

A pós-canção em R.C. (2022), de Angélica Freitas e Vitor Ramil: entre a letra, a imagem e o som

Bruna Farias Machado¹

Rafael Mattos Petrucci da Silva²

Resumo: No contexto das experimentações contemporâneas em torno da forma canção, o conceito de “pós-canção” surge como uma chave crítica para pensar composições que desafiam as estruturas convencionais da música popular. Considera-se que, na transposição de um poema para a canção, esta, ao reutilizar o elemento linguístico do texto poético pré-existente, apresenta, em seu componente melódico, uma contraparte criativa. Nesse sentido, este ensaio tem como objetivo refletir sobre o processo de transposição do poema *r.c.* (2007), de Angélica Freitas, para a canção *R.C.* (2022), de Vitor Ramil, a partir dos conceitos de pós-produção e de obra de arte não original, propostos respectivamente por Nicolas Bourriaud (2009) e Marjorie Perloff (2013). Em um segundo momento, a investigação busca lançar luz sobre as relações entre letra, imagem e som no produto artístico concebido por Freitas e Ramil. A partir disso, pretende-se estabelecer paralelos com obras atravessadas por processos similares, como o álbum de poemas mixados *I Who Cannot Sing*, de Patrícia Lino, e a canção *Uma Canção*, do grupo paulistano Filarmônica de Pasárgada. Por fim, considera-se a possibilidade de que *R.C.* contenha um conteúdo que transcende o verbo, o som e o visual: a arte pop. Em outras palavras, os elementos que caracterizam o gesto pós-produtivo no poema transposto à canção não apenas fundam uma pós-canção, mas também apontam para o que se poderia chamar de um *pós-pop*, cuja expressão se consolida justamente na configuração de *R.C.*

Palavras-chave: pós-canção; pós-pop; transposição; Angélica Freitas; Vitor Ramil.

Abstract: In the context of contemporary experimentation with the song form, the concept of the “post-song” emerges as a critical key to understanding compositions that challenge the conventional structures of popular music. It is considered that, in the transposition of a poem into song, the latter, by reusing the linguistic element of the preexisting poetic text, introduces a creative counterpart through its melodic component. In this sense, this essay aims to reflect on the process of transposing the poem *r.c.* (2007), by Angélica Freitas, into the song *R.C.* (2022), by Vitor Ramil, through the lenses of the concepts of postproduction and non-original artwork, as proposed respectively by Nicolas Bourriaud (2009) and Marjorie Perloff (2013). In a second phase, the

¹ 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. Integra o projeto de pesquisa intitulado “Processos e Diálogos da Literatura: Passagens, Intertextos, Traduções, Adaptações e Remidiações”, bem como o Projeto de Extensão intitulado “Círculo Literatura e Outras Mídias: Grupo de Pesquisa e Estudos”, ambos coordenados pela Profa. Dra. Lucia Sá Rebello.

² Graduado no 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.

*investigation seeks to shed light on the relationships between lyrics, image, and sound in the artistic product conceived by Freitas and Ramil. From there, the essay intends to draw parallels with other works shaped by similar processes, such as the mixed-poem album *I Who Cannot Sing* by Patrícia Lino, and the song *Uma Canção* by the São Paulo-based group Filarmônica de Pasárgada. Finally, the analysis considers the possibility that R.C. contains a content that transcends the verbal, the sonic, and the visual: pop art. In other words, the elements that define the postproductive gesture in the poem transposed into song not only give rise to a post-song, but also suggest what might be called a post-pop, fully realized in the structure of R.C.*

Keywords: post-song; post-pop; transposition; Angélica Freitas; Vitor Ramil.

Introdução

Angélica Freitas afirma que o seu processo de escrita é consideravelmente orientado pelos sons e pelo contato com letras de canções³. Tal intimidade de Angélica com o texto sonoro, pois, pode ser observada em variados traços inclinados à vocalização da 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 reiteração de núcleos semânticos e de enumeração de traços de personagens — o que, desse modo, possibilita-nos pensar que, em seu fazer poético, “as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado”, isto é, que seu fazer poético seja permeado pelo conceito de *melopeia*, proposto por Ezra Pound (2006, p. 11).

Nesse sentido, o contexto do qual partem essas declarações de Angélica diz respeito, mais especificamente, ao vídeo-álbum *Avenida Angélica*⁴ (2022), um projeto artístico intermidial — de poesia, canção e artes visuais⁵ — encabeçado pelo músico e compositor pelotense Vitor Ramil, conterrâneo do poeta e transpositor de dezoito de seus poemas à canção. Esse coletivo de canções de dupla autoria, assim, tem como mote

³ Angélica Freitas expõe essas ideias em um bate-papo, em 2022, disponível no YouTube, mediado por Ana Maia e com participação de Vitor Ramil — que pode ser encontrado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=Xnw9rfCeD1s&t=2978s>.

⁴ Entende-se por vídeo-álbum a gravação ao vivo do espetáculo *Avenida Angélica*, disponibilizada em vídeo no YouTube. O local da gravação foi o Teatro Sete de Abril, em Pelotas, nos dias 07 e 08 de agosto de 2021. Ainda, a gravação contou com o formato voz e violão e com projeções visuais de Isabel Ramil. O link do vídeo-álbum de Vitor Ramil pode ser encontrado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=xX5Jczoxzm4&t=2496s>.

⁵ As projeções visuais de Isabel Ramil são um fator externo ao foco deste trabalho, dado que não mantêm relações diretas com a transposição à canção.

composicional a apropriação de Vitor dos textos de Angélica, transmutados à letra de música, os quais constam nos livros *Rilke Shake* (2007) e *Um Útero É do Tamanho de um Punho* (2012).

Pode-se, a partir disso, notar que o nó que une os trabalhos criativos de Angélica e Vitor, este principalmente em seu trabalho intermidial de poemas e canções, aponta para a teoria da arte no século XXI — e, mais precisamente, para a teoria de arte acerca da *apropriação textual*. Vitor, por exemplo, ao transpor poemas de Emily Dickinson, de Jorge Luis Borges, de João da Cunha Vargas e, por último, de Angélica à canção, está, logo, apropriando-se de poemas de Dickinson, Borges, Cunha Vargas e Angélica. Angélica, por exemplo, com seus *3 poemas com o auxílio do Google* (2012), não apenas humoriza clichês culturalmente associados à mulher, como também se apropria de textos verbais encontrados no meio digital.⁶

Em outras palavras, assim como ocorre com a obra de Angélica, Vitor se vale de seus próprios caminhos de apropriação textual, como veremos com Leonardo Villa-Forte, e de *pós-produção artística*, como veremos com Nicolas Bourriaud, em suas canções que se circunscrevem ao domínio da transposição do texto verbal ao texto sonoro. Dessa forma, vê-se que, também, em muitas de suas composições cancionais, não há uma escritura pensada inicialmente para ser letra de música: utiliza-se do poema escrito por outros autores a fim de o aliar à música. Trocando em miúdos: a letra é esculpida dentro do poema, conformando-se em sua estrutura inicial para que, posteriormente, o cancionista possa propor-lhe mudanças sutis ou reiterações de trechos — o que provoca à letra, deste modo, desvios de sentido (o gesto entoativo), de formato (suporte) e espaço-temporal (a canção transcorre em uma determinada minutagem), os quais serão melhor explicados adiante.

As linhas que se seguem neste ensaio, então, objetivam tecer considerações acerca da pós-canção *R.C.*⁷, que tem como origem de sua letra o poema de mesmo título,

⁶ Aqui me refiro, dentre muitas outras, às canções de Vitor *A Word Is Dead* (2004), com poema de Dickinson; *Milonga de Manuel Flores*, com poema de Borges; *Deixando o Pago*, com poema de Cunha Vargas, e à série de 3 poemas, intitulada *3 poemas com o auxílio do google*, de Angélica, publicada no livro *Um Útero É do Tamanho de um Punho*.

⁷ A canção pode ser acessada através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=mlUqv7PFePs>.

encontrado no livro *Rilke Shake* (2007, p. 30), de Angélica. Isto é, as linhas que se seguem neste ensaio analisam a canção *R.C.*, fruto de uma apropriação que Vitor fez do poema de Angélica também intitulado *R.C.*⁸ — atitude essa que, por sua vez, gestou uma das dezoito canções do vídeo-álbum aqui referenciado. A fim de elucidar as reproposições de contextos que modelam o sentido do processo transpositivo do poema *r.c.* À canção de mesmo título, os próximos parágrafos discutirão, ainda, obras que se propõem a relacionar poema, imagem e som, bem como se apropriam de elementos musicais de outras obras literárias ou cancionais, escritas e entoadas majoritariamente em língua portuguesa.

Por isso, alguns trabalhos como o álbum */ Who Cannot Sing* (2020), de Patrícia Lino, e a canção *Uma Canção* (2014), de Filarmônica de Pasárgada, serão fundamentais às considerações que se pretende tecer acerca do produto de Angélica e Vitor, uma vez que são construídos por processos similares. Em paralelo a isso, os conceitos de pós-produção artística, como sabemos, proposto primordialmente por Bourriaud, e, ainda, o de literatura, ou obra de arte não original, proposto primordialmente por Marjorie Perloff, irão contribuir em larga medida para explicar como o poema de Angélica passa a fixar-se no texto sonoro da canção empreendida por Vitor — a qual, assim como o álbum de poemas mixados */ Who Cannot Sing*, de Patrícia, e a canção *Uma Canção*, de Filarmônica de Pasárgada, tende a apresentar traços pós-produtórios e não originais.

R.C.: do poema à pós-canção

r.c., um dos poemas de Angélica que integra as transposições à canção realizadas por Vitor em *Avenida Angélica*, para além de ser permeado pela relação íntima de Angélica com o sonoro em suas produções poéticas, destaca-se, também, por constituir um poema com traços visuais. Essa constatação parte do fato de que a disposição gráfica do poema apresenta, no plano da página, uma estruturação muito semelhante às letras de músicas impressas em LPs e vinis de épocas anteriores: isto é, *r.c.*, sem uma separação de versos

⁸ Ao longo do ensaio, a grafia “*r.c.*”, em minúsculas, irá corresponder ao poema de Angélica, como consta no livro *Rilke Shake*, ao passo que “*R.C.*”, em maiúsculas, fará menção à canção transposta por Vitor, como consta no álbum *Avenida Angélica*.

tradicional, parece ser escrito em formato prosaico, mas com a diferenciação da separação de alguns de seus trechos por barras — como, claro, eram diagramadas muitas letras de canções em LPs.

Vitor, em um segundo bate-papo⁹, discorre que, ao transpor *R.C.*, deparou-se justamente com esse fator visual bastante distinto na conformação do poema, o qual nomeou de “massa de palavras”. Sendo assim, o poema de Angélica, abaixo transcrito, organiza-se da seguinte forma:

os grandes colecionadores de mantras pessoais não saberão
a metade/ do que aprendi nas canções/ é verdade/ nem
saberão/ descrever com tanta precisão/ aquela janela da
bolha de sabão/ meu bem eu li a barsa/ eu li a britannica/
e quando sobrou tempo eu ouvi/ a sinfônica/ eu cresci/
sobrevivi/ a privada de perto/ muitas vezes eu vi/ mas a
verdade é que/ quase tudo aprendi/ ouvindo as canções
do rádio/ as canções do rádio/ quando meu bem nem/ a
verdadeira maionese/ puder me salvar/ você sabe onde
me encontrar/ e se a luz faltar/ num cantinho do meu
quarto/ eu vou estar/ com um panasonic quatro pilhas
AAA/ ouvindo as canções do rádio
(FREITAS, 2007, p. 30).

Segundo o cancionista, ainda, o poema de Angélica, além de carregar a verbo-visualidade em sua forma, alimenta um descompromisso métrico aparente, que possibilitou a criação de alguns caminhos entoativos específicos na vocalização da obra transposta. Nesse sentido, uma primeira parte do poema, começando por “os grandes colecionadores”, até “a sinfônica/”, ganhou, na canção, um “processo entoativo que, [...] numa orientação mais rigorosa, [...] produz a fala no canto” (TATIT, 2012, p. 9). Essa aposta inicial reflete uma escolha compatível com o aspecto visual do poema, dada a questão métrica dos seus primeiros segmentos, e, em sequência, sugere que o poema — agora, letra da canção — está por começar a qualquer momento em que as palavras reduzam suas inflexões e fixem temas melódicos na percepção do ouvinte. Essa antevisão do ouvinte é fruto do conhecimento tácito de que a cadeia fônica da fala é instável e desprovida de responsabilidade sonora. Nesse sentido, os gêneros musicais circunscritos

⁹ O bate-papo, promovido pela PUC-RS, integrando a série “Ato Criativo”, pode ser encontrado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=0sZEvO3-FTM&t=1414s>.

no coletivo de canções de *Avenida Angélica* fazem com que quem os escuta espere uma sonoridade mais definida.

Após estimular “o deslocamento de conteúdos de arquivo de um suporte para outro” (VILLA-FORTE, 2019, p. 11) — visto que o poema, ao ganhar o estatuto de letra e de experiência vocal recitada e entoada, torna-se canção —, o método transpositor na música opera de modo um pouco particular. Sob tal perspectiva, se, para Bourriaud, a pós-produção “Designa um conjunto de tratamentos dado ao material registrado [...] Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem” (2009, p. 7), o que ocorre no caso da mudança de suporte de *r.c.*, enquanto poema, para *R.C.*, enquanto canção, é que nem todos os conteúdos são pós-produzidos na íntegra do processo. Em conformidade, o ato de reciclagem do poema e o tratamento que a ele se dá, na canção, descreve a ideia de “pós” para Bourriaud (2009, p. 14), sobre a qual se produz um trabalho que acontece *após* o acontecimento de outro, descrevendo “uma zona de atividades, uma atitude” (p. 14).

Por outro lado, a estabilização conferida ao texto poético por meio da criação de uma melodia que o transmuta à letra da canção lida com uma carga criativa, que apostava quase que inteiramente na melodia da canção. Isto é, uma vez que, para Luiz Tatit (1986), a eficácia da canção popular é formada essencialmente pela união entre melodia e letra, a carga pós-produtiva desta canção está majoritariamente posta em sua letra, e não em sua melodia, visto que esta foi criada originalmente por Vitor. Logo, a obra pós-produzida, de autoria mista, forja uma pós-produção em que o objeto transposto passa por necessárias alterações para que o seu resultado se complete.

Relativamente ao tratamento empreendido no ato transpositivo, emergem algumas atitudes que esculpem o texto transmutado em experiência vocalizada. Ao escutar-se a canção atentamente, é possível diagnosticar que as mudanças arroladas na relação do poema com a letra ocorrem somente no desenvolvimento da seção entoada, onde se escuta “eu cresci/” e daí em diante. Alguns desses procedimentos são o acréscimo de novas palavras, como em “/a privada **bem** de perto/” e “/quase tudo **eu** aprendi/”, o acréscimo de palavras idênticas, verificado em “/mas a verdade/ **a verdade** é que quase tudo eu aprendi/”, e, ainda, a mudança de uma palavra por uma equivalente: “/nem

saberão/” por “/nem poderão/ descrever com tanta precisão/”. Tais inserções, enxutas, com ligeiras modificações do texto, ou mesmo com a reiteração de duas palavras, ajustam a métrica encontrada na produção do canto e preservam a estrutura e o significado do poema. Portanto, a transposição arca com recortes silábicos que

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)

No plano do conteúdo, o poema de Angélica comprehende uma sutil paródia, que começa contrapondo a carga de ironia tradicionalmente destinada ao ato de colecionar mantras pessoais em comparação à relevância do *background* intelectual do eu lírico. Este dedicou seu ócio à escuta de canções e aprendeu a ver as coisas com mais profundidade, passando pelas leituras das encyclopédias Balsa e Britannica, e ainda sobrando-lhe tempo para escutar alguma orquestra sinfônica. Logo, os colecionadores de mantras pessoais mencionados no início do poema, segundo o(a) próprio(a) eu lírico(a), não saberão a metade do que ele(a) sabe. Já a parte onde se inicia o canto entoado de Vitor — um “grão da voz depurado” (WISNIK, 2004, p. 24), que carrega consigo uma dose de introspecção — propõe imagens cotidianas e um tanto burlescas, como ver muitas vezes a privada de perto. Em seguida, faz a primeira menção ao seu vínculo intelectual e afetivo com as canções do rádio, núcleo do poema e da canção. Consequentemente, percebe-se, em Vitor, uma inclinação pós-produtiva que, a partir de um canto intimista, busca desmontar um gesto vocal que remeta ao pop.

As próximas referências enunciadas no texto do poema descrevem memórias locais que habitam a subjetividade do(a) eu lírico(a), como “a verdadeira maionese”, título de uma das canções do grupo brasileiro e gaúcho “Tangos e Tragédias”, encabeçado, à época, pelos músicos Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky. Ademais, o desfecho dos signos propostos por Angélica introduz a imagem que localiza o(a) protagonista no tempo: o rádio Panasonic de padrão de pilhas AAA, completando a mimese que se propôs ao pensar visualmente sua escrita, a qual suscita a disposição gráfica das letras dos discos de vinil

de décadas passadas. Por fim, no já mencionado bate-papo, Angélica esclarece que o tratamento poético e a estruturação de *r.c.* fazem alusão ao cantor brasileiro Roberto Carlos, cujas iniciais do nome habitam, desde já, o título do poema.

A análise dos elementos formais do poema, do poema transposto à letra e, ainda, da transposição final — que conjuga texto, melodia e outras contribuições de arranjo instrumental — revela, então, o compromisso geral de Vitor em pós-produzir o poema visual de Angélica. Nesse sentido, o processo transpositivo lida com uma série de atos que compreendem a apropriação do texto, a mudança de seu suporte, a inserção e a omissão de palavras menos importantes à significação de uma determinada passagem da letra e a experiência vocal recitativa e entoativa. Portanto, ao trabalhar a partir do material de Angélica, Vitor “desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição” (BOURRIAUD, 2009, p. 83). O resultado desse gesto, por conseguinte, traduz-se na transformação promovida pela execução musical da obra literária.

Entre a letra, a imagem e o som

O método de construção da canção *R.C.* reflete uma busca contemporânea de parte dos(as) compositores(as) de canção nas últimas duas décadas. Assim, preocupa-se muito mais em endereçar outros sentidos a uma nova produção, utilizando-se, para tanto, da apropriação da íntegra ou de partes de outras obras que serão, desse modo, pontos de partida ou etapas do desenvolvimento de alguma de suas partes. “A lição aqui é que o contexto sempre transforma o conteúdo” (PERLOFF, 2013, p. 92). Nesse sentido, a mudança de suporte do texto poético de Angélica para a canção de dupla autoria, em si, além de já descrever essa atitude de transformação, revela o traço não original do objeto cancial. O traço original de Vitor, por sua vez, é assimilado dentro de um processo criativo que se propõe a fixar o texto do poema na memória do(a) ouvinte por meio de um canto que dosa duas prevalências: o recitativo, pouco estável e mais próximo das inflexões da fala, como se pode notar ao início da canção, e o entoativo, mais fixado e inteligível à memória musical do(a) receptor(a).

A transposição à canção, embora realize esses procedimentos, não consegue transpor de maneira fiel o elemento visual do poema *r.c.* ao seu novo contexto. A explicação para tal observação reside no fato de que, diferentemente do que acontece no texto verbal — que foi escrito e veiculado originalmente no plano da página, e que continua a comunicar-se como emissão vocal performada no canto do cantor —, não há um gesto criativo que realize a transferência exata da visualidade da obra inicial para dentro da canção. O que ocorre na transposição, mais precisamente, é uma reproposição do elemento visual dos versos, anteriormente configurados como escrita poética, cabendo ao(à) ouvinte acessar essa nova modelagem no ato da escuta.

Pode-se ainda pensar, como contraponto à possível incompatibilidade de transpor os elementos visuais existentes no poema de Angélica à canção de Vitor, na existência de um conteúdo que transcende o verbo, o som e o visual das duas obras: a arte pop. Em outras palavras, as características que engendram o gesto pós-produtivo no poema transposto à canção, também, acabam por fundar não apenas uma pós-canção, mas, ainda, o que se poderia chamar de um *pós-pop*. Isso ocorre porque, já no poema, Angélica, de maneira mais indireta, pós-produz por duas vias o que poderia ser uma canção de Roberto Carlos. Isso se dá tanto pelas alusões ao cantor no título e no conteúdo pop de seu texto, quanto pelo elemento visual, que, estruturalmente, reproduz o poema como sendo uma letra de música em um encarte de disco de vinil. O(a) eu lírico(a) de Angélica, ademais, narra, em seu poema, a paixão pela música e a estima que sente pelas canções do rádio, o que pode muito bem se referir às canções de Roberto. Dessa forma, explico que, a partir disso, se o poema com traços visuais de Angélica, de certa forma, parodia a letra de uma canção pop posta no verso de um LP de Roberto¹⁰, a canção de Vitor transpõe, de algum modo, a paródia de Roberto à sua própria canção.

Posteriormente, na canção, o gesto pós-pop é produzido e ressaltado aqui devido ao fato de Vitor não ser um autor originalmente pop, mas sim um reciclagem dessa cultura, que se apropria do poema *r.c.* e o interpreta na proposta da transposição. Dessa forma, a

¹⁰ Recordo-lhes que a visualidade de “*r.c.*”, o poema de Angélica, que nos remete à letra de uma canção presente no verso de um LP, é, como mencionado anteriormente neste ensaio, observada principalmente pelas barras que separam alguns trechos do poema — que, assim, referenciam a separação de versos da letra de uma canção no verso de um LP.

proposta musical apresenta uma batida de violão intuitiva, autorreferenciada, mas facilmente associável ao que se supõe ao escutar um acompanhamento pop; além disso, o formato voz e violão parece perfeitamente congruente com uma das performances que se poderia esperar de um cantautor como Roberto ao interpretar suas canções. Vitor é, como se sabe, um autor que trabalha majoritariamente com a renovação do gênero conhecido como milonga, cuja carga de introspecção, aliada à sua maneira muito particular de construir melodias vocais, harmonias e ritmos no violão, não possui a mesma aderência ao pop que se reconhece em Roberto. Logo, a canção *R.C.* reforça, como propõe Perloff, traços não originais de Vitor.

Acerca da tendência já abordada na arte do novo século de apropriação textual, faz-se oportuno mobilizar Perloff (2013), que, em suas palavras, propõe o termo *escrever-através*, ato que permite “ao poeta participar de um discurso maior e mais público”, [...] que cede espaço [...] “para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (PERLOFF, 2013, p. 41). Fazendo jus à relação estabelecida por Perloff, o álbum — ou a antologia de poemas mixados — *I Who Cannot Sing* (2020)¹¹, de Patrícia, apresenta vinte e uma faixas, ou *poemas mixados*, que partem majoritariamente da transposição, ou da apropriação, de poemas exclusivamente verbais de outros autores à poesia mixada. Entretanto, a *mixed poetry* de Patrícia, diferentemente da grande maioria das canções de Vitor, não pretende vocalizar entoativamente suas experiências, tal qual nos mostram alguns de seus poemas mixados, como *To Die Is an Art*, a partir do poema de Sylvia Plath, e *Para Você Aprender a Palavra Nacre*¹², a partir do poema de Luca Argel, os quais são recitados.

No que tange ao processo de transposição do poema *r.c* realizado por Vitor, nota-se a existência de alguns procedimentos diferentes daqueles presentes na íntegra da obra *I Who Cannot Sing*, de Patrícia. Assim, observa-se que outro tipo de dicção é incorporada a esse trabalho. Em *R.C.*, vemos que, na maior parte da transposição do poema à canção,

¹¹O álbum *I Who Cannot Sing*, de Patrícia, pode ser acessado através deste link: <http://www.iwhocannotsing.com/album.html>.

¹² Os dois *mixed poems* citados também contam com o formato audiovisual, e podem ser acessados através deste link: <http://www.iwhocannotsing.com/videos.html>.

há um canto entoado, não uma leitura de poemas que se sobrepõe a camadas de *samples* instrumentais. Desse modo, Vitor, não apenas em *R.C.*, mas também nas suas demais transposições aqui citadas, possui um trabalho de composição cancional que parte das “tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas” (TATIT, 1986, p. 10).

Em *I Who Cannot Sing*¹³, título do *mixed poem* homônimo da antologia de Patrícia, e o único destes que contém sua assinatura, a poeta desenvolve um eu lírico que afirma jamais ter dançado nem cantado em público por ser tímido e retraído para tal atividade. Apenas em sua casa se sente plenamente livre para dançar e arriscar a imitação de algumas canções de Freddie Mercury em seu chuveiro. Nessa direção, determinadas passagens do texto poético, escrito em língua inglesa, narram que já foi comprovado que o ato de cantar no chuveiro confere efeitos psicológicos benéficos aos seres humanos. A partir do momento em que o poema rompe a fronteira do texto, tornando-se parte de um projeto audiovisual e intercalando-se com cenas performadas por um ator mirim, filmado dançando em um quintal e em uma garagem, pode-se inferir que o texto visual opera uma recusa parcial de seu texto verbal, visto que, enquanto o texto verbal trata principalmente do canto e da legitimidade de se dançar no chuveiro, esta cena em nenhum momento se faz presente na versão visual. O ator mirim, por outro lado, é filmado apenas dançando com fones nos ouvidos nos espaços mencionados. Tampouco de palavras se nutre o elemento sonoro do vídeo, que é inteiramente instrumental.

Ao promover essa mudança de suporte, do texto exclusivamente verbal para o texto verboaudiovisual — ou, à semelhança do concretismo brasileiro, verbivocovisual —, é possível inferir que Patrícia rompe com qualquer impeditivo à ideia de não tornar pública a performance de seu eu lírico. As imagens em vídeo transgridem as significações do texto verbal, incluindo a significação que se depreende em seu título, *I Who Cannot Sing*. Nesse momento, os espectadores passam a observar-no por meio do vídeo, adentrando a

¹³ “I Who Cannot Sing” forma, com “Introdução para Várias Vozes” e “Retrato de Westwood, LA”, o trio de únicos poemas mixados do álbum os quais não têm origem na transposição, ou na apropriação, de um poema de outra(o) autor(a). O material audiovisual de “I Who Cannot Sing” pode ser acessado através deste link: <http://www.iwhocannotsing.com/videos.html>.

intimidade do personagem. Passam, consequentemente, a serem indagados pela pergunta em chave da autora, que, em seu texto, discorre: “What legitimates a movement?” (O que legitima um movimento?). Logo, tem-se que a participação do(a) ouvinte/espectador(a) é decisiva para que texto, som e imagem se associem.

Relativamente às similaridades encontradas entre a canção *R.C.* e o álbum *I Who Cannot Sing*, vale salientar uma delas, cuja explicação reside na noção de “escreveratravés” enunciada por Perloff: ambas as obras, a de Vitor e a de Patrícia, são produzidas por meio da apropriação textual e dependem da intertextualidade — o que, conforme o raciocínio de Perloff (2013, p. 41), torna tais obras mais amplas e públicas. Nesse sentido, se Vitor, interdisciplinarmente, transpõe a canção por meio da apropriação do poema, Patrícia, ao compor seus vídeos e ao operar uma mixagem de sons, recicla poemas, como os de Sylvia Plath e Luca Argel, transpondo-os ao audiovisual. Esses dois procedimentos, então, apontam para “outros tipos de recriação: Reciclagem. Reaproveitamento” (VILLA-FORTE, 2019, p. 19).

Ademais, faz-se necessário pontuar que o poema *r.c.*, ao ser transposto por Vitor e tornar-se parte de um coletivo de canções gravadas ao vivo, em performance audiovisual, passa, então, a configurar visual e sonoramente um novo habitat ao poema — e o mesmo acontecimento, consequentemente, dá-se em parte do álbum *I Who Cannot Sing*, de Patrícia, em que o áudio e o visual se conjuram. Por esse prisma, Florencia Garramuño (2014, p. 12) explica-nos que obras intermidiais, como são *I Who Cannot Sing* ou *R.C.*, “relevam, em seu conjunto — para além das diferenças formais entre elas —, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos”. Isto é, a interdisciplinaridade que abrange os processos de construção da canção *R.C.* e do álbum *I Who Cannot Sing* dá espaço para que coexistam harmonicamente textos, imagens e sonoridades — dá espaço para que o poema exista sempre *fora de si* (grifo meu).

No cenário recente da música popular brasileira, há ainda aqueles e aquelas cantoristas e intérpretes que operam apropriando-se de fragmentos de outras obras — sejam estes oriundos de um mesmo suporte artístico, sejam estes oriundos de variados suportes artísticos —, para, posteriormente, configurar um enredo em que esses mesmos

exertos irão dialogar entre si para produzir novos sentidos. Um caso notável é o grupo Filarmônica de Pasárgada, que, por meio da renúncia à originalidade primeira de suas obras, propõe-se a subverter o percurso criacional de letra e arranjo de música em uma extensa parte de sua produção — como, por exemplo, ocorre em sua canção intitulada *Uma Canção* (Rádio Lixão, 2014), em que, em seus versos, fragmentos de 19 canções compostas por uma diversidade de cancionistas de diferentes décadas e movimentos dos séculos XX e XXI são enxertados. Em *Uma Canção*, a Filarmônica de Pasárgada realiza um inventário de excertos melódicos e textuais de canções brasileiras muito conhecidas e de outras relativamente conhecidas. A fim de testar a perspicácia do ouvinte, o procedimento encontrado na canção consiste em embaralhar melodias e textos de letras não correspondentes entre si em suas versões originais. Ao enredo da canção, pois, objetiva-se mais “ajustar a experiência contemporânea da vida com a tradição gigantesca que herdamos” (VILLA-FORTE, 2019, p. 72) a partir da apropriação de conteúdos que estão postos em obras alheias, do que originalmente elaborar uma letra eximamente criativa ou primeira.

Mais especificamente com relação à questão da entoação resultante encontrada na canção transposta R.C. e na bricolagem de *Uma Canção*, vale destacar que ambas buscam incorporar um projeto de dicção essencialmente melódico para os textos que interpretam. Entretanto, o fator melódico, no gesto de Vitor, apresenta-se como um constituinte por ele criado, e, portanto, original; todavia, o canto de Paula Mirhan, vocalista da Filarmônica de Pasárgada, opera integralmente por meio de uma curadoria e de uma montagem. Apenas no último verso da letra: “como mil canções e amores de outros carnavais”¹⁴, faz-se possível diagnosticar um lapso criativo de letra, o que justifica o fazer estrutural dessa obra no plano do conteúdo. Assim, os vocais de Paula Mirhan, em *Uma canção*, apresentam marcas de pós-produções cancionais por, justamente, surpreenderem seus e suas ouvintes com o questionamento de noções de autoria, de criatividade, de originalidade e de códigos de compatibilidade entre os componentes

¹⁴ Por mais que seja um verso original do grupo, a melodia que o perpassa é a da canção “Pela Luz dos Olhos Teus” (1977), de Vinícius de Moraes.

essenciais da canção: a letra e a melodia. Dessa forma, a Filarmônica de Pasárgada desestabiliza o gênero cancional ao posicionar-se radicalmente de maneira pós-produtiva, isto é, ao posicionar-se de modo similar ao que nos narra a teoria de Bourriaud.

Em *I Who Cannot Sing*, por outro lado, Patrícia desbanca a noção mais conhecida acerca do formato álbum, pois se trata de uma criação em que “a poeta provoca no leitor, por meio da ilusão, sensações de qualidades musicais, pictóricas e cinematográficas” (SALES, 2022, p. 79). Em sua proposta, portanto, a interpenetração de diferentes mídias passa a ser muito mais interessante do que o foco em um resultado unilateral, aliando-se, desse modo, principalmente a Vitor, haja vista que a bricolagem da Filarmônica de Pasárgada é erigida por meio de fontes oriundas de um mesmo suporte: a canção. Patrícia, então, ao lançar seu produto artístico final, o qual conta com o formato de álbum, de vídeos e de poemas escritos, respalda a ideia de que “A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas ou, pelo menos, a perturbar essas antigas jurisprudências” (BOURRIAUD, 2009, p. 35-36). Por essa via, as texturas sonoras, os encadeamentos textuais e as imagens em vídeo de *I Who Cannot Sing* promovem uma ruptura com as significações atribuídas aos formatos sobre os quais trabalha Patrícia ao propor, em seu website, três formatos distintos (álbum, vídeos e poemas) de acesso ao seu conteúdo.

Por esse ângulo, ainda que cada um dos três exemplos artísticos trazidos neste ensaio tenham processos criativos distintos, trago-os aqui pelo fato de que todos eles se unem por uma característica em comum: a pós-produção cancional. Isto é, Vitor, Filarmônica de Pasárgada e Patrícia figuram-se como artistas pós-produtórios, e, por isso, artistas produtores de pós-canções e de mixed poems¹⁵, porque, a partir de Bourriaud, sabe-se que

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e

¹⁵ “A ideia de fazer I WHO CANNOT SING surgiu logo depois. I WHO CANNOT SING não é um álbum de música, porque eu não sou música e continuo a não saber música. Defini-o, desde o início e por esta razão, como um álbum de poesia *mixada*, em que a maioria dos sons originais foram retirados de websites de domínio público, programas profissionais de música e *mixagem* (Lino).

ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos (2009, p. 49).

Isso posto, ao se escutar a gravação de *R.C.*, o ouvinte irá logo perceber algumas escolhas formais particulares que levam Vitor a modelar o sentido de sua canção. Quando, por exemplo, o compositor opta por trabalhar com um texto poético integral, está imediatamente diferenciando-se dos artistas da Filarmônica de Pasárgada, que optam por samplear e interpretar dezenove fragmentos de letras anteriores e selecioná-los e endereçá-los à sua obra. Logo, a “função-autor, que é a do autor-curador, [...] autor-montador, copiador, transcritor, colagista” (VILLA-FORTE, 2019, p. 209), em *R.C.*, não depende da ação direta de reinterpretar *samples* organicamente, como faz a Filarmônica de Pasárgada, que, apesar de preservar letras e melodias furtadas, transforma todos os outros elementos de arranjo, como as harmonias, as instrumentações e as dinâmicas; depende, mais precisamente, da lapidação e da recriação de uma obra integral para sua transformação em outra obra de outro gênero. Esse traço de *R.C.* compatibiliza-se, então, muito mais com as faixas do álbum *I Who Cannot Sing*, cujos poemas originais de uma série de poetas, em suas íntegras, são, por Patrícia, apropriados a fim de que, mesmo sem entonação melódica, se transformem em fonogramas ou poemas mixados.

As duas obras que se utilizam da íntegra de um texto e a que se apropria de fragmentos de diversas outras letras e melodias de músicas, ou seja, todas as três obras, contudo, compartilham entre si, para além da utilização da apropriação artística, uma característica: o apagamento de autoria de seus autores originais. Assim, o hibridismo que transpassa as canções *R.C.* e *Uma Canção* e o álbum *I Who Cannot Sing*, além de significar a mistura de métodos e de suportes, correlaciona-se à ideia de “multiplicação de indiscernibilidade de autorias” (VILLA-FORTE, 2019, p. 36). Acerca disso, pois, Roland Barthes detecta que

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (2004, p. 64).

O raciocínio construído na transposição de *R.C.* lida, pois, com uma série de transformações ao longo de seu processo. Ao promover uma experiência vocal e interpretativa do poema de Angélica — muito embora tenha detido-se na criação de melodias, ao invés de bricolar outras precedentes —, Vitor mantém intersecções com o gesto da Filarmônica de Pasárgada. Por outro lado, no que diz respeito à prática interdisciplinar entre as artes e à tentativa de propagar textos, sons e imagens no ato transpositivo, criam-se associações mais similares com as da obra de Patrícia, pois a artista, assim como o cancionista, faz coexistirem sons, textos e imagens, ou diferentes gêneros e disciplinas artísticas, na elaboração de seus poemas mixados em *I Who Cannot Sing*. Consequentemente, o produto de Angélica acaba servindo para que Vitor realize uma nova obra, ou seja, “a obra pode voltar a ser um objeto: instaura-se uma rotação, determinada pelo uso dado às formas” (BOURRIAUD, 2009, p. 42).

À vista desse apagamento de autorias em *R.C.*, que também se estende ao álbum *I Who Cannot Sing* e, de modo mais explícito, à *Uma Canção*, essas obras nos provam que “copiar e reproduzir [...] as palavras dos outros pode ser um exercício bastante frutífero” (Perloff 91). A observação de Perloff, oriunda da estética que governa o livro *Passagens* (1982), de Walter Benjamin, acerca da obra de Marcel Duchamp mostra, portanto, como a canção de Angélica e Vitor, a de Filarmônica de Pasárgada e os poemas mixados de Patrícia atualizam suas intersecções com o pensamento vanguardista de um dos precursores da escola dadaísta e da arte conceitual.

Por fim, comprehende-se que o movimento central em *R.C.* — cuja transposição do poema à canção é realizada por meio da interdisciplinaridade entre textos verbais, visuais e sonoros — consiste na reproposição artística. Nesse sentido, conforme observa Rosalind Krauss (1985), esse gesto não deve ser entendido como uma obra derivada ou secundária, mas sim como uma produção autônoma que opera no mesmo plano da arte contemporânea ao mobilizar estratégias de citação, deslocamento e reinvenção, desmontando, assim, a noção de autoria pura e de criação sem qualquer precedente. Por esse prisma, ao deslocar a voz do(a) eu lírico(a) de Angélica à canção interpretada por si, Vitor aproxima-se dos modos expressivos encontrados em Patrícia e em Filarmônica de Pasárgada, uma vez que estes endossam “um tensionamento propositado de gêneros”

(SÜSSEKIND *apud* VILLA-FORTE, 2013, p. 157), os quais não se limitam às fronteiras de uma única linguagem e não pertencem a uma categoria única e contida. Vitor, dessa forma, ao pós-produzir o poema por meio da transposição do verbo ao som, em *R.C.*, mostra-nos que “É na diferença que se dá a experiência humana. A arte é produto de uma distância” (BOURRIAUD, 2009, p. 60). É, logo, justamente na redução dessa distância entre o verbo, o som e a imagem que opera um modo de criação cancional baseado na transposição de um poema com traços visuais à canção, isto é, que opera um modo de criação, ou recriação, cancional de Vitor em *R.C.*: e, assim, diferencia-se do poema a fim de o veicular sob outra modelagem de sentido.

Referências

- Barthes, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Benjamin, Walter Benedix Schönflies. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Bourriaud, Nicolas. **Pós-Produção**: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- Freitas, Angélica. **Rilke Shake**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Um Útero É do Tamanho de um Punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Garramuño, Florencia. **Frutos Estranhos: Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- Krauss, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.
- Lino, Patrícia. *et al.* **I Who Cannot Sing**. Juiz de Fora: Gralha Edições, 2020. Acessível aqui: <https://bit.ly/41Cc2UC>.
- Pasárgada, Filarmônica. **Rádio Lixão**. São Paulo: Coaxo do Sapo, 2014.
- Perloff, Marjorie. **Gênio não Original**: Poesia por outros Meios no Novo Século. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- Sales, Paulo Alberto da Silva. **Poesia Como “Se”**: Intermidialidades em Patrícia Lino. Revista Abril. NEPA/UFF, Niterói, v.14, n.29, p. 79-90, jul.-dez, 2022.

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Süssekind, Maria Flora. Objetos Verbais não Identificados. *In: O Globo*, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Acessível aqui: <http://glo.bo/48z3UXw>.

Tatit, Luiz Augusto de Moraes. **A Canção**: Eficácia e Encanto. São Paulo: Atual, 1986.

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

Villa-Forte, Leonardo Nabuco. **Escrever sem Escrever**: Literatura e Apropriação no Século XXI. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

Wisnik, José Miguel Soares. **A Gaia Ciência**: Literatura e Música Popular no Brasil. Lisboa: Cadernos Ultramarinos, 2004.