesia compartilham uma essência comum na cultura brasileira. A menção a Vinicius de Moraes, um poeta que também navegou com sucesso entre esses dois mundos, reforça a visão de que a canção brasileira é um veículo de expressão poética. Buarque destaca a importância da língua portuguesa como um elo entre suas criações musicais e literárias, um aspecto que contribui para a riqueza e a diversidade da literatura de língua portuguesa. Por meio desse discurso, Chico Buarque não apenas aceita um prêmio literário de grande prestígio, mas também celebra a interconexão entre diferentes formas de arte, reconhecendo que sua obra transita harmoniosamente entre a música e a literatura, enriquecendo ambas.

Além desses artistas, outros músicos também receberam reconhecimento no campo literário. Por exemplo, Smokey Robinson<sup>7</sup>, um dos grandes nomes da Motown, é conhecido por suas letras requintadas que se tornaram referência no cânone da soul music. Kate Bush é outra artista cujas letras têm um caráter literário consciente. Seu talento para contar histórias vívidas por meio de suas canções é amplamente reconhecido.

### **2.3 Interartes: A Confluência das Artes e Seus Reflexos na Cultura**

Dentro do escopo deste estudo, que examina a transposição da canção *Eduardo e Mônica* para o cinema, emerge a relevância do conceito de interartes. Este conceito serve como um alicerce teórico para investigar as intersecções entre literatura, música e cinema, ilustrando como estas diferentes formas de arte se entrelaçam e se complementam. Ao focar na interação entre estas mídias, o campo de interartes nos permite analisar como a narrativa de *Eduardo e Mônica* se traduz e se transforma por meio de suas expressões na canção e no filme, oferecendo uma perspectiva multifacetada sobre a história contada. Este enfoque não apenas revela a complexidade das relações interartísticas, mas também sublinha a capacidade dessas

---

<sup>7</sup> <https://www.bbc.com/culture/article/20161013-12-more-songwriters-worthy-of-the-nobel-prize-in-literature>

obras de transcender as fronteiras de suas mídias originais, criando uma experiência artística integrada e coesa.

[...] a abordagem interartes permite uma exploração mais holística da criatividade e da expressão artística, conforme demonstrado pelos métodos de ensino de Paul Klee. Klee, através de sua prática artística e pedagógica, exemplifica como a intersecção entre as artes visuais, a música e a literatura pode enriquecer o processo de aprendizagem, promovendo uma compreensão mais profunda das dimensões estéticas e conceituais das obras de arte. (Oliveira, 2023, p.53)

Os estudos interartes são uma área de pesquisa que se concentra nas interações entre diferentes formas de arte, como literatura, cinema, teatro, música, artes visuais, entre outras. Uma das questões centrais nos estudos interartes é a teoria da adaptação, que se refere à transposição de uma obra de arte de um suporte para outro. A adaptação é um processo que envolve a “tradução” de elementos de uma mídia para outra, como personagens, enredo, estilo e tema.

A teoria da adaptação, conforme discutida por Clüver, envolve a complexa transposição de elementos de uma mídia para outra, um processo que não se limita à representação linguística, mas se estende por diversas mídias e artes. Esta transposição, marcada por sua capacidade de transformação e, por vezes, por um caráter subversivo, destaca a importância de analisar o texto de destino para compreender as motivações e consequências da adaptação. Clüver argumenta que a fidelidade ao texto-fonte muitas vezes se torna irrelevante, pois a nova obra não substitui o original, mas oferece uma perspectiva distinta que pode influenciar a recepção da obra original (Clüver, 2023, p. 4).

A arte, em suas diversas formas, constitui uma expressão fundamental da experiência humana, servindo para representar, questionar e interpretar tanto aspectos da realidade quanto da imaginação. A literatura, utilizando a palavra como seu principal meio. Embora a literatura tenha sua própria identidade e exista de forma autônoma, ela frequentemente inspira e interage com outras formas artísticas, gerando diálogos interdisciplinares conhecidos como "interartes".

O conceito de interartes refere-se à intersecção, interação e diálogo entre diferentes formas artísticas. Esta interação pode ocorrer de diversas maneiras, seja através da inspiração, da adaptação ou da incorporação direta de elementos de uma arte em outra. Por exemplo, é comum encontrarmos na literatura descrições vívidas de pinturas, esculturas ou músicas, que não apenas enriquecem a narrativa, mas também estabelecem um diálogo entre as artes.

Afonso Romano de Sant'Anna, em seu trabalho *Música popular e moderna poesia brasileira*, destaca a profunda conexão entre a música popular brasileira e a poesia. Ele sugere que muitas letras de músicas são consideradas verdadeiras obras poéticas e que muitos poemas encontraram sua expressão completa quando musicados. A interação entre música e poesia é tão profunda que, em muitos casos, torna-se difícil distinguir onde termina a poesia e começa a música, e vice-versa. Como ele menciona, "os problemas que surgem a partir do projeto da República platônica renascem nas Repúblicas de todas as épocas, inclusive a brasileira" (SANT'ANNA, 1978, p. 103).

Além da música, a literatura também se entrelaça com as artes visuais. Segundo Norma Goldstein, é possível perceber como a poesia pode evocar imagens vívidas, quase pictóricas, na mente do leitor. A descrição detalhada de cenários, personagens e situações pode ser comparada à técnica de um pintor ao criar uma cena em sua tela. Além disso, muitos artistas visuais se inspiram em obras literárias para criar suas pinturas, esculturas e instalações, estabelecendo um diálogo entre o texto e a imagem.

A literatura, em sua essência, é uma arte de signos verbais. Estes signos verbais são polivalentes e podem evocar sons, cores, movimentos, volumes e espaços. Assim, a literatura tem o poder de englobar e interagir com todas as outras formas de arte, tornando-se uma espécie de "arte total".

No entanto, é importante ressaltar que a relação entre as artes não é meramente de representação ou imitação. Como Aristóteles já apontava em sua *Poética*, a arte não busca simplesmente imitar a realidade, mas recriá-la. Esta recriação é feita através da interpretação e expressão do artista, que traz sua visão única e subjetiva para a obra. Assim, quando a literatura descreve uma música ou uma pintura, ela não está simplesmente replicando essa outra forma de arte, mas interpretando-a e recriando-a através das palavras.

Para ilustrar a interação entre literatura e outras artes, podemos citar exemplos da literatura brasileira. O poema *Os Sapos* de Manuel Bandeira, por exemplo, faz referência à música ao descrever o coaxar dos sapos como uma "orquestra" cacofônica. O poema, em sua essência, satiriza os poetas parnasianos, tão apegados às rimas ricas e difíceis e à métrica dura e forçada. O trecho a seguir exemplifica essa sátira:

Enfunando os papos,

Saem da penumbra,  
 Aos pulos, os sapos.  
 A luz os deslumbra.  
 [...]  
 Urra o sapo-boi:  
 - "Meu pai foi rei!" - "Foi!"  
 - "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

Brada em um assomo  
 O sapo-tanoeiro:  
 - A grande arte é como  
 Trabalho de joalheiro.  
 (BANDEIRA, Manuel. "Os Sapos", p. 11)

A interação entre as diferentes formas de arte enriquece e amplia nossa compreensão da expressão humana. A literatura, ao dialogar com outras artes, não apenas celebra a diversidade artística, mas também reafirma seu poder de evocar, interpretar e recriar a realidade e a imaginação. A exploração das conexões entre as artes é um convite para apreciarmos a riqueza e a complexidade da expressão humana em todas as suas formas.

A literatura, como uma manifestação artística fundamental, não existe em isolamento; ela está imersa em um constante diálogo com outras formas de expressão artística, incluindo música, pintura, dança e cinema. Esta interconexão revela-se particularmente fecunda na tradição literária brasileira, onde escritores têm continuamente explorado as fronteiras fluidas entre diferentes mídias e disciplinas artísticas. Ao entrelaçar elementos de outras artes em suas obras, esses autores não apenas diversificam e ampliam os horizontes da experiência literária, mas também refletem sobre a natureza intrinsecamente interdisciplinar da criatividade humana. Essa abordagem interartística permite uma rica tapeçaria de referências e alusões, que, por sua vez, convida os leitores a uma experiência mais imersiva e multidimensional da literatura. A integração de diversas formas de arte na literatura brasileira serve como um testemunho do dinâmico campo cultural do país, onde a permeabilidade entre as artes é vista como um caminho para a inovação e a expressão profunda de sua identidade coletiva e diversidade. Este entrelaçamento de mídias e disciplinas é fundamental para entender a rica tapeçaria cultural do Brasil, conforme destacado por Sousa e Machado:

No contexto da intermedialidade e dos estudos interartes, a literatura brasileira manifesta uma profunda conexão com outras formas artísticas, explorando as riquezas da música, da pintura, da dança e do cinema. Essas interações não apenas transcendem os limites tradicionais da expressão literária, mas também promovem uma

experiência enriquecedora e expandida do texto literário, conforme observado na produção cultural brasileira contemporânea (Sousa, E. M. de; Machado, I. L., 2016, p. 142)

Para começar, a interação entre literatura e outras artes não é um fenômeno recente. A ideia de que diferentes formas de arte podem se comunicar e se influenciar mutuamente remonta à antiguidade. O poeta romano Horácio, por exemplo, propôs a máxima *ut pictura poesis*, sugerindo que a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega. Essa noção foi retomada durante o Renascimento por Leonardo Da Vinci, que enfatizou a relação intrínseca entre a pintura e a poesia (Diniz; Vieira, 2012, p. 35).

No contexto brasileiro, a música tem sido uma das formas de arte mais intimamente ligadas à literatura, como já descrito aqui. A relação entre literatura e cinema também é notável. Muitas obras literárias brasileiras foram adaptadas para o cinema, criando uma nova dimensão para as histórias e personagens. Essas adaptações não são meras reproduções das obras originais, mas sim reinterpretações que exploram as possibilidades do meio cinematográfico. Como aponta Jost (2006, p. 33-45), a literatura comparada teve uma grande participação no surgimento dos estudos entre cinema e literatura, mostrando que é possível não só estudar literatura em comparação com a própria literatura, mas também com outras artes.

A literatura manifesta uma interação complexa e significativa com a pintura e diversas outras formas de arte visual, um fenômeno amplamente reconhecido e analisado por estudiosos. Figuras proeminentes como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, juntamente com artistas visuais como Tarsila do Amaral, não apenas foram influenciados por movimentos artísticos, mas também desempenharam papéis importante durante o Modernismo brasileiro, um movimento marcado pela intensa colaboração entre pintores, escritores, poetas, escultores e músicos. Alfredo Bosi, em sua obra *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), discute como a doutrina do 'ut pictura poesis', que postula uma equivalência entre pintura e poesia, catalisou esse diálogo interartes, enfatizando a capacidade da literatura de evocar imagens tão vívidas quanto aquelas criadas pelas artes visuais. Esta perspectiva ressalta a natureza sinestésica da arte brasileira, onde a literatura, ao criar imagens através das palavras, estabelece um vínculo intrínseco com a expressão visual, enriquecendo a experiência artística de forma multidimensional.

[...] a composição de muitos poemas ocorria a partir da transposição visual de obras plásticas, como também a concepção de um quadro podia resultar

do contato estreito com um texto literário. É importante ressaltar que esse contato não se restringiu apenas ao território europeu. No Brasil, graças ao movimento modernista, o contato entre os mais variados artistas (pintores, escritores, poetas, escultores, músicos) foi também intenso e profícuo. Levando em consideração a importância e pertinência deste tema, isto é, o diálogo interarte. (Sousa, 2020, p.13)

A poesia, em sua natureza intrínseca, é uma forma de arte que se manifesta por meio da linguagem. No entanto, a linguagem poética não se limita apenas à palavra escrita ou falada; ela tem a capacidade de evocar imagens, sons e emoções que transcendem o domínio do verbal. Esta capacidade da poesia de evocar outras formas de arte é um exemplo claro da interação interartes.

A interação da literatura com o cinema pode ser exemplificada pelo trabalho de Clarice Lispector, cujos textos profundamente introspectivos e imagéticos foram adaptados para o cinema, explorando a complexidade psicológica de seus personagens de maneira visual. Na dança, a obra *O Grande Circo Místico* de Jorge de Lima inspirou um espetáculo que combina elementos narrativos com coreografias, criando uma experiência multimídia que traduz a obra fonte. No campo da escultura, a poesia concreta brasileira, como as obras de Décio Pignatari, interage com o espaço tridimensional, aproximando-se das técnicas escultóricas ao manipular a forma e o espaço das palavras. Esses exemplos demonstram como a literatura estende seu alcance, dialogando e enriquecendo outras formas artísticas.

Outro exemplo contemporâneo dessa interação é a obra de Haroldo de Campos. Em seu poema *Servidão de Passagem*, ele brinca com a linguagem e a estrutura do poema para criar uma experiência quase musical para o leitor. O poema diz:

Poesia em tempo de fome  
 fome em tempo de poesia  
 poesia em lugar do homem  
 pronome em lugar do nome  
 homem em lugar de poesia  
 nome em lugar do pronome  
 poesia de dar o nome  
 nomear é dar o nome  
 nomeio o nome  
 nomeio o homem  
 no meio a fome  
 nomeio a fome.

(CAMPOS, p. 224).

Aqui, Campos utiliza a repetição, o ritmo e a estrutura para criar uma melodia verbal que evoca a música. A poesia torna-se uma forma de arte que não

apenas interage com outras formas de arte, mas também as incorpora em sua própria estrutura.

A literatura, ao dialogar com outras artes, não apenas celebra a diversidade artística, mas também reafirma seu poder de evocar, interpretar e recriar a realidade e a imaginação de maneira surpreendente. A exploração das infinitas conexões entre as artes é um convite irresistível para apreciarmos a incrível riqueza e a fascinante complexidade da expressão humana em todas as suas múltiplas e encantadoras formas. Quando a literatura se entrelaça com as demais manifestações artísticas, mergulhamos em um universo de possibilidades infinitas, onde as palavras ganham vida e se entrelaçam com as cores das telas, os movimentos da dança e a melodia das músicas, criando uma sinfonia de emoções que inebria os sentidos e nos transporta para um mundo mágico e cativante. Nessa maravilhosa jornada, somos convidados a descobrir novas perspectivas, desafiar limites e expandir nossos horizontes, permitindo que a literatura seja a trilha sonora dos nossos sonhos e a companheira fiel das nossas mais profundas reflexões. A arte, em todas as suas formas, nos conecta com o inexplorado, nos desperta para o desconhecido e nos mostra que a imaginação é um tesouro precioso que nunca deve ser subestimado. Que possamos sempre nos permitir mergulhar nesse oceano de criatividade que a literatura e as demais artes nos oferecem, desbravando territórios desconhecidos e alimentando nossa alma com histórias que transcendem o tempo e o espaço.

### 3. INTERARTES E O DIALOGISMO COM OUTRAS FORMAS DE ARTE

A interação com outras formas de arte é de extrema importância para o desenvolvimento e enriquecimento da expressão artística em diversos aspectos. Ao estabelecer conexões entre a literatura e outras manifestações artísticas, como música, artes visuais e cinema, por exemplo, é possível potencializar o impacto e a profundidade das obras, proporcionando uma experiência ampliada e enriquecedora. Essa interação possibilita a expansão estética e a renovação das linguagens, impulsionando a inovação e a evolução constante das artes em um ciclo virtuoso de criatividade. Além disso, o diálogo entre diferentes formas de arte desperta emoções, estimula a reflexão e convida o público a mergulhar em um universo rico e multifacetado. Através dessa interação, o artista e o espectador são convidados a explorar um ambiente artístico multidimensional, onde a imaginação e a sensibilidade são estimuladas de forma única e singular. Tudo isso contribui para o enriquecimento do cenário cultural e para a construção de uma sociedade mais sensível e conectada com a diversidade e a complexidade do mundo das artes.

O entendimento do dialogismo emerge como um pilar central na exploração da obra de Bakhtin, representando não apenas a base de sua teoria linguística, mas potencialmente, uma extensão de sua visão sobre a existência e a realidade (Barros, 2003, p. 2). Essa perspectiva encontra-se profundamente entrelaçada com a noção de discurso no arcabouço teórico do pensador russo, sugerindo uma relação íntima e essencial entre estes conceitos. Na visão de Bakhtin, o discurso transcende a mera articulação verbal para se constituir como um fenômeno saturado de interações e ressonâncias sociais, refletindo a complexidade das trocas humanas e a diversidade das vozes que compõem o tecido da comunicação. Entender o dialogismo, portanto, requer uma apreciação preliminar sobre como Bakhtin concebe o discurso, visto que ambos os conceitos são pilares sobre os quais repousa sua análise da linguagem e, por extensão, da cultura e da sociedade. Para ele:

a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins. (BAKHTIN, 2008, p. 207)

Nessa passagem, Bakhtin descreve a sua visão do discurso como uma manifestação da "linguagem em uso", expressando críticas em relação às concepções

de Saussure, que considerava a linguagem como um conjunto estável e imutável de formas, desvinculado das interações sociais (Bakhtin, 1986, p. 85). De acordo com Bakhtin, é nas relações sociais, por meio do processo de verbalização e múltiplas enunciações, que a essência da linguagem é revelada (ibid., p. 123). O discurso, entendido como a expressão mais genuína e viva da linguagem, surge não de um indivíduo isolado, mas como um diálogo entre, no mínimo, dois sujeitos sociais. Esse processo de formação discursiva se estabelece como um "diálogo entre discursos", interagindo com narrativas anteriores que o informam e moldam (Barros, 1996, p. 33). Nesse contexto, o dialogismo é compreendido como a essência que confere significado ao discurso (Barros, 2003, p. 2).

Essa noção de dialogismo, conforme explorada por Bakhtin, é elucidada por meio de seu estudo sobre as obras de Dostoiévski, onde a diversidade de vozes é preservada, sem que haja uma supressão em favor de uma voz autoral dominante. Bakhtin argumenta que:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. (...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. (...) No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra (BAKHTIN, 2008, p. 291-292).

Dentro da perspectiva bakhtiniana, o dialogismo é entendido como a capacidade de interação e troca de ideias entre diferentes textos e vozes, fundamentando-se na concepção de que a língua é intrinsecamente um fenômeno social, expresso através da interação verbal e das múltiplas enunciações presentes na comunicação humana (Bakhtin, 2009, p.127). Essa compreensão implica que cada texto, ao ser articulado, ganha vida própria dentro de um contexto social específico, caracterizado pela diversidade de perspectivas, experiências e pontos de vista, refletindo, assim, as diferentes realidades e identidades dos grupos sociais que o produzem e recebem. Dessa forma, o dialogismo vai além do simples ato de falar e ouvir, englobando também a escrita, a leitura e todas as formas de interação linguística, em que vozes se encontram, se entrecruzam e se transformam constantemente, enriquecendo assim o universo discursivo e possibilitando a construção coletiva de sentidos.

No processo dialógico, o interlocutor não apenas expressa sua própria visão, mas também incorpora e responde ao texto do outro. Essa interação resulta na criação

de um novo texto que, por sua vez, contribui para a formação de uma nova realidade social e uma compreensão renovada do mundo. Portanto, o dialogismo tem um papel crucial na construção contínua da realidade social, na vida humana e na educação, enfatizando a importância da comunicação e da interação para o desenvolvimento social e individual.

Na abordagem das interações dialógicas, Bakhtin introduz a Metalinguística, uma disciplina concebida pelo filósofo com o intuito de analisar tais interações de maneira eficaz. Brait (2006, p. 58) observa que, embora Bakhtin proporcione uma perspectiva inovadora, ele não descarta a contribuição da Linguística nesse estudo. Pelo contrário, sugere a integração de seus achados. Enquanto a Linguística focaria na análise interna da língua, a Metalinguística abordaria os aspectos externos, considerando as relações dialógicas como fenômenos além do escopo linguístico, como esclarece Brait (ibid., p. 58).

O trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos/discursos se dá, como se pode observar nessa proposta de criação de uma nova disciplina, ou conjunto de disciplinas, herdando da linguística a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indiciam sua heterogeneidade constitutiva assim como a dos sujeitos aí instalados. A partir do diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado se sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.

Assim, segundo Faraco (1996, p. 121), Bakhtin se destaca como um pioneiro entre os pensadores contemporâneos ao abordar e dissecar a linguagem de uma maneira que não a separa da realidade concreta e da materialidade da vida social. Essa abordagem inovadora é viabilizada por meio das teorias de Bakhtin sobre o discurso e, mais especificamente, sobre o conceito de dialogismo. Bakhtin enfatiza que a linguagem não é um ente isolado, mas está intrinsecamente ligada às interações humanas, às práticas sociais e à dinâmica cultural, o que permite uma compreensão mais rica e profunda tanto da comunicação quanto da própria sociedade. Ao integrar o dialogismo como um princípio central de sua teoria, Bakhtin propõe que todo discurso é caracterizado por uma multiplicidade de vozes, cada uma refletindo diferentes perspectivas, experiências e contextos sociais. Esse enfoque não apenas desafia as abordagens tradicionais que veem a linguagem como um sistema fechado,

mas também abre novos caminhos para entender como o discurso opera como um espaço de encontro, conflito e negociação entre diferentes visões de mundo.

A partir da ideia de Bakhtin sobre dialogismo, que concebe a língua como um fenômeno social de interação verbal, Kristeva desenvolve o conceito de intertextualidade. Esse conceito propõe que cada texto é uma composição derivada de diversos outros textos, os quais se combinam para formar uma nova estrutura textual. O texto, então, é compreendido tanto como um produto linguístico quanto simbólico, diferenciando-se dos signos linguísticos convencionais que possuem uma relação direta de representação. Em vez disso, os textos participam de um processo interpretativo que é intrinsecamente subjetivo, variando conforme o leitor e suas interações com outros textos.

Além disso, Kristeva aborda a relação entre texto e símbolo. Ela argumenta que o texto, enquanto produto simbólico, é composto por símbolos que possuem significados específicos. Entretanto, a compreensão de um texto vai além da mera agregação de símbolos; ela exige a análise das relações estabelecidas entre esses símbolos. Essa perspectiva amplia o escopo da intertextualidade, tornando-a aplicável em diversas áreas do conhecimento, não apenas em estudos literários, mas em qualquer campo que envolva interpretação textual. Dessa forma, Robert Stam compartilha dessa mesma visão e entende as adaptações como processo dialógico em que “o texto alimenta e é alimentado infinitamente em um intertexto de permutação” (Stam, 2000, p.57).

Considerando a premissa inicial, observa-se que, *Eduardo e Mônica*<sup>8</sup> tanto na versão musical quanto cinematográfica, representam linguagens distintas que interagem de maneira dialógica. Essa interação resulta em uma transformação e recriação contínuas. Cada formato, seja musical ou fílmico, estabelece novos significados e possibilita diversas formas de interação com seu público.

É importante ressaltar que, apesar de ambas as obras compartilharem temas e narrativas, a comunicação estabelecida por elas mantém características únicas inerentes a cada linguagem. Assim, a transposição de uma obra para outra não deve ser interpretada como uma reprodução literal, mas sim como uma adaptação que

---

<sup>8</sup> Eduardo e Mônica, 2021. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro Don McKellar. Produção de Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro e Sonoko Sakai. Brasil, Canadá e Japão: Miramax Films. 121 minutos. Sonoro e colorido.  
RUSSO, Renato. Eduardo e Mônica. In:Album Dois, 1986.

reflete as intenções criativas do autor e do cineasta, valorizando a originalidade de cada linguagem.

Dentro desta perspectiva, questionamentos sobre a fidelidade ou o valor comparativo entre as obras tornam-se secundários, pois o foco reside na maneira como cada linguagem se adapta e se expressa, enriquecendo a experiência do público e ampliando o alcance da narrativa.

Huetchon (2006) afirma que a fidelidade não deve servir de parâmetro para analisar uma obra adaptada, pois ela não pode ser uma reprodução do texto adaptado e sim, uma replicação. O próprio significado da palavra adaptação que é adaptar, ajustar, alterar, traz infinitas possibilidades para esse processo dentro do cinema ou qualquer outra forma de arte.

Stam (2000) prega a superação desse conceito de fidelidade em adaptações para evitar frustrações no julgamento da obra cinematográfica como sendo base da literária, sem distinguir suas características estéticas. Para o autor, não há como se falar em exatidão, já que existe uma mudança de meio, denominada diferenciação automática, na qual ocorrem os processos durante as filmagens: “ângulos são explorados, inseridos, suprimidos; objetos em cena ou detalhes da história são esquecidos; ocorrem mudanças na edição, dentre outros fatores” que resultam em diferenças entre a produção fílmica e o texto-base. Por isso, as adaptações devem ser vistas como “leituras” e as obras literárias como “texto aberto” a construção de novos significados.

### **3.1 Adaptação cinematográfica**

A teoria da adaptação é um tema central nos estudos sobre a adaptação de obras literárias em filmes. Esse processo, ao transpor um romance ou canção para o cinema, exige uma cuidadosa seleção e interpretação de elementos da obra fonte. Tais elementos, que variam desde personagens até aspectos da trama, são reconfigurados para se alinhar com a linguagem visual e as técnicas cinematográficas. Essa reconfiguração pode incluir a simplificação de enredos, alterações no foco narrativo e até a introdução de componentes não presentes na obra fonte. Portanto, a adaptação não se limita a uma tradução literal, mas se estende à recriação artística, que busca preservar o espírito da obra fonte enquanto explora as potencialidades expressivas do cinema.

Dessa forma ela também pode estar presente em outras formas de arte, como a adaptação de uma peça de teatro para um filme ou a de uma música para uma coreografia de dança. Em cada caso, a transposição envolve a seleção cuidadosa de elementos da obra fonte que podem ser “traduzidos” para a nova mídia.

Existem muitos exemplos de adaptações que fizeram sucesso na transposição de uma mídia para outra. Um exemplo clássico é a adaptação do romance *O Poderoso Chefão*, de Mario Puzo, para o filme homônimo dirigido por Francis Ford Coppola. Nessa adaptação, um dos maiores destaques é a caracterização do personagem Vito Corleone. No romance, Vito Corleone é apresentado como um líder complexo e estrategista, cuja autoridade e habilidade em equilibrar compaixão com firmeza ganham tanto respeito quanto lealdade entre seus seguidores. A profundidade do personagem no livro é evidenciada por sua habilidade em navegar pelas complexidades dos negócios e das relações familiares com inteligência e astúcia.

Na adaptação, essa complexidade de Vito Corleone é magistralmente transposta para a tela por meio da performance memorável de Marlon Brando. O filme consegue captar a multiplicidade de facetas de Vito Corleone, destacando sua dignidade, sabedoria e um senso de justiça que, embora singular, reflete sua perspectiva sobre liderança e moralidade. A interpretação de Brando, premiada com o Oscar de Melhor Ator (1973), demonstra a habilidade do cinema de não apenas visualizar, mas expandir a compreensão do personagem literário, proporcionando ao público uma experiência imersiva de sua personalidade e princípios. E o filme, ganhou a categoria de melhor filme.

Outro exemplo é a adaptação da peça de teatro *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para o filme de mesmo nome, dirigido por Baz Luhrmann. Luhrmann conseguiu modernizar a história para o século XX ao transpor o cenário para uma Verona Beach fictícia e contemporânea, utilizando elementos visuais modernos, como armas de fogo no lugar de espadas e uma trilha sonora que mistura rock e música clássica. Essa atualização, mantendo a originalidade do diálogo shakespeariano, foi elogiada por sua capacidade de conectar a audiência moderna com a obra fonte, demonstrando criatividade e inovação na preservação da essência dramática e temática da peça original.

A capacidade de adaptação artística em diferentes formas de expressão é evidenciada na transposição de composições musicais para coreografias de dança.

Um exemplo notável é a interpretação de Jerome Robbins das Quatro Estações de Antonio Vivaldi, transformada em uma coreografia para o New York City Ballet. Essa adaptação ilustra a complexidade inerente à captura da essência da obra original, referindo-se à sua estrutura, emoção e temática, um tema amplamente debatido por teóricos como Linda Hutcheon e Robert Stam (Hutcheon, 2006; Stam, 2000). Robbins não se limitou a uma "tradução" direta da música de Vivaldi em movimentos de dança; ele reinterpreto a obra, desafiando as noções tradicionais de fidelidade. Por meio dessa abordagem, Robbins não apenas reproduziu, mas expandiu o entendimento convencional de adaptação, destacando que o processo envolve uma reinterpretação criativa e a expansão da expressão artística.

A relação entre música e dança não é um fenômeno contemporâneo; ela remonta, muito antes de inovações cinematográficas contemporâneas, como as de Baz Luhrmann. A dança, assim como a música, representa uma forma de expressão artística dotada de suas próprias convenções e linguagens. Este entrelaçamento é explorado com profundidade no trabalho de Anna Oliveira, *Paul Klee e as perspectivas de ensino interartes* (2022), onde a autora investiga a sinergia entre diferentes expressões artísticas, destacando a interartes como um campo fértil para o ensino e a criação artística.

O trabalho de Oliveira (2022) se aprofunda na compreensão de como a música e a dança, ao longo da história, não apenas coexistiram, mas colaboraram de maneira intrínseca para enriquecer a experiência estética e a expressão humana. Ao examinar a interação entre essas artes, Oliveira não apenas confirma a complexidade dessa relação, mas também abre espaço para uma discussão mais ampla sobre a natureza interartística e seu potencial para traduzir as fronteiras artísticas tradicionais.

No contexto brasileiro, o filme *Eduardo e Mônica*, René Sampaio e inspirado na canção homônima da banda Legião Urbana, serve como um estudo de obra relevante. Esse filme não apenas adapta a canção para o cinema, mas também dialoga com outras formas de arte e mídia, ampliando o escopo e o impacto cultural da obra-fonte. A adaptação, portanto, não deve ser vista apenas como uma "cópia" da obra original, mas como uma "leitura" que oferece novas possibilidades interpretativas e criativas.

A canção, composta por Renato Russo, conta a história de um casal improvável que se apaixona e enfrenta os desafios de suas diferenças. Na transposição para o cinema, René Sampaio não só captura a narrativa, mas também

aprofunda a trama com a adição de personagens novos, como a família de Mônica (Figura 1), e subtramas, como a cena em que Mônica dispersa as cinzas de seu pai (Figura 2), abordando seu processo de luto. Essas adições enriquecem a narrativa, preservando o núcleo temático da canção e oferecendo ao público uma experiência cinematográfica que evoca a nostalgia e o romantismo da música.

Figura 2 – Mônica e Família transportam as cinzas de seu pai falecido.



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Na cena acima, Mônica e sua família estão em um momento de profundo luto e introspecção, transportando as cinzas de seu pai falecido. Durante a viagem de carro, a atmosfera é carregada de emoção e reflexão, marcada pelo silêncio entre os personagens. Este momento captura a complexidade das relações familiares e o processo de lidar com a perda, enfatizando a conexão emocional e as memórias compartilhadas. A ação de Mônica de começar a soltar as cinzas pela janela introduz uma expressão simbólica de libertação e a busca por um fechamento, enquanto o carro se desloca através da paisagem, sugerindo uma passagem tanto literal quanto metafórica. Este ato sublinha a importância do ritual na aceitação do luto e no movimento em direção à cura, oferecendo uma janela para a interioridade dos personagens e seu mundo emocional compartilhado.

Figura 3 -Mônica dispersa as cinzas do pai



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

A teoria da adaptação oferece um arcabouço analítico significativo para estudar a transformação de obras de arte por meio de diferentes suportes. Cada meio possui características próprias, com suas limitações e potencialidades específicas. No contexto da adaptação, estas características são exploradas para criar obras que, embora enraizadas na obra-fonte, são distintamente moldadas pelas exigências e possibilidades da nova mídia. Exemplos como *O Poderoso Chefão*, *Romeu & Julieta* e *West Side Story* ilustram como adaptações podem servir para renovar e recontextualizar obras clássicas, tornando-as acessíveis e relevantes para novas gerações e públicos diversificados.

### **3.2 Literatura no cinema/ Poesia no cinema / A canção no cinema**

Este estudo se aprofunda na interação da música com a realidade social e as dinâmicas humanas, focando em uma obra que se destaca por sua narrativa envolvente. Ao analisar esta canção, reconhecida por sua representatividade e impacto cultural, exploramos os elementos que a definem como um marco na música brasileira. Ela não apenas narra a união de dois indivíduos com diferenças marcantes, mas também reflete sobre as complexidades das relações humanas, incentivando uma reflexão sobre escolhas pessoais e os desafios enfrentados no cotidiano. No trecho a seguir:

Eduardo e Mônica eram nada parecidos  
Ela era de Leão e ele tinha dezesseis

Ela fazia Medicina e falava alemão  
E ele ainda nas aulinhas de inglês  
(Russo, Renato. Eduardo e Mônica)

A letra da canção destaca a intrincada teia das relações humanas e as decisões enfrentadas ao longo da vida. Os protagonistas simbolizam visões de mundo distintas, abordando os encontros e desencontros típicos dos relacionamentos. Este exame das interações humanas e das escolhas individuais se alinha à essência da literatura, demonstrando como a canção, assim como a narrativa literária, serve de espelho para a complexidade e a beleza das experiências humanas, evitando a repetição ao enfatizar a universalidade dos temas abordados.

No entanto, ao transpor a narrativa da canção para as telas do cinema, no filme *Eduardo e Mônica*, há um novo significado para essa reflexão. O cinema, como uma forma de arte audiovisual, tem a possibilidade de acrescentar diferentes camadas de significado e representação interpretativa à história. Por meio do uso de imagens, cores, movimentos de câmera, atuação e trilha sonora, o filme proporciona uma experiência sensorial que enriquece a narrativa.

Ao assistir ao filme, a audiência mergulha de maneira distinta no universo de *Eduardo e Mônica*, comparada à experiência de ouvir a canção, que por sua vez estimula a imaginação dos ouvintes para preencher os detalhes e emoções da narrativa. O filme possibilita uma apreciação direta das sutilezas das personagens e uma conexão mais intensa com a trama, por meio de expressões faciais e gestos. Essa transição para o cinema oferece uma perspectiva diferente, introduzindo novos ângulos à narrativa e a discussão sobre as dinâmicas humanas, sem necessariamente reiterar o foco já explorado na canção.

Figura 4 – Eduardo e Mônica na moto na saída da festa.



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Nessa cena (Figura 3), os personagens são vistos compartilhando um momento de alegria em uma moto, iluminando a tela com uma energia contagiante que vai além da narrativa da canção. Essa imagem, que retrata Eduardo e Mônica em um contexto de cumplicidade e aventura, exemplifica a imersão cinematográfica que permite aos espectadores testemunhar visualmente as emoções e as dinâmicas entre os personagens. A euforia de Mônica, visível em seu sorriso e na liberdade do seu cabelo ao vento, e a postura descontraída de Eduardo ao guiá-la, sugerem uma sensação de liberdade e desprendimento que apenas a linguagem visual do cinema pode proporcionar de forma tão imediata e impactante.

Segundo Silveira (1996, p.11), “o cinema é uma arte narrativa que utiliza o espaço como a pintura e o tempo como a música, e na origem narrativa assemelha-se ao romance”. E diz mais ainda, “o espectador vê o filme como o leitor vê o livro”. A semelhança entre esses dois gêneros distintos termina na assimilação, pois enquanto o “filme exige menor trabalho intelectual, já que demonstra visualmente o que irá acontecer ou deve ter acontecido na sugestão de fatos e imagens elípticas”.

A citação de Silveira (1996) oferece uma perspectiva interessante sobre a relação entre cinema e literatura, duas formas de arte que, apesar de distintas,

compartilham semelhanças. Silveira destaca que o cinema é uma arte narrativa que utiliza o espaço e o tempo de maneiras que lembram a pintura e a música, respectivamente. Essa observação ressalta a natureza intersemiótica do cinema, que sintetiza diversas formas de expressão artística em uma única obra coesa.

Além disso, Silveira compara a experiência do espectador de cinema à do leitor de um livro, afirmando que ambos "veem" a obra de forma similar. No entanto, ele também aponta uma diferença crucial: o cinema exige um menor esforço intelectual do espectador, pois apresenta visualmente os elementos da narrativa. Isso sugere que, enquanto a literatura pode exigir uma interpretação mais ativa e imaginativa por parte do leitor, o cinema oferece uma experiência mais imediata e acessível, mas não necessariamente menos rica ou complexa.

Essa ideia de que o cinema e a literatura exigem diferentes níveis de engajamento intelectual é um ponto de discussão relevante nos estudos de adaptação. A transposição de uma obra literária para o cinema não é apenas uma questão de traduzir palavras em imagens, mas também de adaptar a forma como a história é contada e recebida, levando em consideração as capacidades e limitações de cada meio.

O cinema é uma linguagem complexa, composta por elementos visuais, sonoros, narrativos e simbólicos. O espectador é desafiado a decodificar e interpretar esses elementos para construir significados e compreender a história que está sendo contada. A câmera, a montagem, a atuação e outros recursos cinematográficos podem transmitir nuances e subtextos que requerem um engajamento ativo do espectador para serem compreendidos.

É importante reconhecer que tanto a literatura quanto o cinema são formas de arte valiosas e complementares. Cada uma possui suas características e recursos específicos, mas ambas têm o poder de envolver e cativar o público de maneiras distintas. O trabalho intelectual e interpretativo necessário para apreciar e compreender essas formas de expressão artística pode variar, mas ambos os meios exigem um engajamento ativo por parte do público.

Dessa forma, é fundamental valorizar a linguagem cinematográfica e reconhecer o papel do espectador como um participante ativo na construção de significados dentro do contexto do filme. A interpretação e a compreensão das imagens e dos elementos não-verbais requerem um trabalho intelectual tão relevante quanto o realizado na leitura de um livro.

Ademais, a transição da narrativa da canção para as telas do cinema proporciona uma oportunidade para uma análise mais abrangente e aprofundada da realidade retratada em *Eduardo e Mônica*. Ao combinar elementos visuais e sonoros, o filme amplia as possibilidades de reflexão e interpretação, permitindo ao espectador mergulhar na história e explorar suas múltiplas facetas. É por meio dessa expansão da narrativa que tanto a canção quanto o filme contribuem para uma reflexão mais ampla sobre a realidade e o universo humano.

### **3.3 Teoria da adaptação e obras literárias**

A noção de fidelidade à obra fonte é uma questão complexa e multifacetada na teoria da adaptação, especialmente quando se trata de transpor uma obra literária para o cinema. Robert Stam sugere que adaptações devem ser vistas como “leituras” do texto-fonte, que ele considera um “texto aberto” sujeito a múltiplas interpretações. Linda Hutcheon, por sua vez, argumenta que a adaptação é uma forma de “repetição sem replicação,” indicando que a fidelidade não deve ser medida pela reprodução exata dos elementos da obra original, mas sim pela habilidade de capturar sua essência temática e conceitual. Portanto, a busca por fidelidade na adaptação não é uma questão de reprodução literal, mas sim de manter a integridade conceitual e temática da obra-fonte, enquanto se permite a liberdade criativa no novo meio.

Os diretores e roteiristas interpretam as características e os recursos expressivos da obra literária dentro da linguagem cinematográfica. Por exemplo, as metáforas e símbolos presentes na literatura podem ser representados visualmente através de imagens simbólicas, cenários, figurinos ou mesmo por meio de recursos de edição e montagem.

Além disso, é essencial considerar o contexto cinematográfico e explorar as possibilidades narrativas e estéticas oferecidas pelo meio. A linguagem cinematográfica permite o uso de elementos como trilha sonora, fotografia, atuação e movimento de câmera, que podem contribuir para a recriação da atmosfera e do tom da obra original.

Na adaptação de *Eduardo e Mônica*, é necessário encontrar meios de transmitir os sentimentos, os conflitos e os elementos simbólicos presentes na canção para a tela do cinema. O diretor René Sampaio, ao adaptar a história, buscou uma

abordagem cinematográfica que respeitasse a narrativa original, ao mesmo tempo em que utilizou recursos próprios do cinema para criar uma experiência visual nova.

O mais importante quando você adapta uma música, como foi com *Faroeste caboclo*, e como fizemos agora com *Eduardo e Mônica*, é ser fiel ao espírito da música, o que essa música me tocou, como a gente pode passar essa sensação de escutar *Eduardo e Mônica* em um filme. Claro, respeitando também o essencial do que o Renato Russo colocou como história. No *Faroeste caboclo* a gente tinha muita história para condensar em um filme, no *Eduardo e Mônica* parecia que não, mas quando colocamos mesmo tem uma história muito grande esse casal. Apesar da balada ser muito leve, é necessário na transposição para o cinema, aprofundar as questões como "a barra mais pesada que tiveram", sem, contudo, perder o que a música tem de mais encantador, que é o encontro dessas duas almas. (Entrevista concedida pelo diretor Renê Sampaio ao *Jornal Correio Braziliense* em 20/11/2021)

Ao abordar a questão da fidelidade à obra literária original, é crucial reconhecer que a adaptação cinematográfica é uma forma de expressão criativa própria. O filme não apenas reconta a história, mas também tem a capacidade de oferecer uma nova leitura e interpretação. A transposição para o cinema adentra a dimensões visuais e sonoras adicionais e tem o potencial de alcançar e engajar uma audiência diversificada, potencializando o diálogo entre a obra e seu público.

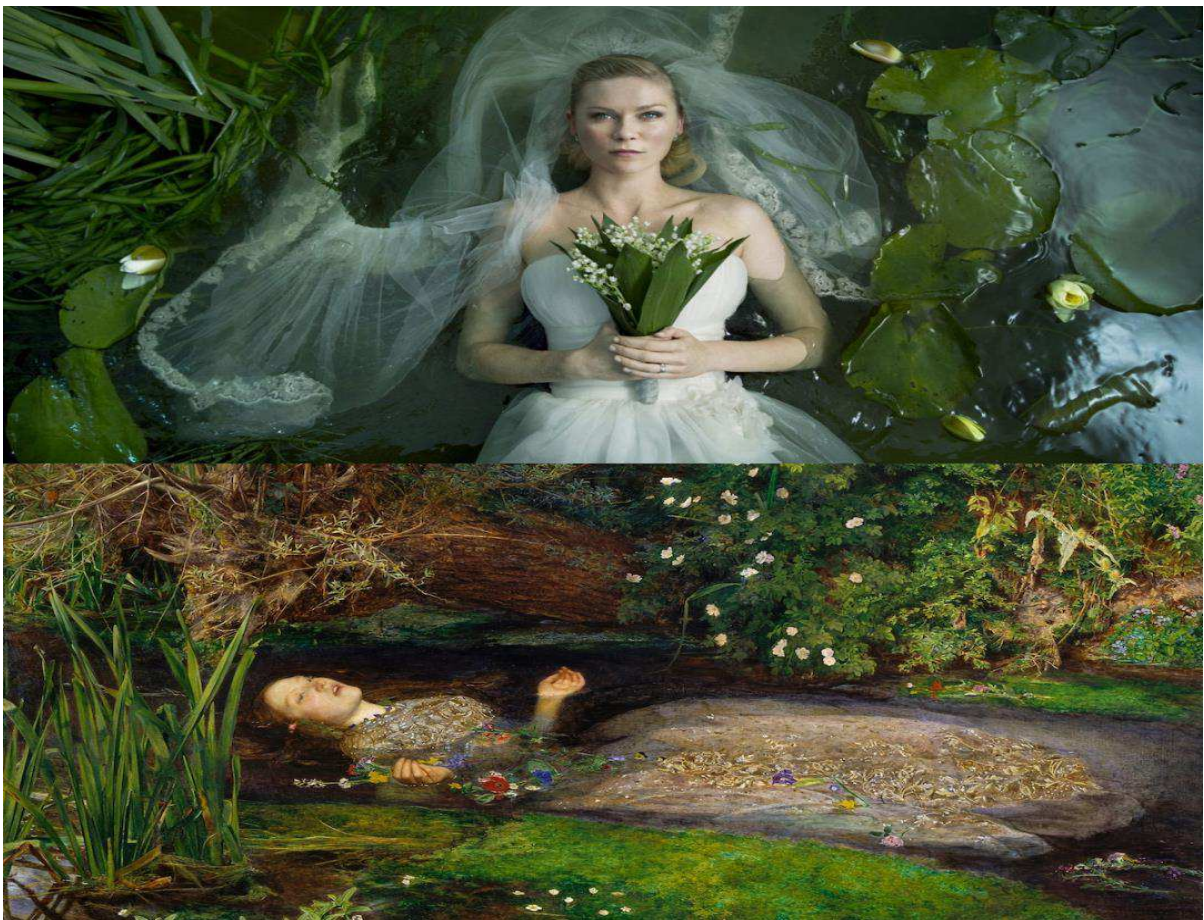
Depois de examinar algumas das diferenças entre romance e filme e discutir vários exemplos de adaptações fílmicas, percebemos o processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas representações artísticas, um processo baseado no fato de que mudanças são inevitáveis quando se abandona o meio linguístico e se passa para o visual (DIAS, 2007, p. 2).

Ao compararmos o trabalho do compositor e do diretor de cinema, podemos perceber as diferenças entre as duas formas artísticas e os recursos distintos que cada uma utiliza. O processo de adaptação envolve a transformação de uma obra literária em uma obra cinematográfica, o que implica necessariamente em alterações e ajustes para se adequar às especificidades da linguagem audiovisual.

A obra final nunca será idêntica à original, é possível identificar elementos-chave que são preservados e que contribuem para tornar a história memorável. Esses elementos podem estar relacionados ao enredo, às personagens, à atmosfera ou à narrativa em si. Ao realizar uma análise comparativa entre a canção *Eduardo e Mônica* e sua adaptação cinematográfica, é interessante observar como esses elementos são trabalhados e reinterpretados em cada meio.

A adaptação cinematográfica, como vimos, é um processo repleto de nuances e desafios. O cinema, ao se apropriar de obras de outras mídias, não se limita a uma mera transferência de conteúdo, mas empreende uma recriação que ressoa com os recursos e as sensibilidades do meio audiovisual. As obras *Melancholia* (Figura 5), *Shutter Island ou Ilha do Medo* (Figura 6) e *Moonlight* (Figura 7), em suas intertextualidades com a pintura, ilustram a capacidade do cinema de dialogar com outras formas de arte, não apenas adaptando, mas expandindo e reinterpretando as narrativas em seu novo contexto.

Figura 5 - Cena do filme *Melancholia* e a pintura *Ophelia* de John Everett Millas



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Figura 6 – Cena do filme Ilha do Medo e a pintura The Kiss de Gustav Klimt



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Figura 7- Cena do filme Moonlight e a pintura Robe du Soir de René Magritte



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

A intertextualidade visual é uma prática distintiva no cinema contemporâneo, onde diretores habilmente incorporam e reverenciam obras de arte icônicas dentro de suas narrativas fílmicas. Este fenômeno é evidenciado nos citados em filmes como *Melancholia* de Lars Von Trier, que estabelece uma conexão direta com a pintura *Ophelia* de John Everett Millais. Aqui, Von Trier não apenas homenageia Millais, mas usa a intertextualidade para aprofundar a narrativa de seu filme, enfatizando temas de melancolia e beleza trágica. Da mesma forma, *Shutter Island (Ilha do Medo)* de Martin Scorsese evoca *The Kiss* de Gustav Klimt, utilizando a arte para simbolizar a paixão e o enigma envolventes da trama. Barry Jenkins, em *Moonlight*, faz referência à *Robe du Soir* de René Magritte, utilizando a silhueta enigmática para explorar a identidade e a transformação do protagonista. Esses cineastas não apenas emprestam a estética dessas obras, mas infundem suas adaptações cinematográficas com camadas adicionais de significado, permitindo que a arte converse com o cinema de maneira que transcende a linguagem verbal.

Ao analisar as adaptações, é fundamental reconhecer que o objetivo não é simplesmente replicar a obra original, mas sim reinterpretá-la e trazê-la para um novo meio, explorando suas possibilidades. É nessa dinâmica de transformação e recriação que podemos apreciar as diferentes nuances e abordagens que cada meio artístico oferece, enriquecendo nossa compreensão e apreciação da narrativa de *Eduardo e Mônica*.

Para um estudo completo de um texto literário e sua tradução fílmica é preciso que se tenha conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a comunicação romanesca, assim como um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e as ideologias que se atribuem ao cineasta e ao escritor" (DIAS, 2007, p. 3).

Na citação, Dias (2007) sublinha a necessidade de distinguir as modalidades de comunicação fílmica e literária para uma análise completa de adaptações cinematográficas de textos literários, considerando também o contexto sócio-histórico e as ideologias dos produtores das obras. Na canção, a narrativa se constrói através de letras que detalham a relação entre dois indivíduos distintos, realçando suas diferenças de interesses e personalidades. Por exemplo, menciona-se que um dos personagens está mais inclinado a atividades cotidianas e convencionais, enquanto o outro se interessa por temas mais abstratos e culturais. Por exemplo:

[...]  
Ela falava coisas sobre o Planalto Central,  
também magia e meditação.  
E o Eduardo ainda tava no esquema  
escola, cinema, clube, televisão  
[...]

Essa construção narrativa, ao ser adaptada para o cinema, requer uma tradução desses elementos literários para uma linguagem visual e auditiva. A adaptação deve, portanto, ser sensível às nuances (montagem, enquadramento, cores, atuação, ambientação etc.) para capturar a dinâmica entre os personagens, ao mesmo tempo que reflete sobre as circunstâncias de produção e as visões de mundo dos criadores envolvidos.

Ao analisar a adaptação de um texto literário para o cinema, é fundamental compreender como essas diferenças impactam a forma como a história é contada e interpretada. O diretor de cinema precisa tomar decisões criativas para traduzir elementos literários, como pensamentos internos dos personagens ou o uso de recursos estilísticos específicos, para a linguagem audiovisual.

No contexto do cinema brasileiro, obras como *Faroeste Caboclo* (figura 7), dirigido por René Sampaio, se destacam como exemplos de adaptações cinematográficas bem-sucedidas. Baseado na música homônima da banda Legião Urbana, o filme traz uma releitura da narrativa presente na canção, transportando-a para um contexto visual e sonoro. Por meio da seleção de elementos e da transformação da história original, Sampaio constrói uma obra autônoma que dialoga com a cultura de chegada e oferece uma nova perspectiva sobre a trajetória de João de Santo Cristo.

Figura 8 – Cena do duelo final estilo western



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Ao empregar a teoria da adaptação para analisar a imagem associada ao filme *Faroeste Caboclo*, identifica-se a transposição da narrativa da canção homônima para a linguagem cinematográfica. A distância entre os personagens ilustra as diferenças em suas experiências e decisões, um ponto chave na canção. O cenário aberto, com o posicionamento dos personagens, antecipa um confronto iminente, aludindo às tensões da letra. O filme situa o arquétipo do duelo do western americano em um contexto brasileiro, o campo de futebol, enriquecendo a narrativa com elementos culturais locais. A adaptação não visa copiar a trama da canção, mas sim recontextualizá-la, explorando os recursos visuais e a composição cênica para criar um diálogo com a obra-fonte.

A imagem capturada do filme *Faroeste Caboclo* (figura 9) mostra os personagens principais em um contexto característico da narrativa. A presença do ônibus com o destino "Brasília" remete ao movimento migratório do protagonista João de Santo Cristo e ao seu início de vida na capital, um tema recorrente na canção. Esta cena pode ser vista como a representação visual do trecho da canção onde João

decide mudar-se para Brasília, com a intenção de reconstruir sua vida. A escolha da ambientação, figurino e linguagem corporal dos atores reflete um estudo cuidadoso do período histórico, das condições socioeconômicas e da cultura do local, em uma interpretação que busca honrar a narrativa da canção enquanto propõe uma visão particular da equipe criativa do filme.

Figura 9 – Cena da chegada de Santo Cristo em Brasília



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Essa imagem do filme pode ser diretamente relacionada a um momento específico da narrativa da canção, no qual João de Santo Cristo está a caminho de Brasília com o desejo de se reinventar e enfrentar novos desafios. A cena captura a essência desse ponto de inflexão, visualizando a decisão de João de seguir para a capital, tal como é mencionado na canção, marcando o início da sua jornada. A escolha do ônibus como meio de transporte e a aparência dos personagens aludem ao trecho da canção que detalha esse movimento migratório em busca de melhores oportunidades, ilustrando a transição do protagonista para um novo capítulo de sua vida

[...]

Dizia ele, "estou indo pra Brasília

Neste país, lugar melhor não há  
'To precisando visitar a minha filha  
Eu fico aqui e você vai no meu lugar"  
E João aceitou sua proposta  
E num ônibus entrou no Planalto Central  
Ele ficou bestificado com a cidade  
Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal  
[...]

Esse trecho dialoga com a cena refletindo seu primeiro contato com a nova cidade, sendo um momento de revelação e confronto com um mundo diferente do seu. O cenário noturno e o ônibus estacionado sugerem o término de uma longa jornada e o início de outra, enfatizando seu sentimento de estar deslocado e ao mesmo tempo maravilhado com as novas possibilidades que Brasília representa, assim como as "luzes de Natal" que simbolizam o brilho e a magia da cidade que o recebe.

Dessa forma, ao analisar filmes adaptados como *Faroeste Caboclo* sob a perspectiva da teoria da adaptação, podemos compreender e apreciar as escolhas feitas pelos cineastas, as transformações realizadas na história e as contribuições artísticas e culturais que surgem desse diálogo intertextual. A teoria da adaptação nos convida a valorizar tanto a obra-fonte quanto sua adaptação cinematográfica, reconhecendo a importância e a riqueza de ambos os processos criativos.

Neste outro exemplo, temos o filme *Capitães da Areia* (figura 10), dirigido por Cecília Amado e baseado no livro de Jorge Amado, apresenta uma adaptação cinematográfica que recria a história dos meninos de rua de Salvador. Através da seleção de eventos-chave e da transformação do enredo, o filme cria uma narrativa visual e sonora que mantém um diálogo com a obra fonte, ao mesmo tempo em que oferece uma nova visão sobre a realidade dos jovens marginalizados.

Figura 10 – Cena do filme Capitães da Areia



Fonte: Adaptado do Filme Capitães da Areia – Cecília Amado

Nessa imagem temos um exemplo significativo de como a adaptação cinematográfica pode transmitir temas e atmosferas da obra literária. A foto mostra um grupo de jovens correndo pela areia em direção ao mar, uma cena que pode representar a liberdade e a busca por aventura que são centrais no livro. O movimento capturado na imagem e o fundo do oceano aberto ajudam a materializar visualmente o espírito de liberdade e a constante luta pela sobrevivência dos personagens, enquanto a luminosidade e a paleta de cores reforçam a sensação de calor e a vivacidade de Salvador, elementos que são vitais para a ambientação da narrativa.

Uma das contribuições da teoria da adaptação nesse contexto é a compreensão de que a adaptação não busca replicar exatamente o livro, mas sim reinterpretá-lo e reconstruí-lo em uma nova forma de expressão artística. O filme *Capitães da Areia* dialoga com a narrativa do livro, adicionando camadas visuais, sonoras e emocionais que ampliam o impacto da história e aproximam o público da realidade dos personagens.

Na adaptação fílmica de *Capitães da Areia*, a execução técnica da direção de fotografia, a curadoria da trilha sonora e as performances dos atores são empregadas para retratar as experiências dos personagens. A narrativa visual é enriquecida pelo uso estratégico de simbolismos e técnicas de câmera, como enquadramentos

específicos, que servem para aprofundar o entendimento do espectador sobre as temáticas do enredo. Por exemplo, a imagem de jovens em pleno movimento pode ser interpretada como uma metáfora para a busca por liberdade, uma recorrência temática na obra literária.

A partir de *Faroeste Caboclo e Capitães da Areia*, podemos perceber como essa abordagem nos ajuda a compreender as escolhas artísticas dos cineastas, as transformações da história original e as possibilidades criativas que surgem a partir do diálogo entre diferentes formas de expressão. A teoria da adaptação nos convida a apreciar tanto a obra original quanto sua adaptação cinematográfica, valorizando a diversidade e a riqueza das manifestações artísticas presentes nesse processo intertextual.

As adaptações cinematográficas envolvem um diálogo constante entre o texto fonte e sua recriação no cinema. Como observa Linda Hutcheon (2006), a fidelidade estrita ao material de partida não é o objetivo principal da adaptação, mas sim a criação de uma obra autônoma que seja capaz de dialogar com a cultura e o contexto em que é produzida.

As escolhas no processo de adaptação podem envolver cortes, alterações de personagens, modificações na estrutura narrativa e outras transformações necessárias para a linguagem cinematográfica. É nesse momento que ocorre a negociação entre o texto de partida e o texto de chegada, em que a visão e a interpretação dos realizadores se somam à história original.

Essa negociação não é apenas uma questão estética, mas também cultural e histórica. O contexto em que a adaptação é produzida, assim como a audiência para a qual é direcionada, influencia as escolhas feitas durante o processo. A cultura de chegada é incorporada à adaptação, trazendo novos significados, referências e perspectivas que são específicas daquele momento e lugar.

Em suma, a teoria da adaptação é fundamental para compreendermos as nuances e os desafios enfrentados pelos realizadores ao adaptarem uma obra literária para o cinema. Ela nos ajuda a valorizar as escolhas criativas e a compreender a complexidade desse processo intertextual. As adaptações cinematográficas não são meras reproduções do texto original, mas sim criações artísticas independentes que expandem e dialogam com a obra de partida, enriquecendo o universo da narrativa e contribuindo para a diversidade da expressão artística.

A Teoria da Adaptação de Robert Stam e Linda Hutcheon proporciona um olhar aprofundado sobre o processo de adaptação no cinema, possibilitando a compreensão das transformações, reinterpretações e reescritas que ocorrem ao adaptar obras literárias e musicais para o contexto cinematográfico. Essa teoria se revela especialmente pertinente ao analisarmos filmes como "Faroeste Caboclo", "Triste fim de Policarpo Quaresma", "Capitães da Areia" e "Benzinho", que exemplificam a riqueza e a complexidade das adaptações no cinema nacional.

Em *Faroeste Caboclo*, observamos como a narrativa da música é transposta para as telas, mantendo a base da história, mas explorando as possibilidades visuais e sonoras do cinema para criar uma obra autônoma que dialoga com a cultura contemporânea. Já em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a adaptação cinematográfica oferece uma nova leitura da obra literária, abordando questões políticas e sociais com uma linguagem visual poderosa. E em *Capitães da Areia*, a história dos meninos de rua de Salvador é recriada no cinema, trazendo uma nova perspectiva sobre a realidade desses jovens marginalizados e destacando a importância do contexto audiovisual na construção da narrativa.

Além desses exemplos, o cinema brasileiro apresenta uma diversidade de obras adaptadas que ampliam o debate sobre a Teoria da Adaptação. Um exemplo notável é o filme *Benzinho*, dirigido por Gustavo Pizzi, baseado na peça de teatro de Karine Teles. Essa adaptação aborda as complexidades da maternidade e os sonhos de um filho de maneira sensível e autêntica, explorando a linguagem cinematográfica para expressar as nuances emocionais e as relações familiares.

Esses filmes evidenciam a relevância da Teoria da Adaptação ao revelarem a complexidade das interações entre diferentes mídias, culturas e momentos históricos. Através da análise dessas obras, é possível compreender como a adaptação cinematográfica é um fenômeno cultural dinâmico, que se utiliza das ferramentas audiovisuais para reinterpretar e enriquecer as obras originais. Dessa forma, a Teoria da Adaptação se apresenta como uma abordagem teórica fundamental para a compreensão da produção cinematográfica brasileira e sua relação com outras formas de expressão artística.

## 4. ANÁLISE DA CANÇÃO E DO FILME *EDUARDO E MÔNICA* SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

### 4.1 Apresentação da canção *Eduardo e Mônica*

A canção *Eduardo e Mônica* foi lançada em 1986, um ano após o fim da ditadura militar no Brasil, um período de transição política e social no país. A música faz parte do álbum *Dois* da banda Legião Urbana. Esse período foi importante para a música brasileira, especialmente para o rock nacional, que começava a ganhar espaço e voz na sociedade (Carvalho, 2004, p. 300).

O cenário político e social do Brasil na época era de redemocratização. O país estava sob o governo de José Sarney, que assumiu após a morte de Tancredo Neves. Esse contexto é importante para entender a canção, pois ela traz elementos que dialogam com a liberdade e a diversidade, temas que estavam em voga (figura 10) na sociedade brasileira da época (Carvalho, 2004, p. 320).

Figura 11 – Foto retrata uma das várias manifestações no período da ditadura



Fonte: Adaptado do filme *Eduardo e Mônica* – René Sampaio

Nessa imagem temos uma jovem mulher segurando um cartaz com os dizeres "Seja marginal, seja herói", uma frase que se tornou um lema cultural e político associado à contracultura e à resistência durante a ditadura. Esse ato de exibição pública pode ser interpretado como uma representação da liberdade de expressão e do empoderamento dos movimentos sociais emergentes na época. A mensagem do cartaz ressoa com a busca por identidade e espaço na sociedade que caracterizou o

período de abertura política no Brasil, e que é refletido nos temas de diversidade e liberdade explorados na canção mencionada.

A obra de Renato Russo capturou o espírito de uma nação em transição. A canção transcendeu o puro entretenimento, tornando-se um espelho das complexidades e dos desafios vivenciados pela sociedade brasileira, engajando-se com questões de liberdade e diversidade, temas prementes naquele momento de abertura política (Carvalho, 2004, p. 320).

Dentro do contexto da música brasileira, a letra da canção destaca-se por capturar a diversidade e a complexidade das relações amorosas, indo além dos estereótipos e preconceitos. A canção abraça a pluralidade e a inclusão, representando uma sociedade que, embora passando por um período de transição política e social, buscava novas formas de expressão e identidade (Carvalho, 2004, p. 340).

A canção também se alinha com o espírito da "poesia marginal", que emergiu como uma forma de expressão artística durante os anos de repressão no Brasil. A poesia marginal caracterizava-se pela informalidade, tanto na forma de divulgação quanto na linguagem, abordando experiências vividas pela população de uma maneira acessível e direta, refletindo questões como a censura e o autoritarismo do AI-5 (Hollanda, 1980, p. 55-61).

Ela não é apenas uma canção dentro do repertório de Renato Russo; também é uma narrativa que se entrelaça com a história cultural e social do Brasil, ecoando as transformações da época e mantendo diálogo com as gerações subsequentes. E personifica a experimentação e a renovação da MPB, servindo como um exemplo eloquente da capacidade da música de atuar como um comentário social e cultural pertinente e de longo alcance.

A narrativa da música, que conta a história de um casal com marcantes diferenças pessoais e ideológicas, simboliza o diálogo e a possibilidade de harmonia entre distintas visões de mundo, refletindo as próprias dinâmicas do Brasil que buscava novas formas de expressão e identidade após anos de repressão (Carvalho, 2004, p. 340). Como apontado por Carvalho (2004, p. 380), a relevância da canção estende-se além da sua popularidade, pois ela se alinha com o movimento mais amplo de renovação da música popular brasileira (MPB) e a efervescência do rock nacional, explorando críticas sociais e rompendo com as normas e expectativas tradicionais da música e da sociedade (Sant'Anna, 1978, p. 45; Paz, 1982, p. 60).

O impacto de *Eduardo e Mônica* foi tal que inspirou uma adaptação cinematográfica em 2020, ampliando ainda mais seu legado e sublinhando a contínua ressonância da canção com o público contemporâneo (Carvalho, 2004, p. 360). O sucesso da música, portanto, reflete um ponto de confluência onde cultura, política e transformação social convergem, evidenciando a canção como um veículo de comunicação importante em tempos de mudança. É importante ressaltar que a canção *Eduardo e Mônica* não foi apenas um sucesso comercial, mas também um marco cultural. Ela dialoga com questões sociais e políticas do Brasil da época, tornando-se um retrato de um período de grandes mudanças e desafios (Carvalho, 2004, p. 380).

Assim, o contexto histórico e cultural em que a canção foi lançada é fundamental para compreender sua importância e impacto. A canção também pode ser vista como um produto da cultura popular brasileira da época, que estava fortemente influenciada pela abertura política. O rock brasileiro, em particular, estava em um momento de efervescência, com várias bandas e artistas ganhando notoriedade e explorando temas que iam desde o amor até a crítica social (Sant'Anna, 1978, p. 45).

A renovação e experimentação na MPB são contextualizadas por Paz (1982) como um movimento amplo de redefinição estética e temática na música brasileira. A canção *Eduardo e Mônica* de Renato Russo se insere nesse movimento ao desafiar as convenções líricas e musicais. Ela explora temáticas como o amor não convencional e a aceitação das diferenças individuais, como exemplificado nos versos "Quem um dia irá dizer que existe razão nas coisas feitas pelo coração? E quem irá dizer que não existe razão?" (Carvalho, 2004). Essas linhas questionam a lógica tradicionalmente associada aos relacionamentos e ao comportamento social, apresentando uma narrativa que celebra a diversidade e a individualidade em um período de mudança política e cultural no Brasil. A forma como a história de Eduardo e Mônica é contada, com suas diferenças e desafios, reflete uma abordagem mais realista e menos idealizada do amor, o que pode ser visto como uma influência da literatura contemporânea na música popular (Kristeva, 2005, p. 72).

Ela dialoga com o conceito de intertextualidade ao influenciar e ser influenciada por diversas manifestações artísticas. A canção se torna um texto-fonte para o filme homônimo, que reinterpreta e contextualiza a narrativa em um novo meio. O filme explora a intertextualidade ao integrar distintas formas de expressão artística, resultando em um diálogo entre as linguagens musical e cinematográfica. Nessa

transposição, o filme adota a narrativa da canção e a entrelaça com elementos narrativos e estéticos próprios, gerando um diálogo intertextual que ressalta a singularidade da adaptação cinematográfica e seu valor como uma obra independente e interpretativa (Maingueneau, 2015, p. 90).

A influência da canção vai além da cultura popular e tem sido objeto de estudos acadêmicos que exploram sua relevância e impacto. A canção é frequentemente citada em trabalhos que discutem a relação entre música e literatura, servindo como um exemplo de como diferentes formas de expressão artística podem dialogar entre si e enriquecer o entendimento de temas complexos como o amor e as relações humanas (Maingueneau, 2004, p. 110).

A canção é uma narrativa em forma de música que conta a história de um casal improvável. A letra, escrita por Renato Russo, começa com a apresentação dos personagens: "Quem um dia irá dizer que existe razão nas coisas feitas pelo coração? E quem irá dizer que não existe razão?". Este início (figuras 12 e 13) já estabelece o tom da canção, questionando a lógica e a razão quando se trata de questões do coração (Russo, 1986).

Figura 12 – Cena da chegada de Eduardo na exposição artística de Mônica



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Figura 13 – Eduardo passeia pela exposição onde lemos versos da música de Renato Russo.



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio.

As imagens extraídas da adaptação cinematográfica da canção reiteram visualmente o questionamento proposto pela letra de Renato Russo. A segunda imagem, apresentando a palavra "RAZÃO" fragmentada e iluminada em um ambiente obscuro, ressalta a temática da racionalidade desconstruída, uma metáfora visual para as dúvidas e incertezas inerentes às relações amorosas. A primeira imagem complementa a primeira ao exibir a frase "QUEM um dia IRÁ DIZER", que faz parte da letra inicial da canção. Essa representação em um espaço subterrâneo e aparentemente abandonado pode simbolizar o terreno desconhecido e muitas vezes não explorado dos sentimentos e das escolhas feitas pelo coração. Juntas, as imagens capturam o espírito de introspecção e questionamento que permeia a narrativa musical, convidando o espectador a refletir sobre a complexidade das emoções humanas e a arbitrariedade das convenções sociais que tentam definir o amor e a razão.

O roteiro do filme, por sua vez, ressignifica essa narrativa, dando mais contexto e profundidade aos personagens. No filme, Eduardo é apresentado como um jovem estudante do ensino médio, enquanto Mônica é uma estudante universitária de Medicina, ambos vivendo em Brasília no ano de 1986. O roteiro transporta a canção para a tela, mantendo o foco nos personagens e na improbabilidade do relacionamento deles (Souza & Sampaio, 2020, p. 12).

A canção utiliza instrumentos como violão, bateria e teclado para criar uma atmosfera que complementa a narrativa. O ritmo acelerado da canção reflete a urgência e a intensidade do relacionamento entre Eduardo e Mônica, enquanto os

momentos mais lentos oferecem uma pausa reflexiva, permitindo que o ouvinte absorva a complexidade da história (Sant'Anna, 1978, p. 50).

Figura 14 – Cena da festa que Eduardo foi convidado a ir.



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Figura 15 – Cena do lado de fora da festa



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

No filme, essa atmosfera é recriada através da cinematografia e da trilha sonora, que inclui não apenas a canção original, mas também outras músicas que ajudam a situar a história no contexto da época (Souza & Sampaio, 2020, p. 22).

A primeira imagem mostra uma festa vibrante, iluminada por luzes coloridas que capturam a energia e o espírito coletivo dos anos 80, um reflexo da cena cultural da juventude da época. A segunda imagem contrasta fortemente com a primeira, apresentando uma rua deserta banhada pela luz fria dos postes, evocando uma sensação de isolamento e reflexão, que poderia aludir aos momentos de introspecção e busca por significado pessoal típicos daquela geração. Ambas as imagens, enriquecidas pela trilha sonora, funcionam conjuntamente para situar narrativa e personagens no tempo, proporcionando uma experiência imersiva que transcende a própria canção e entra no domínio do cinema.

A canção e o filme também exploram temas sociais e culturais relevantes. Por exemplo, a letra menciona as diferenças culturais e de classe entre os personagens Eduardo e Mônica, (Russo, 1986).

Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus  
De Van Gogh e dos Mutantes  
De Caetano e de Rimbaud  
E o Eduardo gostava de novela  
E jogava futebol-de-botão com seu avô

Essas diferenças são ainda mais acentuadas no filme, onde vemos Eduardo e Mônica navegando pelos desafios de um relacionamento que cruza barreiras sociais e culturais em uma Brasília pós-ditadura militar (Souza & Sampaio, 2020, p. 35).

Dessa forma, tanto a canção quanto o filme servem como um retrato multifacetado do amor e das relações humanas, explorando não apenas a complexidade dos sentimentos envolvidos, mas também o contexto social e cultural em que essas relações acontecem.

A canção também pode ser vista como um produto da cultura popular brasileira da época, que estava fortemente influenciada pela abertura política. O rock brasileiro, em particular, estava em um momento de efervescência, com várias bandas e artistas ganhando notoriedade e explorando temas que iam desde o amor até a crítica social (Sant'Anna, 1978, p. 45).

A música popular brasileira (MPB) estava passando por uma fase de renovação e experimentação, e "Eduardo e Mônica" se encaixa nesse contexto como uma canção que desafiava as normas e expectativas tradicionais tanto da música quanto da sociedade (Paz, 1982, p. 60).

O legado da canção se estende além da música e do cinema, influenciando outras formas de arte e cultura, incluindo teatro e literatura. Sua mensagem universal

de amor, liberdade e superação continua a ressoar, tocando corações e mentes de novas gerações. Este impacto multifacetado faz de *Eduardo e Mônica* uma obra que transcende seu tempo e formato original.

#### **4.2 A transposição da canção para o formato cinematográfico**

A adaptação cinematográfica da canção *Eduardo e Mônica* pode ter sido influenciada por uma confluência de fatores culturais e mercadológicos. Um elemento que pode ter sido bastante significativo nesse processo foi a campanha publicitária de 2013 da empresa Vivo, que utilizou a referida canção como tema. O comercial, que condensou a narrativa da música em uma sequência de quatro minutos, demonstrou eficácia ao visualizar o lirismo da obra de Renato Russo, reacendendo o interesse público e sugerindo a viabilidade de uma versão cinematográfica da história.

Nesse mesmo ano, houve o lançamento do filme *Faroeste Caboclo*, o que evidenciou a adaptação da canção para outras mídias. Após o êxito de dessa adaptação, o diretor René Sampaio recebeu aprovação para dirigir a adaptação de *Eduardo e Mônica*, um projeto que gerou grande expectativa. O sucesso do comercial e o filme de Sampaio apresentou um precedente otimista para a adaptação da canção, sublinhando o potencial de transposição do conteúdo lírico para a narrativa cinematográfica.

O contexto sociocultural do Brasil também teve um papel significativo. O filme, lançado em 2020, surgiu em um período de mudanças políticas e sociais no país. A história, que já havia capturado a imaginação do público brasileiro décadas antes, encontrou uma nova relevância ao abordar questões que retomam temas como família, liberdade etc. (figuras 16,17 e 18).

Figura 16 – Cena do jantar no qual Eduardo apresenta Mônica ao seu avô



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Essa imagem captura um jantar familiar íntimo do filme, onde Eduardo apresenta sua namorada Mônica ao seu avô. A cena evoca a dinâmica intergeracional e as tensões subjacentes, considerando o histórico dos personagens: Mônica, dividida entre o mundo da arte e da militância, e Eduardo, criado por um avô militar reformado da ditadura. O ambiente é acolhedor, mas também carregado de complexidade histórica e pessoal, representada pelos retratos na parede e a mesa de jantar que serve como palco para o encontro de mundos distintos, refletindo o choque e a conciliação de ideais divergentes entre as gerações.

Figura 17- nesta cena percebe-se a apreensão no olhar de Eduardo



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

A foto captura um momento de tensão durante o jantar. Eduardo, visivelmente apreensivo, antecipa o potencial conflito ideológico entre Mônica e seu avô. O avô expressa uma visão dura sobre o exílio do pai de Mônica, sugerindo que ele era um comunista, por esse motivo foi exilado. A expressão facial de Eduardo revela sua preocupação sobre como a conversa pode evoluir, dada a carga emocional e histórica que o tema detém para ambos, Mônica e seu avô. Este momento ilustra a complexidade das relações familiares influenciadas por um passado político conturbado, um tema central no filme que explora as nuances das memórias e das cicatrizes deixadas pela ditadura militar no Brasil.

Figura 18 – Cena mostra Mônica com olhar combativo em relação a fala do avô de Eduardo



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

O close dessa imagem captura Mônica em um momento de confronto com o avô de Eduardo desafiando as concepções dele sobre democracia e liberdade. A tensão que Mônica vinha contendo desde sua chegada à casa se materializa em um diálogo carregado, refletindo a divergência intergeracional e ideológica entre eles. Sua expressão é uma mistura de determinação e cautela, indicando a coragem necessária para abordar temas delicados e pessoais que ressoam com o contexto político histórico de ambos. Um momento particularmente revelador da dinâmica entre Eduardo e Mônica é observado durante uma cena tensa, onde Mônica, visivelmente irritada com a defesa de Seu Bira aos tempos da ditadura, busca uma reação de Eduardo a uma situação desconfortável. A resposta de Eduardo é não verbal, um gesto que sugere uma preferência por evitar o conflito, indicando um "Deixa quieto".

No entanto, Mônica não se contenta com a passividade de Eduardo e confronta seu Bira:

MÔNICA: Não era uma bagunça e as pessoas não tinham liberdade.

SEU BIRA: Quem não tinha liberdade?

Mônica olha para os porta-retratos no aparador ao lado da mesa de jantar. Num deles, Eduardo criança, vestidinho de soldado, batendo continência. Num outro, Seu Bira mais jovem, de uniforme. Seu Bira sente o clima, se cala. Eduardo olha para o porta retrato e entende o comentário de Mônica.

SEU BIRA: - Os incomodados que se retirem!

MÔNICA: (segue, irônica) - O meu pai precisou ir embora e infelizmente não foi por opção.

SEU BIRA: - Bom, então.. Alguma coisa ele fez!

EDUARDO: - Vô, para! Por favor!

SEU BIRA: - É comunista?

MÔNICA: - Era.

EDUARDO: - Quer mais um vinho?

MÔNICA: - Eu preciso ir. Obrigado pela ceia, Seu Bira. Mônica sai da casa, batendo a porta.

EDUARDO: - Mônica!

(Transcrição do filme)

O trabalho de Daniel Aarão Reis em *Ditadura, anistia e reconciliação* (2010) oferece uma análise crítica sobre a complexidade das relações sociais e políticas durante e após a ditadura militar no Brasil, enfatizando como as políticas de anistia e o silêncio coletivo em torno dos abusos cometidos contribuíram para uma reconciliação incompleta. Reis argumenta que a memória coletiva sobre este período é marcada por ambivalências e silêncios, que obscurecem a compreensão plena das dinâmicas de poder e resistência que definiram a era da ditadura (Reis, 2010).

Houve então, desde 1974, uma dolorosa e penosa revisão crítica. Na sequência, no contexto da luta pela anistia, na segunda metade dos anos 1970, efetuou-se uma grande metamorfose: os projetos revolucionários derrotados transformaram-se na ala extrema da resistência democrática. Já ninguém queria participar, ou empreender, uma revolução social, apenas aperfeiçoar a democracia e muitos não se privariam de dizer inclusive que lutavam apenas por um país melhor. Fez-se o silêncio sobre a saga revolucionária. Ela saiu dos radares da sociedade. Desapareceu soterrada na memória coletiva. (Reis, 2010, p.176)

Sendo assim, a cena do jantar no filme "Eduardo e Mônica" não é apenas um confronto entre personagens, mas simboliza as tensões não resolvidas na memória nacional sobre o passado autoritário do Brasil e as lutas contínuas pela definição de liberdade e democracia. Esse momento reflete não apenas o passado histórico do Brasil, mas também ecoa no presente. A cena simboliza as divisões atuais na sociedade brasileira, onde o debate sobre democracia e autoritarismo permanece. As expressões de Mônica encapsulam a tensão entre a defesa de um estado democrático e as correntes que flertam com a ideia de um golpe militar, um paralelo direto com as polarizações políticas contemporâneas do país. Esse momento do filme é, portanto, um espelho das lutas ideológicas que ainda permeiam o Brasil.

Figura 19 – Porta-retratos mostrando seu Bira, avô de Eduardo, vestindo uniforme militar



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Essa fotografia (figura 19) pendurada na casa do avô de Eduardo é um registro de militares em formação, provavelmente remontando ao período da Ditadura Militar no Brasil. Esse item de decoração não é apenas um enfeite, mas um indicativo das convicções e da história pessoal do avô. No contexto do filme, a imagem serve como um símbolo da herança e das memórias que permeiam a residência, sugerindo o passado autoritário do avô de Eduardo. É uma representação visual que adiciona profundidade ao personagem, refletindo sua possível aprovação e nostalgia por um tempo de repressão política, em contraste com as ideias democráticas e progressistas de Mônica e as tensões atuais do Brasil.

A teoria da adaptação também oferece uma lente por meio da qual podemos entender a motivação para a adaptação. Conforme apontado em estudos acadêmicos

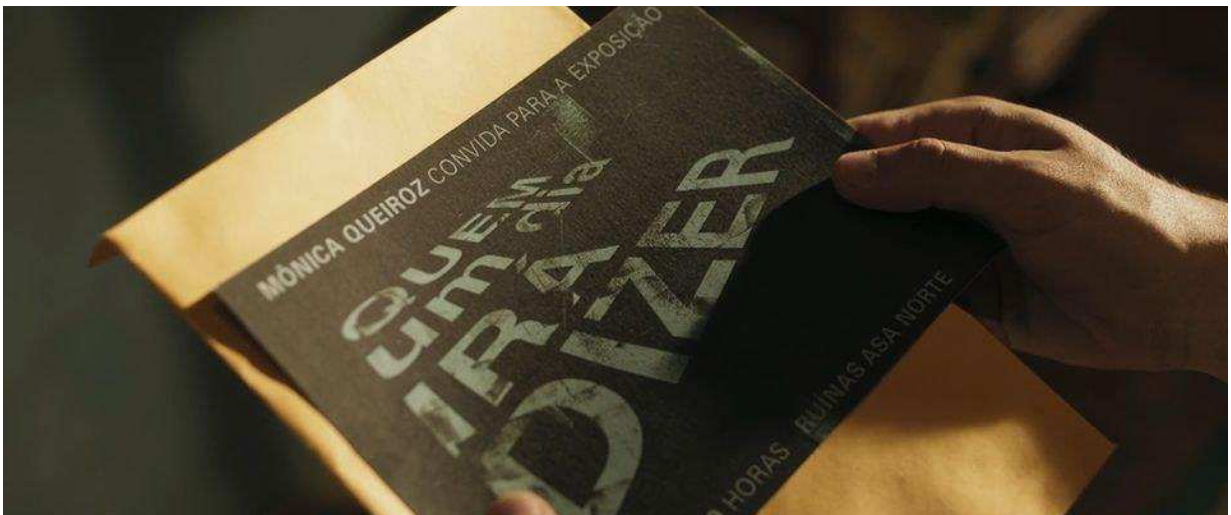
recentes, a adaptação não é mais vista apenas como uma comparação de "ganhar ou perder" entre o original e o adaptado, mas como uma obra de arte autônoma que dialoga com a original.

Assim, essa adaptação cinematográfica pode ser vista como um reflexo da valorização da cultura popular brasileira e do poder duradouro da obra de Renato Russo. Ela foi motivada por uma combinação de fatores, incluindo o sucesso de adaptações anteriores e mudanças no cenário cultural brasileiro, tornando o projeto não apenas viável, mas também culturalmente relevante.

A canção e o filme *Eduardo e Mônica* contam a história de amor entre dois personagens com vidas completamente diferentes. A canção começa com uma pergunta filosófica: "Quem um dia irá dizer que não existe razão nas coisas feitas pelo coração?" (figura 20). A razão é sempre colocada como antítese do coração (emoções e sentimentos), mas o compositor joga essa dúvida, será que os caminhos inexplicáveis dos sentimentos que são vistos como irracionais, não são na verdade guiados por razão que não conhecemos? Para Descartes (1973) a verdade pode ser encontrada por meio da análise racional, ao invés de se basear na experiência ou na fé.

E a razão é a única forma de conhecimento que pode ser considerada absolutamente verdadeira. "Não havendo senão uma verdade de cada coisa..." e que ela compele todos os espíritos ao assentimento. "E eu sempre tive um imenso desejo de aprender a distinguir o verdadeiro do falso para ver claro nas minhas ações e caminhar com segurança nesta vida" (Descartes, 1973, p. 53).

Figura 20 – Convite da exposição de Mônica sendo lida por Eduardo



Fonte: Adaptado do Filme *Eduardo e Mônica*-Renê Sampaio

Em contraponto a esse pensamento, Kierkegaard, em sua obra *O Conceito de Angústia* publicada originalmente em 1844 defendia que a verdadeira liberdade não era um produto da razão, mas da existência. Ele acreditava que deveríamos buscar nossa verdadeira identidade e significado na vida passando por um processo de autoconhecimento, em vez de nos atermos aos conceitos abstratos da razão. Ele considerava que emoções como o amor, o medo e a tristeza são tão importantes quanto a razão para a nossa saúde mental e bem-estar. Para Kierkegaard (1968. p.31), as pessoas devem buscar seu próprio significado na vida e não se prender aos dogmas e valores estabelecidos pela sociedade.

No filme, a liberdade é exaltada em alguns momentos importantes, a personagem Mônica diz para o Eduardo: “Eu posso fazer tudo isso, só não me pede pra mudar!”. Um momento que os dois protagonistas discutem a relação (figura 21).

Figura 21 – Cena da tentativa de reconciliação de Eduardo e Mônica



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

A cena transcrita é a seguinte:

MÔNICA: - De fato é. Mas a gente não pode querer controlar o outro. Só vai destruindo o que a gente sente.

Eduardo está confuso.

MÔNICA: - É sério! E se eu quiser viver outras coisas? Com outras pessoas? Em outros lugares?

EDUARDO (assustado): - Você tá afim de alguém? Me fala, se tiver, melhor falar. Mônica baixa a guarda, respira fundo.

MÔNICA: - Não, claro que não! Só não acredito nisso, de relacionamento com contrato firmado, papel passado.

Eduardo está abalado. Mônica o olha com carinho.

EDUARDO: - E se for importante pra mim que você seja minha namorada? Poder dizer isso: Mônica é minha namorada.

MÔNICA: - Você quer namorar a Mônica... Ou namorar uma Mônica fingindo que é outra Mônica? Não quero mudar, Edu.  
 EDUARDO: - Eu quero uma namorada... Normal!  
 MÔNICA: - Normal? Eu nunca vou ser.  
 EDUARDO: - Você entendeu. Alguém pra eu apresentar pro meu vô, pros meus amigos, pra andar de mão dada, pra passar Natal lá em casa.  
 MÔNICA: - Eu posso ser tudo isso! Posso até dar um presente legal pro seu avô. Só não me pede pra mudar.

Na sequência final de uma conversa significativa entre Mônica e sua mãe, Lara, que se encontra hospitalizada e, infelizmente, vem a falecer logo após este diálogo, é feita uma observação tocante que ressoa profundamente com Mônica. Lara reflete sobre a natureza indomável de sua filha, comparando-a ao pai, ao afirmar: "Você é um espírito livre igual ao seu pai!". Esse momento preludia uma troca íntima e reveladora entre mãe e filha (figura 22), capturando a essência de sua relação e as percepções de Lara sobre Mônica.

Figura 22 – Mônica visita a mãe no hospital que falece um tempo depois.



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Segue a transcrição da cena do filme:

LARA: - Você não tá me tratando como uma paciente comum. Senão você já teria me dado um sorriso.  
 MÔNICA: - Tive uma professora muito severa que não permitia esse tipo de abordagem.  
 Lara esboça um sorriso.  
 LARA: - Estão gostando de você lá? Na clínica?  
 MÔNICA: - Eu ainda não causei nenhum terremoto. Riem. Lara ri de maneira bem fraca. Ela observa em volta.  
 Mônica permanece com o olhar em Lara.

LARA: - Aquela poltrona não tava lá. (apontando pra poltrona) Você é sempre assim, né? Chega e vai mudando tudo.

Mônica olha para Lara, interessada. Lara se ajeita mais na maca. Mônica se deita ao lado dela.

LARA: -Karina era uma criança tão quieta, gostava de Ballet. Aquelas pernocas gorduchas, de malha. (Mônica sorri, vai deitando) Você não, você sempre teve esse espírito livre, que nem seu pai. Eu me lembro de vocês dois na sala, rodopiando. Tinha um mundo ali que eu não penetrava.

Mônica se conforta nos braços da mãe. Lara acaricia Mônica.

Na música a liberdade é ressaltada pela citação do seu signo.

[...]

Eduardo e Mônica era nada parecido  
Ela era de **Leão** e ele tinha dezesseis.

[...]

Nesse trecho, o eu-lírico delinea a personalidade de Mônica recorrendo a astrologia para enfatizar suas características a partir do signo de Leão. Na astrologia, “os leoninos prezam pela liberdade e se encantam por aqueles que transmitem um ar confiante e seguro. São pessoas que detestam a monotonia e as repetições. Eles têm a necessidade de serem constantemente surpreendidos”<sup>9</sup>. Esses traços de personalidade são constantemente reforçados no filme, ela conta seu prazer em viajar e conhecer lugares novos, seu lado artístico aparece em sua casa mais parecida com uma oficina de artesanato. Por outro lado, o Eduardo demonstra entender a necessidade de sua amada por essa liberdade, quando faz um relato sobre seu peixinho vermelho. Presente de sua mãe, tornou-se sua ligação afetiva com sua genitora, algo que ele abriu mão, mesmo quando ainda era uma criança, para que o seu peixinho fosse livre.

Aqui a transcrição desse momento no filme:

EDUARDO: - Você lembra que eu te contei... Quando eu era moleque, minha mãe me deu um peixinho vermelho. Lembra disso?

Mônica assente com a cabeça e olha para Eduardo, esperando que ele continue.

EDUARDO: - Eu fiquei com ele mesmo depois que a minha mãe faleceu. Acho que, sei lá, me lembrava dela. Gostava de ter ele ali. Mas daí o tempo foi passando, passando. Fui olhando pra ele ali. Preso dentro daquele aquário, no cantinho, no meu quarto, sozinho. Eduardo faz mímica de um aquário no canto do quarto.

EDUARDO: - Aí convenci meu avô a me levar no lago. Aí eu soltei o peixinho. Mesmo ele sendo, mesmo ele sendo a minha memória mais

<sup>9</sup> Retirado do site: (<https://www.uol.com.br/universa/horoscopo/leao/>). Acesso em: 20/12/2023

bonita, mais preciosa que eu tinha. Mônica atenta, começa a se emocionar. Eduardo se aproxima.

EDUARDO: - Eu não posso. Eu não quero. Não posso nem pensar em querer tirar a tua liberdade. É a parte mais bonita que você tem. Sempre foi

assim, desde que a gente se conheceu. E olha que a concorrência é difícil. Você é... - Eduardo se emociona.

EDUARDO: - Eu amo você. Eu amo você, muito. Mas você tem que voar. Você foi feita pra voar. E eu to aqui, tô aqui com os pezinhos no chão.

Baseado na premissa de Kierkegaard, o relacionamento de Eduardo e Mônica evoluiu ao longo do tempo, passando por diversos desafios e momentos de alegria. A canção destaca o valor da dedicação, do compromisso e da superação de desafios, até que os personagens alcancem seus objetivos. No filme, Eduardo passa no vestibular e cursa Engenharia Civil (figuras 23 e 24).

Figura 23 – Eduardo aprovado no vestibular de engenharia em Brasília.



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Figura 24 – Eduardo como discente do curso de engenharia visitando uma construção com os colegas



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Enquanto Mônica trabalha como médica em um hospital no Rio de Janeiro (figura 22), há um hiato no relacionamento, os dois precisam se descobrir para entender a relação que vão construir.

Figura 255 – Mônica trabalhando no hospital do Rio de Janeiro



Fonte: Adaptado do Filme Eduardo e Mônica-Renê Sampaio

Ao longo da narrativa na canção, Renato Russo usa a metáfora da casa (grifo nosso) para simbolizar o relacionamento dos protagonistas, mostrando que a construção de um relacionamento exige esforço, persistência e trabalho em equipe. Em última análise, a música destaca a importância de seguir nossos corações, mesmo

que isso signifique sair da zona de conforto. É uma mensagem de amor e esperança para todos os que desejam encontrar um grande amor.

[...]  
 Construíram uma **casa** uns dois anos atrás  
 Mais ou menos quando os gêmeos vieram  
 Batalharam grana, seguraram legal  
 A barra mais pesada que tiveram  
 [...]

A canção *Eduardo e Mônica* e sua adaptação cinematográfica são exemplos de como uma obra pode transcender seu meio original e encontrar novas formas de expressão. Ambas as versões abordam temas universais como amor, liberdade e a busca por identidade, mas o fazem de maneiras distintas que refletem as limitações e possibilidades de seus respectivos meios.

O legado de ambas as obras é imenso. A canção já era considerada um clássico da música popular brasileira muito antes da adaptação cinematográfica. O filme, lançado em 2020, veio reafirmar essa relevância, mostrando que a história de Eduardo e Mônica ainda tem muito a dizer para as novas gerações.

Em termos de recepção, tanto a canção quanto o filme foram bem recebidos pelo público e pela crítica, cada um à sua maneira. A canção é frequentemente citada como uma das melhores da Legião Urbana e continua a ser tocada em várias plataformas de música. O filme, por outro lado, foi bem recebido em festivais de cinema e teve uma boa performance de bilheteria, o que indica que a história continua a ressoar com o público.

Assim, tanto a canção quanto o filme *Eduardo e Mônica* contribuem para o legado cultural da obra de Renato Russo e continuam a inspirar discussões sobre amor, liberdade e identidade no contexto brasileiro.

#### **4.3 Análise das estratégias de adaptação utilizadas no filme**

O filme não apenas adapta uma canção para o cinema, mas também se engaja em um diálogo mais amplo com a literatura como forma de arte. A canção original já possuía uma estrutura narrativa que se assemelha a um conto ou uma novela curta, com personagens bem definidos, um enredo e um arco dramático.

Ele estabelece um diálogo com a literatura, não apenas por ser uma adaptação de uma canção com forte elemento narrativo, mas também por incorporar

referências literárias em sua trama. Octavio Paz, em sua obra *O arco e a lira*, argumenta que "a adaptação cinematográfica pode ser vista como uma forma de literatura visual, onde elementos narrativos e simbólicos são transpostos para o meio fílmico" (Paz, 1982, p.62).

O uso de elementos visuais também é uma estratégia eficaz para criar um diálogo entre diferentes formas de arte. A cinematografia, o design de produção e até mesmo a escolha da paleta de cores trabalham em conjunto para criar uma atmosfera que complementa e expande a narrativa original da canção.

Dessa forma, o filme exemplifica como uma adaptação pode ir além da mera transposição de uma obra para outro meio. Ele se torna uma "leitura" da canção original, oferecendo novas interpretações e significados, conforme sugerido por Octavio Paz. Esse diálogo intersemiótico enriquece a obra, tornando-a uma contribuição valiosa tanto para o cinema quanto para a discussão mais ampla sobre adaptações e a relação entre diferentes formas de arte.

A produção consegue, assim, transcender a mera replicação da obra-fonte, tornando-se uma entidade autônoma que ainda mantém um diálogo respeitoso e enriquecedor com a canção original. Ela demonstra que o meio cinematográfico é um campo fértil para a exploração de temas complexos e para a criação de novos significados, validando a ideia de que obras adaptadas devem ser vistas como "leituras" independentes que contribuem para a riqueza e diversidade da cultura artística.

Desse modo, a adaptação serve como um exemplo instrutivo para futuros projetos do gênero, mostrando como é possível manter a essência de uma obra-fonte enquanto se inova e se expande sua narrativa em um novo meio. A obra não apenas honra a canção de Renato Russo, mas também contribui para a continuidade e evolução da história, tornando-a relevante para novas gerações e contextos culturais.

O longa-metragem também dialoga com questões sociais e políticas do Brasil contemporâneo, tornando-se um objeto cultural que vai além do seu material fonte. Ele se torna um espaço para discussões sobre identidade, liberdade e as complexidades do amor em um país em constante transformação.

O longa-metragem transcende a simples perpetuação da canção como ícone, funcionando também como um comentário relevante sobre a sociedade brasileira. A relevância de uma obra cinematográfica como essa não se restringe ao seu sucesso de bilheteria ou à recepção crítica positiva. Ela se evidencia, sobretudo, pela

ressonância junto ao público e pela integração ao contexto cultural mais amplo, refletindo e influenciando percepções, valores e diálogos sociais.

Nesse sentido, o filme é como um espelho para as aspirações, medos e dilemas da sociedade brasileira. Ele aborda temas como a busca por autenticidade, a complexidade das relações amorosas e a tensão entre tradição e modernidade. Esses temas são especialmente relevantes em um país que enfrenta desafios sociais e políticos significativos, e onde a cultura popular muitas vezes serve como um espaço para a negociação de identidades e valores.

Além disso, a obra cinematográfica também se torna um veículo para a reinterpretação e recontextualização da canção original. Como apontado por Oliveira (2022), a adaptação permite que a narrativa da canção seja explorada de novas formas, enriquecendo sua complexidade e profundidade.

Norton Dudeque também destaca a importância da intertextualidade em adaptações, sugerindo que a obra adaptada não é apenas uma "leitura" do material fonte, mas também um diálogo com uma variedade de outros textos culturais e sociais (in Oliveira 2022). Isso é evidente no filme, que não apenas dialoga com a canção, mas também com outros elementos da cultura popular brasileira, como a literatura e a história.

Assim sendo, o filme renova o impacto cultural da canção ao oferecer uma narrativa que é simultaneamente específica e universal, refletindo e contribuindo para o discurso cultural mais amplo no Brasil.

#### **4.4 Reflexões sobre as transformações do objeto literário ao ser adaptado para o cinema**

A adição de novos elementos na adaptação não é apenas uma questão de preencher lacunas, mas também uma forma de dialogar com a obra-fonte, oferecendo novas interpretações e significados. Isso é particularmente relevante em adaptações que buscam atualizar a obra para um contexto ou público específico.

Outro aspecto crucial na transformação do objeto literário ao ser adaptado para o cinema é a contextualização e atualização da história. A mudança de meio frequentemente exige que a obra seja adaptada para se adequar às sensibilidades e expectativas contemporâneas. Isso pode envolver a atualização do cenário, a inclusão

de temas sociais relevantes ou até mesmo a reinterpretação de personagens para torná-los mais verossímeis para o público atual.

Por exemplo, no filme *Crime do Padre Amaro*, do diretor Carlos Carrera, lançado em 2002, a história é contextualizada em um cenário contemporâneo, permitindo que o filme aborde questões sociais e culturais que não estavam presentes ou não eram explicitamente abordadas na canção original. Isso não apenas torna a história mais relevante para o público contemporâneo, mas também oferece uma nova perspectiva sobre a narrativa original.

A atualização de uma obra durante o processo de adaptação pode ser vista como uma forma de "releitura cultural", onde a obra é reinterpretada através do prisma das preocupações e valores contemporâneos. Esta abordagem está alinhada com a visão de Robert Stam sobre a adaptação como uma "leitura criativa", onde a obra-fonte é vista como um "texto aberto" à construção de novos significados (Stam, 2000).

A contextualização e atualização não são apenas estratégias para tornar a obra mais acessível ou relevante; elas também podem servir como uma forma de crítica ou comentário sobre a obra original ou os temas que ela aborda. Isso é evidente em adaptações que optam por subverter elementos da obra original para questionar ou desafiar as normas e valores representados. Portanto, a contextualização e atualização são ferramentas poderosas que os adaptadores têm à sua disposição, permitindo que eles explorem novas dimensões da história e ofereçam novas interpretações que enriquecem a obra-fonte.

A adaptação cinematográfica frequentemente envolve a intersecção de várias linguagens artísticas, como música, cenografia, e até mesmo outras obras literárias. No caso do nosso objeto de pesquisa, a música original da Legião Urbana não é apenas a espinha dorsal da narrativa, mas também serve como um elemento estilístico que permeia todo o filme. A trilha sonora, por exemplo, não se limita à canção original, mas expande-se para incluir outras músicas que complementam e enriquecem a narrativa.

Esta intersecção de múltiplas linguagens artísticas é uma característica intrínseca do cinema como meio. O cinema tem a capacidade única de "sintetizar diversas formas de expressão artística em uma única obra coesa". Esta síntese não

apenas enriquece a experiência do espectador, mas também oferece novas formas de entender e interpretar a obra-fonte.

A inclusão de outras formas de arte e mídia na adaptação cinematográfica também pode ser vista como uma forma de "diálogo intersemiótico" (Carvalho, onde a obra dialoga não apenas com sua fonte original, mas também com um espectro mais amplo de textos culturais e artísticos. Este diálogo enriquece a obra, tornando-a mais complexa e multifacetada, e oferece ao público uma experiência mais rica e engajante.

A intersecção de múltiplas linguagens artísticas na adaptação cinematográfica serve como um exemplo ilustrativo de como a transformação do objeto literário em filme pode ser uma empreitada complexa e multifacetada, que vai muito além da mera "tradução" da história de um meio para outro. Ela envolve uma série de escolhas criativas e estratégicas que têm o potencial de enriquecer a obra de formas imprevistas, abrindo novas possibilidades interpretativas e estéticas.

A mudança de meio de uma obra, especialmente de literatura para cinema, não é apenas uma transposição, mas uma transformação que envolve uma série de decisões criativas e técnicas. Cada meio tem suas próprias capacidades e limitações que afetam profundamente como a história é contada e recebida.

O cinema, por exemplo, tem a capacidade de utilizar elementos visuais e sonoros de forma sinérgica para criar uma experiência imersiva. Isso permite que os cineastas explorem aspectos da história que podem ser apenas sugeridos ou implícitos na literatura. Como Robert Stam aponta o cinema tem a habilidade de "sintetizar diversas formas de expressão artística em uma única obra coesa" (Stam, 2000).

No entanto, essa capacidade também vem com suas próprias limitações. O tempo de execução de um filme é geralmente muito mais curto do que o tempo que se leva para ler um livro, o que pode exigir o corte ou a simplificação de subtramas e personagens. Além disso, o cinema é muitas vezes mais explícito em sua narrativa, deixando menos espaço para a imaginação do público em comparação com a literatura.

Outro aspecto a considerar é o impacto da tecnologia. A evolução das técnicas de filmagem e efeitos especiais pode permitir uma representação mais fiel ou expansiva de elementos da obra-fonte que antes eram difíceis de retratar. No entanto, esses avanços também podem levar a uma ênfase excessiva no visual em detrimento da narrativa ou do desenvolvimento do personagem.

A mudança de meio também afeta a recepção da obra. Enquanto a literatura permite uma experiência mais íntima e subjetiva, o cinema é frequentemente uma experiência social, compartilhada com um público. Isso pode afetar como a obra é interpretada e discutida, adicionando outra camada de complexidade à questão da "fidelidade" e da transformação da obra.

A mudança de meio é uma faceta crucial na adaptação que traz tanto oportunidades quanto desafios. Ela requer uma cuidadosa consideração de como as especificidades do novo meio podem ser usadas para enriquecer a obra-fonte, ao mesmo tempo em que se mantém consciente das inevitáveis perdas e transformações que ocorrerão no processo.

Um fenômeno recente que merece destaque é o papel crescente das plataformas de streaming na adaptação de obras literárias e outras formas de mídia. Empresas como a Netflix têm investido pesadamente em adaptações, expandindo ainda mais o alcance e o impacto dessas obras transformadas.

Essas plataformas oferecem novas possibilidades e desafios para a adaptação. Por um lado, o formato de série permite uma exploração mais profunda dos personagens e da trama, algo que pode ser limitado em um filme de duas horas. Isso pode resultar em adaptações que são mais fiéis à complexidade e ao escopo da obra-fonte. Por outro lado, a necessidade de manter os espectadores engajados ao longo de várias temporadas pode levar a adições ou alterações significativas na história original.

Além disso, a globalidade dessas plataformas também influencia a forma como a obra é recebida. Uma série na Netflix está imediatamente disponível para um público global, o que pode afetar a forma como diferentes culturas interpretam e reagem à obra. Isso adiciona uma camada adicional de complexidade à já desafiadora

tarefa de adaptar uma obra para um novo meio, tornando ainda mais relevante a discussão sobre a "fidelidade" à obra-fonte em um contexto globalizado.

O investimento das plataformas de streaming em adaptações também levanta questões sobre o futuro da indústria cinematográfica e da literatura. Com o crescente sucesso dessas adaptações online, poderíamos ver uma mudança na forma como as histórias são contadas e consumidas, com implicações significativas para os estudos de adaptação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação explorou o diálogo interartístico entre a canção *Eduardo e Mônica* de Renato Russo, sua adaptação cinematográfica e as conexões intrínsecas com a poesia e literatura. A análise iniciou-se pela introdução das obras e do contexto em que se inserem, seguida pela exploração dos diálogos e sentidos entre literatura, poesia e canção. Destacou-se a transição da narrativa para a poesia, evidenciando como a canção transcende sua forma original para dialogar com expressões poéticas.

Avançando, o estudo aprofundou-se na relação entre poesia e canção, destacando a fluidez e interconexão entre essas formas de arte. A seção sobre Interartes ampliou o escopo da análise, explorando a confluência das artes e seus reflexos na cultura, marcando a importância da interdisciplinaridade na compreensão das dinâmicas culturais contemporâneas.

A discussão prosseguiu com um foco específico nas interartes e no dialogismo com outras formas de arte, incluindo a adaptação cinematográfica, a presença da literatura no cinema e a teoria da adaptação aplicada a obras literárias. Este segmento proporcionou um entendimento aprofundado sobre como diferentes mídias narram a mesma história, enriquecendo a percepção das dinâmicas culturais e sociais refletidas.

A análise da canção e do filme *Eduardo e Mônica* sob a perspectiva da teoria da adaptação constituiu o núcleo da dissertação, onde foram examinadas as estratégias de adaptação utilizadas no filme e as transformações do objeto literário ao ser adaptado para o cinema. Esta seção destacou como a adaptação não é uma mera transposição, mas uma reinterpretação que dialoga com o contexto contemporâneo, oferecendo novas perspectivas sobre a narrativa original.

A canção foi criada em forma de narrativa com alguns versos alexandrinos, mas sem um padrão, seguindo uma versificação livre ao estilo da escola romântica. O eu-lírico é um narrador em terceira pessoa, no finalzinho, ele se inclui na história. Por meio de algumas entrevistas disponíveis nas redes digitais, sabemos que essa é uma história inspirada em um casal de amigos do Renato Russo, embora a Mônica apresente um gosto musical idêntico ao do próprio compositor.

[...]

Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília

E a nossa amizade dá saudade no verão  
[...]

Os elementos narrativos são facilmente identificados como os personagens, marcações temporais, ambientação etc. Mesmo assim, existem perguntas sem respostas em sua construção, tais como: Quem era a família de Eduardo e Mônica? Eduardo passou no vestibular para qual curso? Dúvidas que não tiram o sono de nenhum amante do som de Legião Urbana. Para a canção, tais respostas não fazem muita diferença. O filme por sua vez, ganha personalidade própria ao não se prender excessivamente à sua fonte, dessa forma apresenta um trabalho independente e com liberdade autoral.

O diálogo entre música e filme expôs a necessidade de adaptação quando há mudança no suporte. As adaptações feitas pelo diretor René Sampaio estão nos seus saltos temporais utilizando elementos exclusivamente cinematográficos, como a fotografia, os planos, a trilha sonora com a cena do Rock brasileiro na década de 1980. Mostrando que, apesar de não ser comum, as canções podem ser adaptadas para o cinema e ganhar uma nova identidade na tela grande sem perder a essência.

Como já debatido, a fidelidade da obra adaptada em relação a obra literária (neste caso, a canção) pode ser vista apenas como preconceito, pois sendo literatura ela está aberta a múltiplos significados e diversas construções de sentido. O próprio uso da palavra fidelidade é uma tentativa errônea de comparar as obras sem considerá-las como formas independentes de expressão artística.

A adaptação promove, na verdade, uma renovação da linguagem, provocando o público leitor-espectador a construir novas leituras e significados, a partir do diálogo intertextual que é capaz de estabelecer entre aquilo que está sendo visto e aquilo que traz consigo. Norton Dudeque (in Oliveira 2022) aponta que a autoria em obras adaptadas é uma questão complexa, envolvendo múltiplas camadas de significado e interpretação. Isso é evidente no longa-metragem, que, enquanto mantém a essência da canção, também introduz novos elementos que enriquecem a narrativa e a tornam relevante para um público contemporâneo.

Em suma, a análise de canção e filme, revelou como as adaptações podem ser vistas como formas únicas de expressão artística, capazes de capturar a essência da experiência humana e ampliar a compreensão do público sobre as temáticas abordadas. Este trabalho contribui para os estudos sobre adaptação intermidiática, destacando a importância das interações entre diferentes formas de arte na

construção de narrativas ricas e multidimensionais. A renovação da linguagem através da adaptação provoca o público a construir novas leituras e significados, enriquecendo a experiência cultural e artística

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. (2012). **Notas de Literatura I**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34.
- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Pindorama, 1983.
- ARAÚJO, Miguel. **Dossiê Legião Urbana: A história por trás do álbum "Dois" (Parte 1)**. O Povo. 8 jan. 2022. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2022/01/08/dossie-legiao-urbana-a-historia-por-tras-do-album-dois-parte-1.html>. Acesso em: 10/03/2024.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 13a ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Moderna, 1940
- BARROS, A. C. da S. **A literatura na tela grande: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema**. (Dissertação de mestrado em Literatura). Brasília: UNB, 2007.
- BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BENJAMIN, WALTER. **O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BETTON, G. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Bosi, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BOTTON, Alexandre Mariotto. **Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno**. Graphos, vol. 13, n. 1, p. 90-98, 2011.
- BRASIL, A. **Cinema e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BUARQUE, Chico. **Discurso de recebimento do Prêmio Camões**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2023/04/leia-a-integra->

do-discurso-de-chico-buarque-ao-receber-o-premio-camoes-clgvgi4eb00dn016x3cmkc9oo.html. Acesso em: 11/02/2023.

CAMPOS, Joana Bertani De. **Sobre Meninos E Lobos: As Personagens E O Gênero Policial Na Literatura E No Cinema**. 13/08/2020. 91 f. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ, Pato Branco. Biblioteca Depositária: Biblioteca da UTFPR.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CAPACCHI, Candice Cláudia. **As Letras De Canção De Renato Russo E Seu Diálogo Com A Poesia Dos Anos 80**. ' 30/06/2003 165 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba Biblioteca Depositária: SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, A. **Eduardo e Mônica e a Sociedade Brasileira**. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio Da Literatura Teoria E Senso Comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Editora UFMG, 2012.

COSTA, Nelson Barros da. **As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária**. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R. BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros textuais & ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p. 107-121.

\_\_\_\_\_, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo: s.n., 2001. Tese (Doutorado) - PUCSP.

DESCARTES, R. (1973). **Discurso do Método**. In: Obras escolhidas. Tradução de Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: abril Cultural

DIAS, Antônio Gonçalves. **Primeiros cantos**. In: Poesias completas. São Paulo: Saraiva, 1957, p. 83-4.

DIAS, C.R. (2007). **Análise intersemiótica: Cinema e Literatura**. Revista eletrônica da FIA, volume III, número 3, jul-dez. ISSN 1809-3604. Disponível em: [https://www.academia.edu/35031068/AN%C3%81LISE\\_INTERSEMI%C3%93TICA\\_CINEMA\\_E\\_LITERATURA](https://www.academia.edu/35031068/AN%C3%81LISE_INTERSEMI%C3%93TICA_CINEMA_E_LITERATURA). Acessado em 12 de janeiro de 2022.

DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FALCÃO, Fernanda Scopel. **O poema e a canção: uma aproximação intergêneros**. In: SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Multiteorias: correntes críticas, culturalismo e transdisciplinaridade*. Vitória - ES: PPGL/MEL, 2006, p. 1-7. Acessado em 20 dez. 2021.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDSTEIN, Norma. **Análise do poema**. São Paulo: Ática, 1988.

GOMES, HENDY ANNA OLIVEIRA. **Paul Klee e as perspectivas de ensino interartes**. 22/09/2022. 171 f. Mestrado em ARTES. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, Vitória. Biblioteca Depositária: Repositório de Dissertações e Teses; Página On-line PPGA.

GUIDA, Fernanda. **Intertextualidade e intermedialidade na canção popular brasileira: uma análise de João Cabral de Melo Neto e Castro Alves em Chico Buarque e Caetano Veloso**. *Soletras*, 32, 3-14, 2016.

HAVELOCK, Eric A. **Prefácio à Platão**. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein, J. P. Paes.

JENNY, Laurent. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KIERKEGAARD, S. (1968). **O conceito de angústia**. São Paulo: Hemus. (Original publicado em 1844).

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed.5. reimp. São Paulo: Atlas, 2007.

LAMPUGNANI, Rafaela. **Das páginas para a tela: A transposição do detetive Mario Conde em Máscaras. 2021**. 126 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

LORD, Albert B. **The Singer of Tales**. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

MACHADO, João Luís Almeida. **Filmes na sala de aula**. Disponível em: <http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=454> acessado em: 15 de agosto de 2020.

MOISÉS. Massaud. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a MPB**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982.

PINTO, Fernanda P. A. **Casa Caos: criação literária e transposição interartes**. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília

PORTO, A. P.; Porto, L. T. **O Pensamento Dialético De Antônio Candido E Suas Contribuições À Literatura Comparada No Brasil**. Línguas & Letras, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 83–96, 2007. DOI: 10.5935/rall.v7i13.80. Disponível em: [<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/80>] (<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/80>). Acesso em: 10 julho 2023.

RODRIGUES, Antônio Medina. **De música popular e poesia**. In: REVISTA USP: Dossiê.Música brasileira. 1990, p. 27. Acesso em 22 de agosto de 2023.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. **Canto e Palavra**. In: Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2001.

SCHROEDER, S., & Schroeder, J. (2011). **Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin**. Música em Perspectiva, 4(2), 127-153. doi: <http://dx.doi.org/10.5380/mp.v4i2.27495>.

SILVA, Renato Luís de Castro Aguiar. Cacaso: **Entre a Canção e o Poema** — 2016, 97 f.

SOUSA, E. M. de; MACHADO, I. L. (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**, v. 2. São Paulo: Intermeios, 2016.

SOUSA, Phabulo Mendes De. **Drummond: leitor de artes plásticas** 18/08/2020 203 f. Doutorado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (SEDE), São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca José de Arruda Penteado

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**, New York, University, 2000.

TODOROV, T. (2003). **Poética da Prosa** (C. Berliner, Trad.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes.

VASCONCELOS, G. de. **Tropicália e Politização da Arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1977.

VAZ, Maria do Céu. **Literatura, música e cinema: linguagens em “interação” na obra O Invasor, de Marçal Aquino e Beto Brant**. Revista Igarapé, Porto Velho, v. 4, n. 1, p. 98-108, set./dez. 2014.

### **Referência fílmica**

Eduardo e Mônica, 2021. Direção de Renê Sampaio. Roteiro Cláudia Souto, Matheus Sousa, Jéssica Candall, Michele Frantz. Gávea Filmes, Barry Company e Fogo Cerrado. Brasil: Downtown Filmes, Globo Filmes. 114 minutos. Sonoro e colorido.