

# A TRANSPOSIÇÃO DO POEMA À CANÇÃO EM “POEMA DA MULHER SUJA”, DE ANGÉLICA FREITAS E VITOR RAMIL: COMPATIBILIDADES E OUTROS ESPAÇOS DE SÍNCRESE ENTRE TEXTO E CANÇÃO.

## THE TRANSPOSITION OF THE POEM TO THE SONG IN “POEMA DA MULHER SUJA”, BY ANGÉLICA FREITAS AND VITOR RAMIL: OTHER SPACES OF SYNCRESIS BETWEEN TEXT AND SONG.

Bruna Farias MACHADO\*

 <https://orcid.org/0009-0008-2674-4514>  
UFRGS

Rafael Mattos Petrucci da SILVA\*\*

 <https://orcid.org/0000-0002-1760-5853>  
UFRGS

*Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23*

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar as compatibilidades e os outros espaços de síncrese encontrados na transposição do poema “é opoema da mulher suja”, de Angélica Freitas, à canção “Poema da mulher suja”, de Vitor Ramil, a qual, neste artigo, é compreendida como uma apropriação de Ramil ao poema de Freitas. Nesse sentido, esta investigação acerca dos afastamentos e das aproximações entre esses dois textos sonoros e visuais de Ramil e Freitas perpassa os conceitos de figurativização, passionalização e tematização sugeridos por Luiz Tatit (1986), para, assim,

---

\* Doutora em Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui o título de mestra em Teoria Crítica e Comparatismo e é graduada em Licenciatura em Letras, com ênfase em Português e Literaturas de Língua Portuguesa e Brasileira pela mesma universidade.

\*\* Possui graduação em Bacharelado em Música - Música Popular (2022) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, integrou o grupo de pesquisa intitulado “Cenas musicais do Rio Grande do Sul: etnografias entre músicos populares contemporâneos”, pela mesma universidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando como professor de piano desde 2019.

ampliar a noção de eficácia da canção e propor novos espaços de convergência entre texto e canção ao seu paradigma estético.

**Palavras-chave:** Poema. Canção. Transposição. Compatibilidade. Incompatibilidade.

**Abstract:** This article aims to analyze the compatibilities and other spaces of syncretism found in the transposition of the poem “é o poema da mulher suja”, by Angélica Freitas, to the song “poema da mulher suja”, by Vitor Ramil, which, in this article, is understood as an appropriation of Ramil to Freitas’ poem. In this sense, this investigation into the distances and approximations between these two sound and visual texts by Ramil and Freitas goes beyond the concepts of figurativization, passionalization and thematization suggested by Luiz Tatit (1986), in order to expand the notion of song effectiveness and proposing new spaces of convergence between text and song within his aesthetic paradigm.

**Keywords:** Poem. Song. Transposition. Compatibility. Incompatibility.

Todo texto literário esconde suas potenciais partituras. Essa constatação serve tanto para as letrasmusicais, que frequentemente ensejam jogos aliterativos, ancoram-se em um esquema de métricas bem definidas entre os versos e trabalham com retornos estróficos, quanto para os poemas, que, naturalmente, dão mais vazão aos versos livres, pois, da mesma forma que a prosa, e, ao contrário das letras de canção, não pretendem vocalizar uma experiência. No entanto, os critérios avaliativos de um não estão necessariamente circunscritos aos de outro. Em um primeiro momento, o que se pode observar é que há compromissos distintos com as significações linguísticas dos dois formatos, ou seja, o(a) letrista busca integrar letra e melodia e engendrar uma preocupação com a oralidade, ao passo que o(a) poeta dirige suas atenções à palavra escrita. Isto posto, se estabelece uma questão: como uma obra encerrada em si mesma constitui um terreno fértil para a transposição à canção, especialmente em se tratando do poema “é o poema da mulher suja”<sup>1</sup> (2017), de Angélica Freitas?

Luiz Tatit (1986) explica que a eficácia da canção popular é definida substancialmente pelo vínculo simbiótico entre dois de seus componentes: o melódico e o linguístico. Em um segundo plano, estão os arranjos capazes, não só de intensificar a congruência entre seus constituintes fundamentais, como também de construir outros espaços de compatibilidade. Tendo isso em mente, parte da significação de expressão linguística de um poema, ou de uma letra, erigida desde o nascedouro de uma canção, constitui-se em função de um estado junctivo qualquer. A partir daí, três configurações podem aparecer, com graus distintos de prevalência em uma dada obra: o simulacro de comunicação oral, tangente à fala, que denota o modelo cancional cunhado por Tatit como figurativização; o investimento em atributos que dimensionam um valor-objeto ou um(a) personagem em conjunção com seu(a) interlocutor(a), que impulsiona o campo da tematização; e, ainda, a produção de um corte geral no processo de narratividade, verificada na disjunção entre enunciador(a) e enunciatário(a), próprio das canções que se inscrevem no domínio da passionalização.

---

<sup>1</sup> Ao apropriar-se do texto de Angélica Freitas, no exercício do que viria a dar-se como o título do poema transposto à canção, Vitor Ramil modifica, dentre outros fragmentos textuais, o identificador da obra, uma vez que os vocábulos iniciais “é o” são removidos pelo cancionista. Contudo, no transcorrer da análise, aplicam-se ambas as configurações.

Angélica Freitas, em um bate-papo<sup>2</sup>, em 2022, disponível no *YouTube*, mediado por Ana Maia e com participação de Vitor Ramil, afirma que o seu processo de escrita é consideravelmente orientado pelos sons e pelo contato com letras de canções, o que faz com que a poeta delineie, dessa forma, traços inclinados à vocalização em sua obra escrita, tais como a segmentação das unidades de sentido, atingida por meio da pontuação, e a persuasão linguística, alcançada com base nos processos de iteração de núcleos semânticos e enumeração de traços de personagens. Nesse sentido, “é o poema da mulher suja” não se propõe a ensejar, em um primeiro plano, jogos de assonâncias e aliteraões (códigos sonoros mais literais) – muito presentes, por exemplo, no seu poema “o que passou pela cabeça do violinista” (2021)<sup>3</sup>, onde algumas passagens propõem-se a jogar mais com o som do que propriamente com a significação linguística –, mas, sim, a tangenciar a fala propriamente dita mediante um simulacro de comunicação oral que opera em paralelo a um arrolamento de atributos de sua “mulher suja”, configurando um procedimento comum às letras de canções brasileiras que apresentam, essencialmente, uma dimensão temática, caracterizadora de algo ou de alguém de quem se fala.

É importante salientar que as reflexões aqui condensadas na análise de “é o poema da mulher suja” demonstram, sobretudo, um grau de fecundidade, já que se estendem ao coletivo de dezoito poemas transpostos à canção do álbum *Avenida Angélica*<sup>4</sup>, de 2022, disponível no *YouTube*, jogando luz sobre o que Vitor Ramil (2022) expõe ser uma poesia, acima de tudo, muito musical, e que, por consequência, desintrinca o malabarismo que é a transferência de um texto que, além de se fixar em um formato precedente e não entoativo, possui *presets*<sup>5</sup> específicos. Sendo assim, as próximas linhas deste artigo dedicam-se a investigar como a obra de Angélica catalisa o seu transmutar à canção em parceria com Vitor, ora preservando as noções de compatibilidade do paradigma cancional tatitiano, ora as expandindo. Lancemos um olhar sobre a obra de Freitas (2017, p. 17) em seu estado original, enquanto poema.

é o poema da mulher suja  
da mulher suja que vi na feira  
no chão juntando bananas  
e uvas caídas dos cachos

tinha o rosto sujo  
as mãos imundas  
e sob as unhas compridas  
milhares de micróbios

e em seus cabelos  
longos, sujos, cacheados  
milhares de piolhos

a mulher suja da feira

<sup>2</sup> Link para o bate-papo: <https://www.youtube.com/watch?v=Xnw9rfCeD1s&t=2558s>.

<sup>3</sup> Poema do livro *rilke shake* (FREITAS, 2021, pp. 16-17). Atentar, especialmente, para os versos “eu penso em Stravinski / e nas barbas do Klaus Kinski / e no nariz do Karabtchevsky / e num poema do Joseph Brodsky”.

<sup>4</sup> Link para o vídeo-álbum *Avenida Angélica*: <https://www.youtube.com/watch?v=xX5Jczoxzm4&t=628s>.

<sup>5</sup> Conjunto de configurações previamente padronizadas.

ela mesma uma fruta  
caída de um cacho

era frugívora  
pelas circunstâncias

gostava muito de uvas  
mas em não havendo uvas  
gostava também de bananas

## A compatibilidade

### *As três classes de canções no poema*

Ao reunir palavras que, em seu interior, compartilham os mesmos fonemas, como ocorre com as consoantes “f”, “c” e “v”, nos pares de palavras “feira - fruta” e “caída - cacho” e no trio “havendo - uvas - gostava”, ao conceber uma descrição extensiva e reiterativa dos atributos de sua actante<sup>6</sup> e ao fazer um aparamento das arestas dos versos com intuito métrico, a poeta aproxima seu texto das letras de canções que buscam o mesmo efeito estético, logo, opera mais à modalidade de poesia, batizada por Ezra Pound (2006), de melopeia<sup>7</sup>. Portanto, há estímulos textuais multilaterais com grande potencial para ganharem caminhos entoativos no processo de transposição à canção, o que engendra um código compatível com o fazer de uma letra de canção. Sob esse ângulo, é possível inferir que Freitas também atua, mesmo sem estabelecer uma parceria transversal prévia com Ramil, sob a competência técnica de uma letrista, e, nesse sentido, seu poema estaria abrindo um “espaço para o outro de si mesmo” (GARRAMUÑO, 2014, p. 81, grifo da autora).

A par dessa constatação, ao texto, abre-se um leque de exemplos impregnados de estímulos musicais que, mais tarde, iriam endossar a síncrese obtida entre poema e canção. À vista disso, vê-se que a poeta furta, ao seu poema, um recurso corrente nas letras das canções brasileiras que buscam estabelecer uma situação de oralidade: a repetição de fragmentos textuais para fins de ênfase. Nessa direção, os versos de abertura do poema analisado dizem: “é o poema da mulher suja / da mulher suja que vi na feira”. A iteração do elemento nuclear é apresentada com o intuito de fazer crer o(a) seu(a) interlocutor(a) na veracidade do argumento proferido. Já no que concerne à garantia do reconhecimento espaço-temporal da simulação de uma experiência locutiva propriamente dita, um elemento extradiscursivo requer destaque: os dêiticos, que, ao segundo verso, a partir dos vocábulos “vi” e “na feira”, constituem, nessa ordem, as classes de dêiticos pessoais e espaciais. Por fim, de modo mais camuflado, é possível inferir a temporalidade da ação: o(a) locutor(a) relata ao(à) seu(sua) locutário(a) a condição da “mulher suja” com riqueza de detalhes, como se a tivesse visto há vinte minutos. Esse dado completa o esforço de

<sup>6</sup> Personagem investido(a) de atributos no processo de tematização.

<sup>7</sup> “Aquele em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (POUND, 2006, p. 11).

deitização dos versos levantados, que, aliado à retomada do fragmento “mulher suja”, reforça o poder de persuasão do(a) enunciador(a) no plano linguístico da canção.

Na esteira do que vem a dar-se por tematização, não é difícil inferir que Freitas, recorrendo a alguns substantivos em finais de versos, tais como “micróbios” e “piolhos”; a uma atribuição intencional exagerada de adjetivos, ante “sujo”, “imundas” e “compridas”; e a advérbios de intensidade, a partir de “milhares” e “muitas”, esteja elaborando referenciais que vislumbram o imagético, por meio da acentuação da precariedade higiênica associada à sua actante, para, desse modo, ampliar a persuasão e a eficácia de sua comunicação. Por esse ângulo, estaríamos diante do domínio da fanopeia, outra modalidade poética cunhada por Pound, que, segundo o autor, opera “Um lance de imagens sobre a imaginação visual” (2006, p. 11).

Outro aspecto central na elaboração do texto poético situa-se na investigação acerca da “carência das modalidades que determinam o dizer” (TATIT, 1986, p. 48) – aferida na presença de apenas um dos quatro verbos modais tatitianos: o “saber”. A repetição obsessiva dos componentes “mulher suja” e dos seus atributos reforça o “saber” no plano de expressão linguística. Na esteira da modalização, aparecem outros três verbos conjugados por Tatit: o /dever/ e o /querer/, como dois exemplos não contemplados pelo poema, e o /fazer/, esse, assim como o /saber/, com alguma instância de aparição no mesmo.

De mais a mais, é preciso ponderar sobre o título do poema, que, aliado à sua reapresentação no verso inicial, instaura o viés metalinguístico, formando uma nova chave à canção, qual seja: a diegese. Sobre esse conceito, e, doravante o que se estabelece na interpretação musical de Vitor Ramil, o professor e compositor Celso Loureiro Chaves sugere a seguinte reflexão:

eu interpreto como diegética, lato sensu. Ou seja, a canção (...) é considerada por mim como o enredo do que seria um filme e o ator/cantor não apenas sabe que está cantando como descreve o que está cantando, fazendo a canção parte da própria canção. Seria um efeito, como outros diriam, metalinguístico. Prefiro usar “a música que se sabe música” ou “a canção que se sabe canção”. (CHAVES, Celso Loureiro, em comunicação pessoal, via *Whatsapp*, a Luciana Prass, em 17/02/2021)

Para além da consciência metapoética, a fagulha diegética também é excitada por meio de diferentes estímulos atingidos pela linguagem, e, ainda, pela recorrência à sonoridade dos versos. Para efeito de ilustração, primeiramente, o próprio processo de listagem de atributos da “mulher suja” corrobora com o caráter descritivo erigido pelo eu lírico, que, de acordo com o raciocínio de Chaves, faz a canção parte da própria canção. Em segundo lugar, um parâmetro de ordem macro à noção de estrutura musical verifica-se na circularidade que induz um ciclo que se inscreve à forma da canção. Nessa lógica, as passagens “é o poema da mulher suja / da mulher suja que vi na feira” aparecem tanto na abertura quanto no fechamento do poema, entrando em síncrese, mais adiante, na transposição de Vitor, com o perfil reincidente do substrato rítmico e melódico das palavras que presentificam a cena vivida (via figurativização), que qualificam a personagem empreendida (via tematização) e que cobrem o poema de insuficiências modais (via passionalização).

Em paralelo aos estímulos linguísticos que abrem vias temáticas e figurativas, Angélica incorpora uma alegoria ao seu texto e, a partir desta, produz uma “figura passional (...) da

*impotência*” (TATIT, 1986, p. 40, grifo do autor). Para tanto, a poeta introduz o seguinte dado: “a mulher suja da feira / ela mesma uma fruta / caída de um cacho.” Com base nisso, o caráter fatídico da associação tecida pelo eu lírico acerca do destino da personagem é tamanho, que, naturalmente, o inviabiliza de agir em prol da mesma, fazendo com que este perca a competência do /poder/. Neste instante, instaura-se um íterim de alteridade aos eixos preponderantes de identidade temática e de oralidade figurativa do poema, ou seja, o(a) interlocutor(a) entra em disjunção com a protagonista. O recorte específico dessa estrofe, a partir da perspectiva de Luiz Tatit, pode ser compreendido como uma tensão que “se caracteriza por carência de elementos modais e, conseqüentemente, pela não consumação do percurso narrativo” (p. 38).

Nesta direção, e, tendo em vista o infortúnio da mulher suja, profetizado pelo eu lírico, pode-se conjecturar algumas considerações a nível de experiência urbana. Antes de mais nada, não custa relembrar o gatilho alegórico, já mencionado, e o sarcástico, em que se lê: “era frugívora / pelas circunstâncias”. Ao lançar esses pontos de fricção à percepção do(a) enunciador(a) do texto, Angélica aproxima-se de duas reflexões elencadas pela professora e crítica literária Flora Sússekind, acerca do livro *Sob a noite física*, de Carlito Azevedo. A autora aponta que “Transforma-se, assim, o externo em interno, o lixo, a rigor aspecto do espaço físico citadino, se converte em quase habitante, em vulto animado, e em elemento constitutivo do ‘eu’ do poema” (SÜSSEKIND, 2022, p. 221, grifo da autora). Flora amplia o paradigma ao sugerir “uma autofiguração do sujeito como cacto, em *Solo*, de Ronald Polito” (p. 233), que é, também, o jogo imagético e autofigurativo da “mulher suja” como frugívora e fruta caída de um cacho, de Angélica, dado o evidente processo de desumanização da personagem, inscrito, ironicamente, em uma chave passional. Instaura-se, logo, “‘A dança do intelecto entre as palavras’, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica” (POUND, 2006, p. 11, grifo do autor), que marca a presença da logopeia no poema.

Até aqui, no que tange à análise do plano linguístico do poema, afluem três conclusões: a primeira delas, de que há uma dosagem de prevalências entre o fornecimento dos conteúdos que engendram as três classes de canções (figurativização, tematização e passionalização), onde são preponderantes as duas primeiras; em segundo lugar, a poeta procede ora por decantação dos conteúdos do texto, ou seja, por triagem, ora desenvolvendo os discursos e estabelecendo associações entre eles, o que caracteriza o procedimento de mistura. Ao transcorrer dos versos, pode-se observar a interpolação de ambos os fazeres como, por exemplo, a síntese encontrada em cada retomada do extrato “mulher suja” e a expansão perceptível em “no chão juntando bananas / e uvas caídas dos cachos”.

Ademais, um terceiro apontamento que, da mesma forma, irá encontrar seu grau de adequação à melodia composta, está na noção de antídoto interno, que funciona justamente como um impeditivo à instauração da monotonia no poema transposto à canção, tornando-o mais interessante mediante o contraste entre as três classes abordadas. Textualmente, pode-se designar que o antídoto à tematização esteja no foco em criar emoções mais profundas com a palavra, sublinhado na ausência dos verbos modais, já contemplados. No caso de “é o poema da mulher suja”, a poeta aciona esse mecanismo quando atinge a plenitude descritiva da personagem. De maneira oposta, o antídoto ao esquema passional dá-se na retomada gradativa dos identificadores

da actante empreendida, recuperando, assim, a previsibilidade, e, por conseguinte, alimentando novamente a espera no texto e, mais além, na canção.

Vê-se que o discurso poético difuso de Angélica, ancorado em ambos os domínios da melopeia e da fanopeia descritos, serve de bússola ao(à) leitor(a), orientando-o(a) e reorientando-o(a) no emaranhado de afetos produzidos no corpo do texto. Atendendo à oralidade, inata às canções de perfil figurativo, vista anteriormente, a poeta, em sua obra, fisga a atenção do(a) leitor(a) a partir da reiteração de palavras, do traquejo com a semelhança entre o som dos fonemas e das sílabas, da localização da cena representada (sinalizada pela presença dos dêiticos) e do uso sistemático de diferentes classes de palavras que conceituam sua personagem. Com base nos dados fornecidos, a configuração dos cenários expostos encontrará sua completude no plano de expressão musical da canção, o qual estabelecerá contornos melódico-entoativos às unidades que constituem o plano do conteúdo linguístico, que, especialmente à obra transpositória, é preexistente e independente, muito embora Florencia Garramuño sustente que à estética das obras contemporâneas há “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (GARRAMUÑO, 2014, p. 12). Tais espaços, dos quais a canção se apropria, serão revelados e detalhados a partir de agora neste ensaio.

## Compatibilidades na transposição

Ao elaborar uma letra a ser carregada melodicamente, é usual que o(a) cancionista elimine e reelabore versos ao seu bel prazer, bem como recorra ao procedimento de resgate de textos escritos em outras ocasiões, a fim de acentuar a inteligibilidade de um dado projeto de canção. No que tange à prática da transposição de um poema à canção, que concebe a trama de duas linguagens distintas, sendo uma pregressa à outra – e, portanto, não forjando uma composição simultânea de letra e melodia, o que evidencia, dessa forma, propriedades inerentes a cada um dos gêneros –, é importante que esse restauro se dê com outro rigor, logo, o processo de recuperação de materiais anteriores não se adequa. E é com esse cuidado que Ramil trata de não descaracterizar o poema de Freitas ao se apropriar deste.

Sobre o recurso retórico da repetição de uma palavra, de um verso, ou mesmo de uma estrofe, o compositor Celso Loureiro Chaves aponta que “essa prática serve para ancorar o(a) ouvinte à canção, para não o(a) desorientar com uma torrente de imagens que é também uma torrente de afetos” (CHAVES, citado em RAMIL, 2013, p. 267). E é sob essa lógica que Vitor Ramil reforça algumas passagens do poema, ora as duplicando em um *continuum*, como sucede com a alegoria da “mulher suja” como uma fruta caída de um cacho, e, portanto, as destacando como elementos nucleares à letra, ora retomando, ciclicamente, ao fechamento, os dois primeiros versos do texto.

O compositor também opta pela reutilização ampliada, no que se refere à duração melódica de um vocábulo isolado em verso livre, como ocorre com “milhares”, precedendo “milhares de piolhos”, a fim de estendê-lo através do canto até atingir uma equivalência métrica com os versos que o circundam, tal qual ocorre com o artifício da supressão de um adjunto adverbial em “gostava muito de uvas” (grifos nossos). Logo, Vitor, em seu jogo de reincidências de palavras e versos do poema transposto à letra, prioriza uma economia iterativa do texto, ou seja, basta apenas

repetir o conteúdo que reveste o antídoto interno acionado, que, no caso do poema, constitui-se nos gatilhos alegórico e sarcástico erigidos por Angélica, criando, assim, um refrão aparente, já decantado no texto, e, daí em diante, estabilizado na melodia majoritariamente temática.

As reincidências e os ajustes indicados contribuem para converter o conteúdo poético em discurso musical, que irá consolidar-se nesse tecer dos fios melódicos que mobilizam a entoação do canto. Conforme o critério dessas acomodações melódico-linguísticas, Tatit observa que

os recortes silábicos podem multiplicar-se no interior do mesmo segmento melódico, em função de um aumento de palavras, ou de frases, necessárias para expressar uma ideia. Neste caso, as durações vocálicas cedem espaço aos recortes consonantais. A velocidade rítmica aumenta, mas a inteligibilidade do texto, em função das acentuações, é preservada. (TATIT, 1986, p. 12)

Esse mecanismo é empregado de maneira radical por Vitor Ramil ao cancionar alguns dos versos de “poema da mulher suja”<sup>8</sup>. Um exemplo prático de um mesmo perfil melódico cedendo espaço de tempo ao texto que se amplia, ou se reduz, na canção, dá-se, por exemplo, em “milhares / milhares de piolhos” (segmento com recorte silábico de nove elementos) e em “gostava de uvas / mas em não havendo uvas / gostava também de bananas” (segmento com recorte silábico de vinte e dois elementos). Entende-se, portanto, e, mais uma vez sob a lente de Luiz Tatit, que “o simples fato de haver uma acomodação da melodia ao texto, visando o bom entendimento das unidades linguísticas, já indica um impulso de figurativização” (TATIT, 1986, p. 15).

Entende-se, pois, que os perfis das curvas melódico-temáticas empreendidas por Vitor não se apresentam precisamente idênticas umas às outras, o que denota um traço figurativo em coexistência interna com a intenção temática buscada, uma vez que a natureza da fala também é oscilatória, reforçando, por consequência, o olhar cuidadoso para com a preservação da métrica e da organização dos conteúdos já encontrados no texto, não os descaracterizando. Há, nesse sentido, um processo adaptativo que prevalece aos ajustes finos realizados, a fim de encontrar-se apenas a dose de semelhança necessária à inteligibilidade dos temas melódicos iterados. Isso quer dizer que a reincidência motivada, formadora de grupos de notas curtas e velozes, por mais que não seja idêntica entre si, ainda assim, completa o esforço de compatibilidade entre os formantes que apresentam os atributos da “mulher suja” na letra da canção.

Quanto à estrutura da canção analisada, não há o estabelecimento de uma forma fixa, como ocorre, por exemplo, com a transposição do poema “rilke shake” (2007), de Angélica Freitas, à faixa de mesmo título<sup>9</sup>, onde, os retornos estróficos sequenciais e a reiteração de fragmentos melódico-textuais idênticos, ou ligeiramente modificados, promovem um contraste bem definido entre as melodias e as harmonias<sup>10</sup> dos seus constituintes, conseqüentemente, estabilizando-os em parte A, ponte, refrão, coda<sup>11</sup> e assim por diante. Diferentemente dessa construção, o metapoema analisado, sob a ótica de Ramil – e, em concordância com o ângulo de Freitas –,

<sup>8</sup> Link para escutar a canção “poema da mulher suja”, faixa 16 do álbum *Avenida Angélica*, de 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=0tbG-7ErvOc>.

<sup>9</sup> Link para escutar a canção “rilke shake”: <https://www.youtube.com/watch?v=zxV92BeqOPQ>.

<sup>10</sup> Em música, a harmonia é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos (acordes).

<sup>11</sup> Referente às partes da canção que engendram a sua forma.

pretende fisgar a atenção do(a) ouvinte por meio da concisão das informações da letra no eixo temporal, visto que a escrita do poema é sintética: descreve, situa e localiza a protagonista. O fonograma, outrossim, não dura mais do que um minuto e cinquenta segundos. A artimanha aqui é fazer do tempo da obra o tempo da vida, outro estímulo de figurativização. Por essa razão, segundo Luiz Tatit, “Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melódicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu, mas como aquilo que aconteceu foi sentido” (TATIT, 2012, p. 20).

Assim como o plano de expressão linguística do poema de Angélica revela seu arcabouço temático, figurativo e passional particular, nesta ordem de prevalências, enunciado a partir da sua gama de significâncias e compatibilidades internas, Vitor capta o modelo predominante de descrição minuciosa da “mulher suja” com uma correspondência estética que, no plano de expressão da canção, pelo ponto de vista tatitiano, visa um carreamento melódico adequado para um dado projeto de texto. Sobre o ponto de ligação melódico-textual mencionado, Tatit sinaliza que

uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou “anteaudição”) daquilo que está por soar. Este processo de significação melódica é o mais evidente. Se os contornos entoativos aparecem de maneira caótica, quando apartados do texto, ou seja, se os contornos não se conformam a qualquer processo reiterativo, não podemos pensar aqui numa significação independente. Temos que a procurar numa outra instância. (TATIT, 1986, p. 7)

Tendo isso em mente, as soluções melódicas encontradas por Vitor privilegiam a criação de grupos de notas de curta duração, dado que, preeminentemente, cada uma dessas não é valorizada em sua individualidade, mas, sim, em seu potencial de acelerar o andamento da canção a partir de recortes internos que, na entoação do canto, sublinham os ataques consonantais das sílabas dos versos. Com relação a isso, Tatit observa que

as mesmas consoantes que se transformam em ataques rítmicos e que, juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção, essas mesmas consoantes recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível e traduzindo-a nas oposições fonológicas e morfológicas que possibilitam, em outro nível, a apreensão de frases e de funções narrativas (sujeito/ objeto, destinador/ destinatário, persuasão/ interpretação, etc.) Daqui surge o conteúdo linguístico conhecido como o tema da canção. (TATIT, 2003, p. 8)

À vista disso, as unidades melódico-entoativas do interior das palavras evocam um caráter “ansioso” na transmissão do conteúdo do texto, cujo processo descritivo da figura temática da “mulher suja” é apresentado de maneira veloz e recorrente pelo percurso rítmico, melódico e harmônico que o conduz, vide as repetições da nota “Sol” (na segunda linha do pentagrama a seguir, de baixo para cima, grifadas em cinza) e o acorde de “G(add#9)”<sup>12</sup>, preponderante à

<sup>12</sup> Símbolos como este configuram uma cifra, que é um sistema de notação musical usado para indicar os acordes a serem executados

canção. Além disso, cada cor do excerto de partitura abaixo representa o grupo de notas curtas das frases musicais transcritas.

**Figura 1:** *erfil da curva melódica dos primeiros versos da canção (transcrição nossa).*

The figure displays a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of approximately 122 bpm. The score is divided into four systems, each with a guitar chord diagram and a highlighted melodic phrase:

- System 1:** Chord G(add#9) at measure 8. A red box highlights the notes G4, A4, B4, C5 in the final measure.
- System 2:** A red box highlights the notes G4, A4, B4, C5 in measure 5. A green box highlights the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measure 6.
- System 3:** Chord Eb#5(6) at measure 10 and Eb#5/F# at measure 11. A yellow box highlights the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measure 10. A purple box highlights the notes G4, A4, B4, C5 in measure 11.
- System 4:** Chord G(add#9) at measure 11. A purple box highlights the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measure 11. A blue box highlights the notes G4, A4, B4, C5 in measure 12.

The lyrics are: "é o po-e - ma da mu-lher su - ja da mu-lher su-ja que vi na fei - ra no chão jun-tan-do ba - na - nas e u - - vas ca - í - das dos ca - chos ti-nha o

Ademais, é plausível inferir que os lampejos passionais encontrados no poema, a partir da carência de elementos modais associados à noção de disjunção, também entram em congruência com o componente melódico. Com esse propósito, Ramil opta pelo investimento em notas longas – naturalmente dotadas de valor individual e que mobilizam a emoção do(a) ouvinte, imprimindo, na progressão melódica, a “modalidade do /ser/” (TATIT, 2012, p. 10) –, que aparecem nos finais de frase, e podem ser vistas fora das bordas coloridas da Figura 1. Portanto, “o realce das vogais, mesmo fora de um prolongamento expressivo de sua duração, atenua a função dos ataques (dos recortes) das consoantes, evitando uma excessiva dinamização do *continuum* temporal (TATIT, 2003, p. 15, grifo do autor). Ainda, como reforço à tese que estabelece a via passional temporária do componente musical, surge uma segunda referência no âmbito da elevação da frequência, que, na melodia do canto de Ramil, estabelece a nota “Lá” (notas não grifadas em cinza, localizadas no segundo espaço do pentagrama, de baixo para cima). Esse mesmo mecanismo estende-se às demais partes da canção, contudo, pode ser encontrado de maneira mais explícita na integralidade das curvas melódicas de alguns versos com potencial

por um instrumento musical em um sistema de escrita. O diagrama que segue no anexo do excerto indica a posição dos dedos para cada acorde no braço do violão.

passional como, por exemplo, na que corresponde ao gatilho sarcástico trazido anteriormente. Neste caso, um perfil mais volúvel é estabelecido, inclusive, englobando saltos<sup>13</sup> entre as notas, como mostra a linha vermelha a seguir (em cinza despontam as notas mais longas do trecho)

**Figura 2:** curva melódica mais oscilante da canção (transcrição nossa).

The image shows a musical score for guitar. At the top left, there is a chord diagram for Fm(add2/#4) with a 6th fret and a red 'x' on the 6th string. At the top right, there is a chord diagram for Em with a 5th fret and a red 'x' on the 6th string. The main part of the image is a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and quarter notes. A red line is drawn over the notes, showing a fluctuating melodic contour. Below the staff, the lyrics are written: "e-ra fru-gí - vo - ra pe - las cir - cuns - tân - cias\_ gos-ta-va de u". There are some grey shaded areas under the staff, possibly indicating specific rhythmic or melodic patterns.

Apesar das características trazidas, que bem estabilizam os dados dos antídotos passionais em letra e música, é possível observar, por meio da escuta da canção, que os tonemas, ou núcleos de sentido entoativo, vistos nos finais de frase, em linhas gerais, mostram elevações discretas (e um tanto imprecisas), dado que não possuem descendências melódicas capazes de forjar a conclusão das ideias presentes no texto. Com efeito, apresentam continuidade, e, “Onde há continuidade, a tensão se mantém” (TATIT, 1986, p. 37). Conseqüentemente, abre-se uma margem de interpretação para um investimento consciente na tentativa de deixar o discurso em aberto no ato da transposição. No entanto, contrariamente à observação de Tatit, vale sublinhar que a estabilidade da curva melódica da canção reforça o plano do /saber/ em função de reincidências no texto, como a passagem “da mulher suja”; da retomada dos dêiticos; do retorno dos versos iniciais ao final do poema e da descrição pormenorizada da personagem, evidenciando, assim, um procedimento que não referenda de modo estrito as síncrese temáticas, figurativas e passionais apontadas pelo teórico, as quais serão mais contextualizadas nas linhas que se seguem.

## Outros espaços de síncrese entre texto e canção

Sabe-se que as estabilizações melódicas inteligibilizam a transposição e arcam com toda a transformação textual. Embora conclua-se que haja vias de compatibilidade temática – modelo preponderante na associação entre a letra e a melodia da canção proposta –, as escolhas criativas do cancionista exploram a importância de outras associações entre texto, melodia e outros elementos do arranjo, como a harmonia. Desse modo, é possível observar a presença de excertos figurativos do texto na obra transposta que não traçam uma aproximação do componente melódico com as inflexões da fala. É possível concluir, portanto, que a figurativização e a tematização andam de mãos dadas em um percurso que narra e desnarratiza o enredo configurado, ainda que a segunda demonstre síncrese melódico-linguística. Além do mais, os dêiticos “vi”, “feira” e “chão da feira” e a reiteração dos fragmentos textuais “da mulher suja”, “milhares”, “a mulher suja

<sup>13</sup> Salto, também chamado de grau disjunto, significa um movimento entre duas notas que não envolve repetição (duas notas idênticas), tampouco sucessão (aparecimento de uma nota imediatamente antes ou após a primeira, tomando-se como referência a sequência padrão de notas, ou seja, dó-ré-mi-fá-sol-lá-si).

da feira / ela mesma uma fruta / caída de um cacho” e “é o poema da mulher suja / da mulher suja que vi na feira”, ambos com um potencial figurativo à linguagem do poema, encontram, no entanto, um correspondente melódico em vias de tematização, o que sugere mais um impulso de coexistência das duas competências cancionais, porém, agora, em planos de expressão distintos, sugerindo um outro espaço de aproximação.

Suscitando essa perspectiva, o compositor, apesar de delinear e delimitar temas e motivos<sup>14</sup> recorrentes em seu processo, não estabelece uma compreensibilidade tão nítida à estabilização rítmico-melódica que os constitui. Na esteira dessa construção, a nota musical “Sol”, sumariamente, funda o substrato melódico, desordenando os padrões rítmicos das frases justamente por ser iterada de maneira obsessiva e por sobressair em diversos segmentos textuais, adaptando-se à prosódia de cada palavra erigida no poema. Não obstante, nos espaços onde não há essa mesma nota, há outras notas âncoras, que servem como elementos de distensão provisória, nomeadamente: “Lá - Fá sustenido - Mi - Si - Dó - Ré - Mi bemol”, à tensão que se estabelece com a irregularidade rítmica da nota dominante na melodia do canto.

Um aspecto de arranjo que forja o elo entre texto e música manifesta-se logo na escolha do primeiro acorde ao violão, o qual apresenta uma forte dissonância que atravessa a maior parte da canção, conduzindo e tensionando o fluxo melódico-textual por largos segundos. Nesse sentido, Fabricio Gambogi aponta que “Vitor se vale desses recursos para criar ambientes harmônicos [...] ambíguos” (GAMBOGI, citado em RAMIL, 2013, p. 79). Assim, abre-se um espaço de compatibilidade harmônica com o conteúdo do texto, não mais secundário ao entrelaçar de letra e melodia, dado que o acorde analisado é tão reiterado, que acaba preenchendo a maior parte do acompanhamento da canção. Sendo assim, pela importância que mostra à canção, o elemento harmônico amplia a unívoca categorização de Tatit sobre a qual “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (TATIT, 2012, p. 9). Ou seja, um outro componente do arranjo propõe-se protagonista à produção de sentido do poema transposto, nesse caso, advindo dos recursos de harmonização.

Literalmente tenso, à vista da disposição das notas que orientam sua composição, o acorde descrito reforça o depósito de aflição da letra e acentua esse estado a partir da sua recorrência na canção. Por esse prisma, Vitor opera com a consciência composicional de quem pretende promover um longo tensionamento, o que, por consequência, gera uma expectativa de espera por um acorde que promova a sensação oposta, a de relaxamento. Desse modo, o(a) ouvinte é levado(a) à exaustão, até que um novo acorde desate o nó ambíguo causado pelo preponderante. Os demais acordes que se escutam na canção favorecem a inteligibilização da canção em pé de igualdade com os componentes tidos como essenciais à canção: o linguístico e o melódico.

Quanto ao poema transposto à canção examinado, sob a ótica tatitiana, uma parte significativa dos componentes que concebem o produto final sincretiza-se, a constar, os temas melódicos arrolados na música e os atributos actanciais erigidos pelo texto, o ordenamento de um mesmo perfil melódico que cede espaço de tempo ao texto que se amplia ou se reduz nos compassos da canção e o acionamento de antídotos internos, que conferem uma dose de alteridade ao modelo prevalente. Por outro lado, como toda a teoria não se esgota, há pressupostos que não encontram correspondência na canção analisada como, por exemplo, o fato de que

<sup>14</sup>O motivo é, numa melodia, a menor unidade formal/construtiva que pode existir. Normalmente de curtíssima duração – de duas a seis notas (embora existam motivos menores, resultantes da aglutinação de outros).

o ritmo e as acentuações erigidas pelo componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. Na melodia está a gênese do acompanhamento. Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz a uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero. (TATIT, 1986, p. 49)

Por esse ângulo, apesar de, na obra em questão, conteúdos como a melodia e o texto, e até mesmo a carga de tensão da progressão harmônica e a qualidade tímbrica do violão de aço possuírem congruência entre si e aclimataram-se ao desenvolvimento da obra, o cancionista desarticula a persuasão somática e cognitiva do locutor sobre o locutário por meio da maneira com a qual o acompanhamento é tocado, dado que o delineamento das cordas percutidas e a produção das síncopes<sup>15</sup> que forjam a bossa nova. Portanto, a fundação do gênero ocorre unilateralmente a partir da levada de violão, sem necessariamente associar-se ao componente linguístico e melódico, e, até mesmo, à maneira com a qual a harmonia é pensada ao violão, que se mostra, inclusive, em completa desassociação com a formação dos acordes bossa-novistas e de suas progressões, ancorados no *jazz* norte-americano. Portanto, vê-se que a canção analisada desafia, em parte, a concepção de Tatit, haja visto que o arranjo de Vitor opera um rompimento com o modo de se estabelecer um gênero musical em relação ao devir melódico empreendido.

Com o intuito de complexificar a não compatibilidade entre o que se pactua acerca da fundação de um estilo musical e a maneira com a qual este é erigido em “poema da mulher suja”, faz-se indispensável trazer uma reflexão de José Miguel Wisnik, sobre a qual

a bossa nova desenvolveu-se numa atmosfera que, mais que tematicamente intimista, pede para o espetáculo público a intimidade do amator (a geração bossa-novista apresenta “o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa ocasional de fim de noite”, numa atitude que traria possíveis marcas de indefinição social e uma sintomática resistência “em se conhecer produtiva”). A geração estética mais alta da bossa nova passa exatamente por uma estilização dessa espécie de “amadorismo” do qual ela se nutre. (WISNIK, 2004, p. 221, grifos do autor)

Valida-se, a partir da transposição analisada, que outras respostas textuais, melódicas e harmônicas são possíveis à fundação de um gênero musical, no caso, ao da bossa nova, em um projeto de transposição. Os exemplos são diversos: o elo de tensão entre letra, melodia e harmonia; todo o processo de atributos depreciativos da personagem; a alegoria construída; o violão com cordas de aço (em contraposição às cordas de nylon, de timbre mais delicado e suave, presentes nas gravações dos(as) bossa novistas); a quebra da intuição lírica, entre outras instâncias. Apenas a levada de violão endossa esse resgate rítmico do movimento de fins dos anos cinquenta. Ainda, no encaminhamento desse fazer atrelado ao gênero discutido, Wisnik atenta para a marca de indefinição social, característica questionada na letra de Freitas, que presentifica a cena e sinaliza a condição social da actante retratada na obra transposta, sinalizando

<sup>15</sup>Síncope ou síncope, em música, é uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte.

uma instância capaz de produzir novos sentidos sobre o componente linguístico de uma obra carregada pela bossa nova.

Em se tratando de desvios no processo de depuração da personagem de Angélica, o que aparecem não são atributos, mas impropriedades. Assim sendo, Freitas não evoca, em seu poema, uma intenção de encantamento a partir das características que são atribuídas à “mulher suja” – ao contrário do que amplamente se postulou nas construções de personagens e valores-objetos consolidados na esteira da canção no século XX e que encontram respaldo na teoria tatitiana, quais sejam: o malandro, a baiana, a garota, o violão, o futebol, o samba –, mas, sim, traz à tona o que vem a ser o oposto disso, dadas a descrição minuciosa de vulnerabilidade da personagem e a condição de estranhamento forjada a partir desta. Esses indícios sugerem um processo actancial particular que, ao invés de trabalhar no âmbito da exaltação, problematiza o contexto da personagem construída.

Percebe-se, também, que essa via ressignificativa do arrolamento de atributos estende-se à noção de uma tematização não operante por meio de um estado de conjunção com alguém ou com algum objeto. Dilui-se, portanto, a ideia de que a tendência à tematização de uma personagem pertencente ao gênero feminino sirva para erguer, por exemplo, os estereotipados simulacros da “baiana” (“O Que é Que a Baiana Tem?”, 1938); da “morena” (“Morena Boca de Ouro”, 1941); da “garota” (“Garota de Ipanema”, 1962); e os ainda mais pejorativos, da “dona de casa subserviente” (Panela Velha, 1982), de cunho explicitamente machista, e da “mulher intelectual” (“Cumbiera intelectual”, 2002), forjado, especialmente neste caso, a partir de um contexto que deprecia a intelectualidade da personagem.

## Considerações finais

À luz dessas reflexões, por fim, conclui-se que o processo de transposição não se limita unilateralmente às regras do poema e da canção, constituindo, contudo, uma outra esfera capaz de, ao mesmo tempo, circunscrever-se aos domínios de um e de outro e de fundar seus códigos próprios. A partir disso, talvez seja mais conveniente tratar cada espaço complementar ou alternativo à tese tatitiana como uma instância de acréscimo, capaz de se infiltrar em qualquer gênero da canção contemporânea, especialmente em se tratando de suas duas últimas décadas, onde a intensificação da mistura de procedimentos e a intersecção com linguagens artísticas distintas passaram a fundar nichos e subnichos de canção. Angélica e Vitor, logo, optam pela “esquisitice” entre aspas, sim, dado que fazem questão de subverter o que é considerado tradicional relativamente às síncrese obtidas entre letra e música. Não à toa, o inventário de máculas referentes à “mulher suja” do texto incorpora-se à fundação rítmica de um gênero musical que cultua a beleza desde o seu nascedouro, configurando, quiçá, o melhor exemplo de revisão dessas compatibilidades.

Isto posto, percebe-se que o resultado da relação obtida entre o poema (ou a letra) de Angélica, a melodia e os demais elementos do arranjo de Vitor – como a harmonia, a rítmica e o timbre empregados ao seu instrumento, tal qual a entoação do canto em sua interpretação – opera, eventualmente, fissurando aquilo que é considerado idiomático em um projeto de transposição.

Nesse sentido, o termo, quando submetido às leis musicais, mas ora estendendo-se também ao componente linguístico da canção, passa a

designar tanto a utilização de elementos singulares do meio (i.e. o instrumento) para o qual determinada obra é composta (NASCIMENTO, 2013, p. 14), podendo ser compreendido como linguagem instrumental, quanto aquilo que é marcadamente característico de gêneros ou estilos musicais – determinados perfis melódicos, sequências harmônicas, padrões cadenciais, células rítmicas, etc. (LEMOS, 2012, p. 28)

De modo mais extenso à análise de “poema da mulher suja”, nota-se uma euforia multilateral, transmitida a partir do processo descritivo da personagem; da linha melódica de contorno pouco oscilante; da combinação de notas que formam intervalos dissonantes e reincidentes à transição de acordes, em cuja ambiguidade harmônica instala-se; e da presença das cordas de aço do violão. Esses elementos encontram completude na disforia de um canto que, à sua maneira, vai de encontro ao “grão da voz” (TATIT, citado em WISNIK, 2004, p. 222) depurado por João Gilberto e Rosa Passos e na cadência rítmica de um acompanhamento à bossa nova, concebendo, portanto, um campo de cruzamentos que borra as noções de “elementos singulares de uma obra” e “aquilo que é característico de um estilo musical”, anteriormente mencionadas. Assim sendo, similarmente a essa lógica transposicional, a nível de exemplo, um poema de carga figurativa prevalecente poderia ser interpretado a partir de uma instrumentação de forró e investido de motivos melódicos inerentes ao tango, um gênero que possui, textualmente, perfis passionais e, musicalmente, recortes temático-passionais. Nesse sentido, a manutenção de algumas idiosincrasias do estilo empregado, como a musicalidade do tango, faz-se necessária, pois torna mais verossímil e consciente a dosagem de escolhas que lançam as rupturas propostas sobre a percepção do(a) ouvinte.

Esses dados de compatibilidade ressignificada, elencados ao transcorrer do ensaio, aliados à preservação de alguns parâmetros já preconizados há décadas na cronologia da canção, respaldam a noção da perda da autoria, tendo em vista que Ramil apropria-se de um texto que possui estímulos sonoros em sua gênese e o transmuta à letra. Seguindo esse raciocínio, ofusca-se a fronteira que estabelece quem é o(a) autor(a) da letra e da canção, criando uma zona neutra onde Angélica e Vitor transitam, embora formalmente se pactue que a letra seja de uma e a música de outro. Essa zona de instabilidade atesta, assim, um modo de fazer canção que aborda traços de não originalidade – conceito formulado por Marjorie Perloff (2013) – considerando que se constrói uma obra a partir de outra, em um contexto de apropriação.

A partir disso, talvez seja mais interessante “admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’” (BARTHES, 2004, p. 58, grifos do autor), na medida em que se considera que a escritura da poeta parte de uma impessoalidade que, quando reorganizada e interpretada por um artista pertencente a outro gênero, busca dar um novo testemunho que, da mesma forma, não parte do “eu”, pois que o arcabouço que forja as referências de ambos é a eles pregressa. A nível de continuidade, um(a) artista visual poderia muito bem apreender o estado atual da obra e dotá-la de uma trama de imagens, como bem faz Isabel Ramil em suas projeções em *Avenida Angélica*, fato que sugere uma apropriação em cadeia.

Por fim, conclui-se que a prática que orienta as prevalências entre os acordos e as ampliações expostas forma uma chave que pode, ao mesmo tempo, ofender e abraçar a tradição estrutural da canção. Basta que se faça isso intencionalmente, para que o depósito de afeto não desperte no(a) ouvinte o choro, quando o que se quer é fazer rir: um jogo que implementa a sua eficácia e, em surgindo novos coletivos e subcategorias desses coletivos com outras canções similares, a sua fecundidade.

## Referências

- BARTHES, R. A Morte do Autor. *In: O Rumor da Língua. 2 ed.* São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- FREITAS, A. **Um Útero é do Tamanho de um Punho.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREITAS, A. **Rilke Shake.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GARRAMUÑO, F. **Frutos Estranhos.** Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEMONS, J. O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano. **Uma abordagem a partir de suas principais influências.** A música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, 2012.
- NASCIMENTO, I. **Idiomatismos na obra para violão solo de Sebastião Tapajós.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097>.
- PERLOFF, M. **O Gênio não Original.** Poesia por Outros Meios no Novo Século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- POUND, E. **ABC da Literatura.** Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RAMIL, V. *Avenida Angélica.* Satolep, 2022, 1 CD.
- RAMIL, V. **Songbook Vitor Ramil.** Caxias do Sul: Belas Letras, 2013.
- SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e Imaginação Literária. Comentário sobre a Literatura Brasileira de fins do século XX e a experiência urbana. *In: Coros, contrários, massa. 1 ed.* Recife: Cepe, 2022. p. 211-246.
- TATIT, L. **A canção.** Eficácia e Encanto. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, L. Elementos para a Análise da Canção Popular. *In: Cadernos de semiótica aplicada.* Vol. 1, nº 2, p. 7-24, 2003.

TATIT, L . **O Cancionista**. Composição de Canções no Brasil. ed. 2. reimp. 1. São Paulo: Editora Edusp , 2012.

WISNIK, J. M. A Gaia Ciência. Literatura e Música Popular no Brasil. *In*: WISNIK, J. M. . **Sem Receita**. São Paulo, p. 213-239, 2004.