

NARRATIVA, INTERMIDIALIDADE E PRÁTICAS DE IMPERTINÊNCIA: LETRAS DE MÚSICAS COMO LITERATURA¹

NARRATIVE, INTERMEDIALITY AND PRACTICES OF IMPERTINENCE: SONG LYRICS AS LITERATURE

Clark Mangabeira Macedo²

Andrey Ricardo de Barros Rondon³

RESUMO

A presente investigação objetiva compreender quando e se uma letra de música pode ser considerada como literatura e a forma como se conta narrativas em seu conteúdo. A abordagem é qualitativa com coleta de dados através da pesquisa bibliográfica. A análise é hermenêutica e comparativa. O objeto é composto por três letras de música: “*Folhetim*”, “*Troca de calçada*” e “*Glitter and violence*” as quais compõem, respectivamente, o acervo de Chico Buarque (1978), Marília Mendonça (2021) e Nessa Barrett, *et. al.* (2024). Estas músicas narram em suas letras a mesma temática-central sobre profissionais do sexo. No entanto, a pesquisa se foca na parte que pode ser ignorada ou despercebida quando consumida sonoramente. Pela examinação do objeto, verifica-se a literatura através da intermedialidade, haja vista a evocação do literário pela canção, além das práticas de impertinência ao pensar a literatura fora do arranjo convencional e transposta num entrecruzamento da fronteira do ser ou não literário. Constata-se que uma letra de música nem sempre é pensada num foco mais profunda, fora de seus padrões de trechos, versos ou sonoridade. A sua composição pode contar uma narrativa literária e englobar as definições da literatura – ainda que nem toda letra de música conte uma história.

Palavras-chave: Literatura, Letra de música; Literatura fora de si mesma; Intermedialidade.

ABSTRACT

This research aims to understand when and if song lyrics can be considered literature and how narratives are told within their content. The approach is qualitative, with data collection through bibliographic research. The analysis is hermeneutic and comparative. The object consists of three song lyrics: “*Folhetim*”, “*Troca de calçada*” and “*Glitter and violence*”, which comprise, respectively, the collection of Chico Buarque (1978), Marília Mendonça (2021), and Nessa Barrett, *et. al.* (2024). These songs narrate the

¹ O presente artigo foi desenvolvido a partir da disciplina “Literatura e outras Linguagens”, cursada em 2025 e ministrada pelo Prof. Dr. Vinícius Carvalho Pereira.

² Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Pós-doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Doutorando em Estudos Literários (Unemat). E-mail: clark.macedo@ufmt.br

³ Bacharel em Direito (UNEMAT). Mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), na linha de pesquisa em Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). E-mail: andrey766@gmail.com

same central theme of sex workers in their lyrics. However, the research focuses on the part that can be ignored or unnoticed when consumed aurally. By examining the object, literature is verified through intermediality, given the song's evocation of the literary, as well as the practices of impertinence in considering literature outside of conventional arrangements and transposed in a crossing of the boundaries of what is literary or not. It's clear that song lyrics aren't always conceived from a deeper perspective, beyond their standard excerpts, verses, or sounds. Their composition can tell a literary narrative and encompass literary definitions—although not all song lyrics tell a story.

Keywords: literature; song lyrics; literature out of itself; intermediality.

Introdução

A música é uma manifestação artística e midiática presente no cotidiano. Seja no rádio, TV, aparelhos eletrônicos digitais e reprodutores de mídia, as canções se manifestam na rotina das pessoas e fazem parte da cultura e do meio social. Os padrões de trechos, sonoridade, voz, melodias, muitas vezes escondem ou deixam em terceiro plano, narrativas que integram a letra de uma música. É possível que, para além de alguns versos, as composições contem histórias que perpassam o fluxo do ritmo musicalizado – e isto nem sempre é pensado.

Nesse sentido, é possível indagar se ou quando uma letra de música pode ser considerada literatura. Além disso, seria possível o encontro de outros gêneros literários dentro da letra de música ou pensar se toda letra de música que conte uma história é literatura? Decerto, a questão da sonoridade não fica de fora do texto literário, uma vez que, gêneros como a prosa poética e a poesia apresentam recursos estéticos como rima, ritmo, etc. Todavia, o olhar para a letra de música como um gênero literário é voltado na transposição para sua forma escrita, de maneira a focalizar na literariedade que se faz presente e, assim, deslocar para segundo plano a escuta e a musicalidade sonora do intérprete/instrumental.

Aliás, pensar numa composição como literatura é examinar as práticas de impertinência e analisar como a intermedialidade pode contribuir para este tipo de percepção. Essa prática, é conceitualizada assim por Florencia Garramuño (2014) para se referir a maneiras de “fugir do todo” e partir para uma espécie de não pertencimento como uma “proposta ativa para imaginar mundos alternativos”: é na retirada do sentido de pertencimento que a letra de música parte para “fora” de seu contexto midiático musical e, adentra ou mescla ao mundo literário. Dessa forma, a letra da canção deixa

de ser parte apenas da música como tal, mas passa a ser lida em um contexto não tão comum, impróprio.

A partir desse pressuposto, esta pesquisa objetiva pensar em letras de músicas como narrativas literárias, principalmente, por meio das três letras de músicas analisadas pela mesma temática central: *Folhetim*, *Troca de calçada* e *Glitter and violence*⁴. São músicas que contam histórias sobre mulheres profissionais do sexo e compartilham similaridades no que diz respeito a literariedade de suas composições. Por conseguinte, observaremos como as definições do *ser ou não* literatura podem englobar também as letras de músicas analisadas nesta pesquisa qualitativa, cuja interpretação será baseada no método hermenêutico, somada à pesquisa bibliográfica.

Por fim, importa destacar que as referidas letras analisadas nesta pesquisa apresentam uma narrativa contada pelo ponto de vista de um narrador, de um narrador-personagem e uma personagem. Importa verificarmos novos cenários da literatura moderna, as quais abarcam possibilidades fora do que temos por convencional. Logo, é possível deslindar fora desse arranjo convencional as histórias contadas nessas composições. Além disso, a análise hermenêutica e comparativa permite compreender não apenas a *literatura* dentro das letras, bem como a premissa de que o ponto de vista é capaz de influenciar a forma que um conteúdo costuma ser lido/tido como literatura.

1 Letra de música: literatura, fronteiras desestabelecidas e intermedialidade

A música é uma representação artística presente no cotidiano, capaz de ser dotada de emoções, conduzir sentimentos e interpretações ou identificações pessoais. Excetuadas aquelas feitas à base do improviso, o processo de criação de uma canção passa por variadas etapas. Dentre estas, a composição da letra é peça fundamental na elaboração de uma música.

Nesse sentido, para além da criação das batidas, remixagem, sons, ritmos e quaisquer que sejam as formas sonoras que fazem uma canção, a letra faz parte de um processo importante e engloba o conteúdo final. O intérprete usa sua voz para dar sentido a algo que, decerto, está visualmente escrito e será transferido para o âmbito verbal/sonoro. Antes de mesclar os instrumentais com a letra, o processo de composição

⁴ Composições escritas, respectivamente, por Chico Buarque (1978), Marília Mendonça (2021) e Nessa Barrett, *et. al.* (2024).

abrange uma análise do conteúdo, das rimas, da combinação, do tom até que, num todo, se transforme na música em si.

É importante pensar que, para além de um gênero discursivo, a composição/letra de música permite indagar os limites do que é literário ou não. Com uma narrativa em seu interior, podemos pensar a música como literatura por meio da intermedialidade e das práticas de impertinência. Irina Rajewsky (2012) salienta o conceito de intermedialidade como um processo de relação genealógica entre mídias diferente, o que possibilita transformar ou formar uma dada mídia, seja por esse processo ou pelo processo de midiatização em si. Para a referida autora, a intermedialidade “em termos gerais [...], refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (Rajewsky, 2012, p. 52).

Uma mídia, não necessariamente se trata de apenas um visual, letra, som, etc. A literatura e as artes também são capazes de englobar uma mídia. Rajewsky (2012, p. 52) aduz as diversas formas e funções que a literatura pode abarcar; e como as práticas intermediárias concretas “[...] assumem em textos individuais específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas, dentre outros” nessas formas e funções. Há, nesse sentido, uma tendência que fronteiras entre essas artes passem por uma mescla ou dissolução. A autora utiliza do exemplo do teatro, como forma de arte/mídia que integra uma estrutura plurimidiática com várias formas de articulações midiáticas (música, dança etc.), mas mantém sua percepção como mídia distinta:

[...] portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção (fronteiras que são, por sua vez, sujeitas às transformações históricas e têm de, pelo menos em parte, apresentar uma qualidade de fluidez) (Rajewsky, 2012, p. 55).

Nesse sentido,

Segundo Clüver, a arte, assim como a mídia, é um agente comunicacional que transmite “mensagens ou signos por um emissor para um receptor” (Clüver, 2011, p. 10). Portanto, no caso da literatura, a mídia pode ser tanto a forma de arte em si, quanto a palavra escrita que a compõe. Da mesma forma, quando nos referimos à música como mídia, tratamos de uma forma de arte, mas também de seus componentes, tal como a letra e a melodia. Embasado neste conceito, o presente estudo demonstra como a noção de intermedialidade contribui para estudos entre a literatura e a música e, ao apontar exemplos de intermedialidade na produção cultural brasileira, valorizamos a mídia como componente comunicacional,

pois esta potencializa os significantes da obra transmitida ao receptor (Guida, 2016, p. 1).

A letra de música, como uma mídia, também pode ser relacionada a outra mídia, como a literatura. Uma música, antes de sê-la, é primeiro uma composição escrita, é o resultado da soma de etapas que passa a *fabricação* de uma canção. Uma música entoada uma voz. As relações entre o enunciador e enunciatário, em um determinado espaçamento temporal de *aqui/agora* utiliza recursos que constroem o gesto da oralidade do cancionista.

De acordo com Tatit (2003), a oralidade repercute na letra da canção e a composição propõe uma “dicção” que pode ser aprimorada ou transformada. O autor ainda assevera que a presença da fala se dá “no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade” e que “a presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção” (Tatit, 2003, p. 8).

É, todavia, das funções narrativas, em parte, que surge o conteúdo linguístico (ou o tema da canção). Oposições como sujeito x objeto, persuasão x interpretação e destinador x destinatário, contribuem com tal surgimento. Além disso, a escuta de imperativos, demonstrativos, vocativos, etc., acentuam a entoação linguística e as circunstâncias revisitadas em cada execução melódica de uma música (Tatit, 2003). Entretanto, a análise desta pesquisa não está centralizada na oralidade, melodia ou qualquer disposição que remeta a outra coisa senão a letra da música em si e, assim, voltemos às discussões sobre intermedialidade.

Rajewsky (2012) faz uma analogia quanto às concepções de gêneros literários, de modo que as mesclagens e o ato de minar fronteiras também atribuem importante sentido ao texto literário. O cruzamento de fronteiras midiáticas se mostra um fenômeno de intermedialidade em sentido amplo. Não vamos explorar a fundo as subcategorias de intermedialidade nem as teorias uniformes de cada uma, mas chegaremos ao ponto em que os estudos de Rajewsky conversam com nossa análise: o momento em que uma mídia pode evocar outra de maneira indireta no decorrer do seu processo de formação e estrutura.

É possível, nessa perspectiva, pensar em um “e se”. As estratégias intermediárias podem servir para apreender, analisar criticamente, desarranjar e

questionar crenças a uma mídia determinada ou fronteiras e delimitações convencionadas entre as mídias (Rajewsky, 2012).

A união entre a música e a literatura, por meio da poesia, não seria um fenômeno tão recente. Nos séculos XI e XII, o Trovadorismo, movimento português composto por cantigas satíricas e líricas que misturavam linguagem poética e música, detinha o amor como um dos seus eixos condutores. Eram obras escritas para serem declamadas e contavam sobre o amor de um cavaleiro sofredor por uma dama idealizada, ou sua dor diante da indiferença amorosa. Foi este gênero literário um dos mais populares da Idade Média, de modo a demonstrar como literatura e música podem cruzar os sentidos (Brandino, [s.d.], p.1).

Nesse sentido, pensarmos na letra de música como literatura é imaginar “a dissolução dos limites entre as diferentes formas de arte e o caráter de construto das delimitações midiáticas”, algo que exige “necessariamente, que estabeleçamos convenções para regular a demarcação de fronteiras entre as várias mídias e artes” (Rajewsky, 2012, p. 65). Além disso, “[...] o surgimento de determinadas convenções genéricas vincula-se, igualmente, a requerimentos de ordem técnica e, portanto, àqueles limites e possibilidades midiaticamente determinados e subjacentes a um dado gênero” (*Ibidem*, p. 69).

Essas convenções prévias não impedem que pensemos em como o texto escrito ainda pode continuar uma letra de música e como pode, ao mesmo tempo, ser componente da literatura (poema, conto, etc.). Aliás, é a noção das diferenças e fronteiras existentes nas mídias que permitem a exploração do potencial de experimentar caminhos diferentes do convencional:

[...] é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova [atos estes que lançam luz sobre a convencionalidade e construtividade desses limites], ou mesmo dissolvê-las por inteiro (*Ibidem*, p. 71).

Logo, há a possibilidade de uma prática de evocação intermediática diante de uma relação entre duas mídias distintas. Outrossim, há a viabilidade da transposição de uma narrativa de uma letra de música para a fluidez em outra mídia, o que permite uma expansão da disposição do conteúdo ali presente para o rumo do inespecífico. Na

mesma perspectiva, podemos explorar como a composição pode contar e conter uma narrativa literária, além de englobar as definições de literatura:

[...] analisar tal fenômeno pela ótica da intermedialidade permite que diferentes aspectos dessa inter-relação sejam abordados [...]. Para falar de intermedialidade, consideramos o próprio sentido da palavra mídia e, por esse motivo, nos atentamos para a mídia tanto como forma de arte quanto como os componentes que formam a arte, pois ambos são formadores de significado que transmitirão uma mensagem ao receptor (Guida, 2016, p. 13).

Jonathan Culler (1999) aduz que as prerrogativas do que se define como literatura dependerá de uma análise e, até mesmo, do porquê uma preocupação nesse sentido ou se existe algum traço definidor do que seja literário ou não. Nessa senda, ainda há a questão temporal, pois também importa considerar o *ser literário* conforme a época vigente. Culler (1999) traz um exemplo da erva daninha: sobre como é difícil reconhecer uma planta como tal, mas são tidas como erva daninha aquelas que os jardineiros não querem que cresçam no jardim. Desse mesmo modo, podemos também pensar nas definições de literatura – como o que o *leitor* deseja e define como tal.

Além disso, para Culler (1999) tem-se a possibilidade de reconhecer como literatura conforme o contexto e exemplifica por meio de sentenças – como uma frase de abertura de um livro de filosofia também pode ser contextualizada como uma poesia. O autor afirma que esses experimentos

[...] sugerem, primeiramente, que, quando a linguagem é removida de outros contextos, destacada de outros propósitos, ela pode ser interpretada como literatura (embora deva possuir algumas qualidades que a tornam sensível a tal interpretação). Se a literatura é linguagem descontextualizada, cortada de outras funções e propósitos, é também, ela própria, um contexto, que promove ou suscita tipos especiais de atenção. (Culler, 1999, p. 32).

Nesse sentido, descrever a definição de literatura envolve este processo e ainda sua *narratividade* e, portanto,

seria analisar um conjunto de suposições e operações interpretativas que os leitores podem colocar em ação em tais textos.

[...]

O que diferencia as obras literárias, dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção [...]. A “Literatura” é uma etiqueta institucional que nos dá motivo para esperar que os resultados de nossos esforços de leitura “valham a pena”. [...] é um ato de fala ou evento textual que suscita certos tipos

de atenção. [...] às vezes o objeto tem trações que o tornam literário, mas às vezes é o contexto literário que nos faz tratá-lo como literatura. [...]

Podemos pensar as obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos e podemos pensar a literatura como o produto de convenções e um certo tipo de atenção. (Culler, 1999, p. 32-35).

É possível que observemos esse processo de suposições e interpretações nas composições. Decerto, nem todas podem passar por esse crivo, assim como nem todo texto necessariamente será literário. Entretanto, o contexto de uma letra a ser lida como uma história, um poema ou até mesmo um conto, permitem que propriedades de obras literárias sejam vislumbradas nas composições.

Por fim, Culler (1999) examina cinco pontos da natureza da literatura levantados por teóricos: a literatura como “colocação em primeiro plano da linguagem”; como integração da linguagem; como ficção; como objeto estético; e, como construção intertextual ou autorreflexiva. Não adentraremos afundo nas definições desses pontos. Todavia, podemos encarar a letra de música como uma dessas formas de disposição da literatura, seja pela colocação ou organização de sua linguagem, pela sua ficcionalidade (ou não), pela forma e o conteúdo ou, ainda, pela reflexão em si mesmo comparada a outros modos de expressão do literário. Ainda assim, “as qualidades da literatura não podem ser reduzidas a propriedades objetivas ou a consequências de maneiras de enquadrar a linguagem”, uma vez que, a literatura “é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferentes” e é ao mesmo tempo “o nome do absolutamente convencional” e do “absolutamente demolidor” (Culler, 1999, p. 42; 47).

É nessa perspectiva da literatura entre *convenções x demolições* que reside o pensamento de Florência Garramuño (2014) quanto às práticas de fuga constante dos lugares de pertencimento. O entrecruzamento de suportes diferentes (interdisciplinaridade) e dos meios permite que o vaivém do não pertencimento encontre obras que estão além de molduras. Desse modo, aparece esse cruzamento “inespecífico” como condição de possibilidade e propiciador do não pertencimento, além da mescla como inspiração para o diálogo e dissolução da literatura com outras áreas e artes (Garramuño, 2014).

Para a autora, quando vários tipos de linguagem literária se dissolvem é aí que ocorre a *aposta no inespecífico*. Ela afirma que

Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos de chamar de “arte inespecífica” (Garramuño, 2014, p. 8).

A inespecificidade, portanto, se sobressai na retirada de um sentido de pertencimento. Dessa forma, esse *estranhar* por meio do não pertencimento e do não reconhecimento na própria espécie, traduz-se na ideia que “nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo ‘cenário de igualdade’” (Garramuño, 2014, p. 14).

Garramuño (2014) ainda aduz a ideia de expansão da definição do literário na literatura contemporânea como a mistura de vários gêneros, artes, disciplinas e mídias. Essa manifestação da literatura fora de si gera desconstruções, tensões e instabilidades, além de possibilitar a transição de fluxos e permitir a proposição de conexões conceituais entre essas mesmas literaturas. Dessa forma, a literatura fora de si pode ser pensada por “forças que a descentram e também a perfuram” e, portanto, são elas “essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma” (*Ibidem*, p. 22).

Desconstruir a ideia de que letra de música não pode ser literatura é passar por esse processo de inespecificidade. A retirada do contexto sonoro para o contexto literal, escrito, fundamenta as possibilidades de uma composição ser lida. A letra de música não precisa deixar de pertencer à mídia sonora, mas, pode ser contemplada de outra forma como fuga de si mesma. As fronteiras e limites do imaginário e real expandem o campo da literatura como algo *misturado* no mundo, o que culmina em funções extrínsecas de sua própria esfera e permitem que relacionemos uma letra de música como um objeto literário.

2. Narrativas literárias em *folhetim*, *troca de calçada* e *glitter and violence*

A partir do momento em que se pensa uma narrativa dentro das letras de músicas, é possível compreender a literatura como fora desse horizonte de expectativa

de estruturas convencionais ao literário. Em *Folhetim*, a composição de Chico Buarque (1978) apresenta uma história de uma garota de programa que relata sua oferta de trabalho e o funcionamento de seu serviço:

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres que só dizem sim
Por uma coisa à toa, uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E se tiveres renda
Aceito uma prenda, qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa, um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte, te afasta de mim
Pois já não vales nada, és página virada
Descartada do meu folhetim (Buarque, 1978).

A se pensar fora do padrão de trechos, versos ou sonoridade, a letra de *Folhetim* pode ser lida em forma de poesia ou conto. Observa-se que esta música, diferente dos exemplos que virão a seguir, não contém repetições de versos ou refrão. Isto possibilita a indagação do sentido poético que a canção assume ao ser disposta sem sua musicalidade, muito embora continue sonora através de suas rimas. Essa colocação para fora do arranjo convencional permite que um leitor forme interpretações variadas.

Não obstante, há a presença de uma personagem não nomeada, mas que informa ser uma mulher e ao mesmo tempo narra uma possível proposta a algum cliente. Há uma narrativa corrida, sem repetições: é uma garota de programa que diz sim a qualquer oferta que lhe agrada em troca de, por uma noite, satisfazer de várias formas quem consome seus serviços. O fato de não haver um nome para a personagem principal possibilita que a imaginação flua e exprima sentimentos como identificação, empatia, compaixão e outros evocados pelo imaginário. A própria não-nomeação é uma atitude para contextualizar emocionalmente o ouvinte/leitor, de forma a explorar a emotividade pela falsa-despersonalização do eu lírico.

Já em *Troca de calçada*, de Marília Mendonça (2021), há a temática central de prostituição, mas percebemos a presença de um narrador e uma personagem. Na

composição, o ponto de vista da personagem ganha voz no refrão da canção e, diferentemente de *Folhetim*, há uma repetição dos versos que ecoa como um reforço no drama evidenciado na letra:

Se alguém passar por ela, fique em silêncio
Não aponte o dedo, não julgue tão cedo
Ela tem motivos pra estar desse jeito
Isso é preconceito
Viveu tanto desprezo
Que até Deus duvida e chora lá de cima
Era só uma menina
Que dedicou a vida a amores de quinta

É claro que ela já sonhou em se casar um dia
Não estava nos planos ser vergonha pra família
Cada um que passou levou um pouco da sua vida
E o resto que sobrou ela vende na esquina

Pra ter o corpo quente
Eu congelei meu coração
Pra esconder a tristeza
Maquiagem à prova d'água
Hoje você me vê assim e troca de calçada
Só que amar dói muito mais
Do que o nojo na sua cara
Pra ter o corpo quente
Eu congelei meu coração
Pra esconder a tristeza
Salto 15 e minissaia
Hoje você me vê assim e troca de calçada
Mas se soubesse um terço da história
Me abraçava e não me apedrejava

É claro que ela já sonhou em se casar um dia
Não estava nos planos ser vergonha pra família
Cada um que passou levou um pouco da sua vida
E o resto que sobrou ela vende na esquina

Pra ter o corpo quente
Eu congelei meu coração
Pra esconder a tristeza
Maquiagem à prova d'água
Hoje você me vê assim e troca de calçada
Só que amar dói muito mais
Do que o nojo na sua cara
Pra ter o corpo quente
Eu congelei meu coração
Pra esconder a tristeza
Salto 15 e minissaia
Hoje você me vê assim e troca de calçada
Mas se soubesse um terço da história

Me abraçava e não me apedrejava

Hoje você me vê assim e troca de calçada
Mas se soubesse um terço da história
Me abraçava e não me apedrejava (Mendonça, 2021).

Nessa narrativa a história caminha por meios mais tristes: a personagem não se orgulha da vida que leva. Existe uma outra exposição da prostituição, narrada com compaixão antes que a personagem possa explicar o motivo de sua vergonha pela vida que leva. Aqui vamos além no que diz respeito à prática de impertinência. Podemos pensar, como uma transposição intermídia, na mesma letra de música disposta como um miniconto:

É claro que ela já sonhou em se casar um dia, não estava nos planos ser vergonha pra família. Cada um que passou, levou um pouco da sua vida... e o resto que sobrou, ela vende na esquina.

— Pra ter o corpo quente eu congelei meu coração. Pra esconder a tristeza, salto 15 e minissaia. Hoje você me vê assim e troca de calçada, só que amar dói muito mais do que o nojo na sua cara... Mas, se soubesse um terço da história me abraçava e não me apedrejava (Mendonça, 2021).

A repetição de versos reforça a musicalidade e poeticidade da “música-poema”, o que não ocorreria no formato de conto ou miniconto. Veremos no subtópico adiante, sob a ótica da intermedialidade, exemplos de entrecruzamento de fronteiras e impertinência na prática. Entretanto, é possível observar algo já salientado no tópico anterior: a letra de música lida fora da sua disposição sonora e, então, convencionalizada agora em um formato mais comumente tido como de uma narrativa literária. Não se trata, porém, de uma mera transposição do texto poético musical para um outro formato de prosa, pois a repetição dos versos ou refrão, característicos da letra de música, é abolida nessa transposição.

Em *Glitter and violence* a temática é voltada para uma *stripper*, mas pode ser lida pelo viés de uma garota de programa. Existe a mesma disposição da narrativa feita em *Troca de calçada*: a presença de um narrador e de um personagem. Contudo, na composição de Nessa Barrett, *et. al.* (2024), o ponto de vista da personagem aparece antes por ela narrado, além de haver outra figura de narrador – existe então, o narrador e o narrador-personagem. Observemos:

Eles só te querem quando você é jovem
É isso que eles me disseram
Brilhante e divertida

Sou um brinquedo até você me deixar na prateleira
Mastigando gelo
Não é o que você gosta?
Rebolo para você
Querido querido, tática de dinheiro fácil
Você realmente acha que comanda isso?

Eu sei que você reza por isso
Me deseja intensamente que pagaria por isso
Esvazie seu plano de aposentadoria [401K] por isso
Lindos anjos de neve, derramando champanhe
Você veio por isso

Sangue na água
Todo mundo a quer
A filha de alguém está ganhando dinheiro esta noite
(Brilho e violência) Sangue na água
(Notas de dólar voando) Olhos famintos a assistem
(Diamantes de silicone) A filha de alguém conseguiu seu “papai” esta
noite

Brilho e violência
Notas de dólar voando
Diamantes de silicone
Brilho e violência, brilho e violência

Eles só querem você em uma gaiola
Apenas para seus olhos
O palco Americano de teatro
Para os perdidos e profanos (Querido querido)

Eu sei que você reza por isso
Me deseja intensamente que pagaria por isso
Esvazie seu plano de aposentadoria [401K] por isso
Lindos anjos de neve, derramando champanhe
Você veio por isso

Sangue na água
Todo mundo a quer
A filha de alguém está ganhando dinheiro esta noite
(Brilho e violência) Sangue na água
(Notas de dólar voando) Olhos famintos a assistem
(Diamantes de silicone) A filha de alguém conseguiu seu “papai” esta
noite

Brilho e violência
Notas de dólar voando
Diamantes de silicone
Brilho e violência (Brilho e violência)
Brilho e violência
Notas de dólar voando
Diamantes de silicone
Brilho e violência, brilho e violência

Querido querido, ah. (Barrett, *et. al.*, 2024, tradução nossa)⁵.

A menção à “filha” e o fato de ter conseguido seu “papai” na noite, remete que se trata de uma mulher nova que tem ali um homem mais velho para bancar seus luxos. De uma forma poética as rimas e repetições no refrão/pós-refrão – em inglês “*water / want her / water / watch her*” e “*violence / flying / diamonds*” – convergem o sentido literário e se relacionam à própria narrativa central. As oposições entre brilho e violência transportam a vivência da stripper/prostituta dessa narrativa como uma vida não tão glamurosa, embora *prática* no que diz respeito a obter dinheiro.

Percebemos que nessa letra há intercalação entre narração x momento/personagem, além do literário alternado entre narratividade e poesia – esta última evocada nas rimas e repetições existentes no refrão (*water / want her / water / watch her*) e no pós-refrão (*violence / flying / diamonds*). Nota-se que aqui a observação é outra: se retirarmos os trechos do refrão/pós-refrão, a narrativa é mantida no restante da letra. Contudo, ao separarmos esses mesmos trechos teremos formado uma poesia que também mantém o assunto principal:

Blood in the water. Everyone wants her. Somebody's daughter's making money tonight. (Glitter and violence) Blood in the water. (Dollar bills flying) Hungry eyes watch her. (Silicone diamonds) Somebody's daughters got your daddy tonight. Glitter and violence. Dollar bills flying. Silicone diamonds. Glitter and violence (Glitter and violence). Glitter and violence. Dollar bills flying. Silicone diamonds. Glitter and violence, glitter and violence. (Barrett, *et. al.*, 2024).

⁵ Original: They only want you when you're young/ That's what they tell me/ Shiny and fun/ I'm a toy 'til you shelf me/ Chewing on ice/ Isn't that what you like?/ Shake it for you/ Honey baby, money trick/ Really think you running this?/ I know you pray for it/ Want me so fucking much that you would pay for it/ Empty out your 401K for it/ Pretty snow angels, champagne pouring/ You came for it/ Blood in the water/ Everyone wants her/ Somebody's daughter's making money tonight/ (Glitter and violence) Blood in the water/ (Dollar bills flying) Hungry eyes watch her/ (Silicone diamonds) Somebody's daughters got your daddy tonight/ Glitter and violence/ Dollar bills flying/ Silicone diamonds/ Glitter and violence, glitter and violence/ They only want you in a cage/ For your eyes only/ The American stage/ For the lost and unholy (Honey baby)/ I know you pray for it/ Want me so fucking much that you would pay for it/ Empty out your 401K for it/ Pretty snow angels, champagne pouring/ You came for it/ Blood in the water/ Everyone wants her/ Somebody's daughter's making money tonight/ (Glitter and violence) Blood in the water/ (Dollar bills flying) Hungry eyes watch her/ (Silicone diamonds) Somebody's daughters got your daddy tonight/ Glitter and violence/ Dollar bills flying/Silicone diamonds/ Glitter and violence (Glitter and violence)/ Glitter and violence/ Dollar bills flying/ Silicone diamonds/ Glitter and violence, glitter and violence/ Honey baby, ah.

A comparação entre essas três composições nos permite identificar que, além da temática narrativa central sobre profissionais do sexo (ou *strippers*), há a presença de elementos que convergem entre ambas as histórias. Narradores e personagens demonstram a presença de elementos literários que fazem presença nas letras de música aqui descritas e utilizadas como exemplo. Mesmo que continuem letras de músicas, o literário é evocado e a premissa do que é literatura pode ser observada.

Não é apenas a percepção de enredo dentro das canções que objetiva esta pesquisa. É também observar essa evocação do literário que pode ser feita por uma letra de música. Na disposição de um formato para ser *lida*, a canção evoca elementos literários que a fazem ser consideradas como tal, como a presença de literariedade no formato de poema, com a exposição de recursos estéticos como rimas, refrões ou repetições dos quais reforçam a musicalidade e os sentidos. Ressalta-se que as fronteiras que dividem o musical e o literário são porosas, de modo a permitirem certo cruzamento ou passar por um processo de desarranjo (como exemplificado com *Troca de calçada* e *Glitter and violence*).

2.1 A impertinência/intermídia na prática em troca de calçada e glitter and violence

Destarte, a história de *Troca de calçada* ser marcada por uma narrativa sobre uma prostituta é reforçada pela própria intérprete e compositora, Marília Mendonça. Em entrevistas, a cantora declarou que a composição foi “uma das mais fortes que criou”, embora não tivesse um “contexto real”, compôs no intuito de “dar voz a essas mulheres” e “tocou o coração de muitas profissionais que trabalham na noite” (Freire, 2021, online).

Nessa linha de pensamento, as práticas de impertinência aproximam personas, personagens e narrativas em comum por meio de edições que perpassam por diversas redes sociais e, revelam a comunicação da literatura com outras áreas, principalmente por meio da intermidialidade, já que determinados recursos estéticos são comuns em certas condições de construtos artísticos. Não é incomum que histórias e personagens literários sejam relacionados a canções, ou vice-versa. Ademais, há a criação de vídeos curtos – conhecidos como *edits* – que visam relacionar também personagens da ficção com a letra de uma música ou, então, pessoas reais cujas vidas/histórias são conhecidas. Adiante, veremos dois exemplos.

Antes de tudo, precisamos entender como a figura da influencer, criadora de conteúdo adulto e personalidade midiática Andressa Urach – famosa na internet por sua participação no reality show brasileiro “A Fazenda”, em 2013, por polêmicas, memes e notícias extravagantes – nos leva a demonstração da prática da impertinência literária em si. Andressa Urach em seu livro autobiográfico *Morri para viver* (2015) conta sua história de vida e fala, sobretudo, de suas vivências na prostituição, da rotina do bordel e sua experiência de quase-morte.

A criação por Urach de uma persona denominada *Ímola*, seu nome de guerra de garota de programa, tomou as redes por memes e postagens a respeito. Em um trecho do livro, ela conta/narra o seguinte:

O glamour dos shows na casa de prostituição enchia meus olhos. Na minha mente, já me via fazendo sucesso para centenas e até milhares de clientes. Quando modelos e strippers famosas se apresentavam em nosso bordel, eu desejava seguir uma carreira semelhante. [...]

– Você precisa criar um nome de trabalho forte. Não dá para você usar seu nome real nem inventar um nome a cada noite – me aconselhava um dos donos, o que me faria afundar ainda mais.

– Um nome? – refleti naquele dia. Mais tarde, o chamei, convicta:

– Ímola. Sim, Ímola. (Urach, 2014, p. 77).

A estratégia do nome é envolta pela mistura da propaganda das curvas do corpo de Andressa com a cidade italiana aonde o piloto Ayrton Senna morreu em um acidente:

Isso mesmo: a cidade italiana onde fica localizado o autódromo em que o saudoso piloto Ayrton Senna morreu, em uma trágica fatalidade na curva de Tamburello, em maio de 1994. A pista é conhecida por trechos de curvas acentuadas para aceleração em altas velocidades. [...]

A explicação era a mesma para as repetidas perguntas dos clientes:

– Ou você se perde ou chega em primeiro. Prazer, Ímola (Urach, 2015, p. 77).

Não demora muito para que a narrativa de Urach atravesse a da canção de Marília Mendonça (2021). A letra de *Troca de calçada*, em um post viral nas redes sociais, mostra uma ressignificação dessa história da composição ao ser atrelada com a vida polêmica de Andressa Urach. Não é à toa que nos trechos da letra, principalmente em “*E o resto que sobrou ela vende na esquina / Pra ter o corpo quente eu congelei meu coração / Pra esconder a tristeza salto 15 e minissaia / Hoje você me vê aqui e troca de calçada...*” (Mendonça, 2021, grifo nosso), conseguem ser relacionadas a Andressa/Ímola.

Figura 1: Captura de tela de um *edit* com imagens/vídeos de Andressa Urach/Ímola que a relacionam ao som/legenda da música *Troca de calçada*, de Marília Mendonça (2021). A imagem é pública e de acesso irrestrito.



Fonte: Instagram/Reels (@Lmolaurach) (2025).

A semelhança da narrativa na canção, como o desejo de ser amada novamente, a tristeza e os desafios da prostituição, é percebida na história de Andressa Urach descrita pela própria em um outro trecho de seu livro:

Quando os frequentadores chegavam, ainda nas calçadas, davam de cara com a minha foto estampada na parede. Um ensaio fotográfico, com imagens sensuais, rodava no telão do salão principal. [...]
Assim, me tornei a garota mais cara e desejada do prostíbulo. [...]
Quando o movimento no bordel terminava cedo, tudo parecia sem sentido. [...] Como sentia falta de alguém para encostar minha cabeça e desafogar meus dilemas! [...]
– Nunca vou assumir uma garota de programa! Você não entende, Ímola?
Aquela frase jamais saiu da minha memória e me afundou em outras tantas crises de depressão.
O incompreensível é que esse vazio não me impedia de me prostituir e continuar praticando loucuras em nome do dinheiro e do prazer. Por mais que entendesse isso, no momento de outro rompante, logo cairia deprimida. Sempre escolhia ir adiante, na trilha do abismo. Estava encarcerada em um ciclo vicioso criado por mim mesma. (Urach, 2015, p. 77-78; 85-86).

O literário da letra de música, então, se cruza com a história de Ímola e permite a observação da impertinência entre as fronteiras da literatura com outras mídias. A

história existente na letra de *Troca de calçada* acaba entrelaçada à uma história de vida, o que não se trata apenas de Urach, mas de várias outras vidas capazes de contar com uma narrativa semelhante. Isso nos mostra que o processo de intermedialidade permite que narrativas de diferentes meios se cruzem e formalizem a prática de impertinência da literatura.

Em outra perspectiva, esse movimento de associação de personagens a uma letra de música pode ser feito por meio da combinação intermediática de ficções distantes. Temos, como outro exemplo, dois personagens de mídias distintas e com histórias completamente diferentes: Angel, da novela *Verdades secretas* (exibida pela Rede Globo de TV em 2015), e Mitch Rapp, do filme *O assassino: primeiro alvo* (distribuído pela Lionsgate Film em 2017), interpretados respectivamente pela brasileira Camila Queiroz e pelo estadunidense Dylan O'brien. Diferente do exemplo de Urach, mostraremos como agora a aproximação por meio da letra de música permite que a narrativa ganhe novos sentidos.

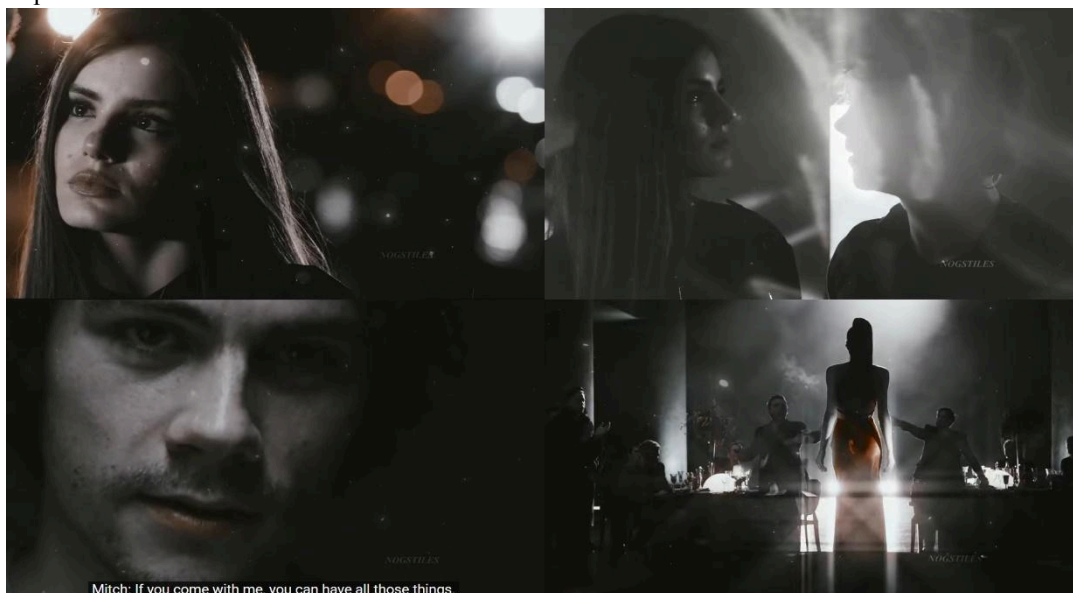
Nesse sentido, a relação de personagens com as canções não só aproxima o público como também permite a correlação de narrativas que unem diferentes histórias – e talvez antes não imaginadas como possíveis de serem pensadas. Em sua respectiva história, Angel é uma jovem com sonho de se tornar modelo e que tem sua vida mudada ao adentrar no submundo da moda onde as modelos, para além dos destaques nas passarelas, são submetidas a uma forma de prostituição voltada para empresários e ricos (Gshow, 2021). Já Mitch Rapp é um personagem que surge primeiro em 2010 no livro *American assassin* de Vince Flynn e nos cinemas é uma adaptação de um dos livros da respectiva série de romances. Mitch é um homem que vê uma reviravolta em sua vida após a morte da namorada em um atentado terrorista, o que desencadeia uma sede de vingança que culmina na sua transformação em agente especialista em contraterrorismo.

Além de cada personagem aparecer em mídias diferentes – Angel na novela e Mitch Rapp nos livros e no filme –, cabe destacar que Camila Queiroz e Dylan O'brien, atores que dão vida aos mencionados personagens, sequer têm momentos juntos na realidade. Contudo, em um vídeo publicado no Youtube, as histórias de Angel e Mitch ganham um novo horizonte pela combinação das narrativas. Na descrição do vídeo temos o seguinte enredo:

Angel é conhecida por sua beleza magnética. Todos os homens que a veem se apaixonam, e com Mitch isso não foi diferente. Ele a conhece e simplesmente não consegue tirá-la da cabeça, tornando-se obcecado por ela. Mas há um detalhe que atrapalha o casal. Angel é stripper e Mitch está disposto a fazer o que for preciso para tê-la só para si, até mesmo matando seus outros clientes. Mitch oferece ajuda para tirar Angel daquela vida que tanto a machuca e lhe causa sofrimento, mas ela não aceita. Algo nela lhe diz que não pode confiar em Mitch. Ele não consegue aceitar a escolha de Angel e a força a entrar em um carro com ele, mas ela não aceita isso muito bem e começa a brigar com ele, levando ambos a um trágico acidente. (Nogstiles, 2024, online, tradução nossa).

Há o uso de *Glitter and violence*, de Nessa Barrett, *et. al.* (2024), atrelada a cenas dos dois personagens supramencionados. Essa improvável junção de diferentes mundos e diferentes histórias, com uma *nova* narrativa, é construída pelo movimento intermediário ligado a uma prática de impertinência. A letra de música ganha então o sentido de guiar a narrativa de um personagem de ficção e atinge um nível diferente de interpretação e escrita, com um novo rumo e significado.

Figura 2: Trechos do vídeo “*Glitter and violence*” que coloca os personagens Angel e Mitch Rapp numa narrativa visual, com recortes de falas, vídeos de suas mídias de origem e ainda, ao som de *Glitter and violence*, de Nessa Barrett, *et. al.* (2024). Abertura e cenas divulgadas publicamente e de acesso irrestrito no Youtube.



Fonte: Youtube (@nogstiles) (2025).

Não é incomum diversos desses *edits* em redes sociais que, como anteriormente mencionado, colocam personagens fictícios ou reais e os relacionam, além de também os relacionarem a uma letra de música. Observamos, com o uso de *Glitter and violence*

no exemplo acima, os trechos “*Eu sei que você reza por isso / Me deseja intensamente que pagaria por isso / [...]Você veio por isso / Sangue na água / Todo mundo a quer / [...] Brilho e violência / Notas de dólar voando*” (Barrett, *et. al.*, 2024, tradução e grifo nosso). Ao mesmo tempo em que as cenas de Angel e Mitch aparecem ao fundo, com uma combinação que faz parecer um diálogo entre os personagens, a música e a letra corroboram na construção dessa narrativa. A criação de um contraste entre o contexto de glamour e luxúria na história de Angel, e o de violência e desejo na de Mitch, encontra na letra da música o ponto de partida para a mescla intermediática observada até então.

Dessa forma, a história contada na música se torna também a história de Angel com o Mitch pela narrativa intermediática. Assim, a escolha de *Glitter and violence* nos parece como proposital, ainda pelo fato de que a canção, como já exposta, traz em si a perspectiva de um narrador-observador e uma personagem (que vende seu corpo na noite).

É claro que não se trata de pensar a criação de novas histórias ou derivados de narrativas originais – adaptações, fanfics, etc. Contudo, o que temos aqui são dois exemplos claros de como as letras de música podem produzir um conteúdo tido como literatura, dado o sentido aproximado pela relação imagética e musical. É essa *aposta no inespecífico* a expansão da definição do literário pela mistura de artes, mídias e gêneros, como já salientamos em Garramuño (2014). As narrativas que englobam as canções podem ser identificadas com personagens que se ligam às letras e transpõem, no caso, a prática de impertinência do ser literário por meio da intermedialidade.

Considerações finais

As práticas de impertinência e a análise por meio da intermedialidade permite observar e verificar como a letra de música é capaz de ser lida fora de seu arranjo sonoro, mesmo que continue a ser uma composição musical. O desconstruir da ideia de que letra de música não pode ser literatura, passa pelo processo de inespecificidade e, como visualizado, a retirada do contexto midiático/musical da canção para o contexto de sua escrita/leitura, fundamenta todas essas possibilidades de uma letra de música também ser lida.

As narrativas literais nas composições musicais, em suma, não precisam deixar de pertencer à mídia sonora. Contudo, novas conexões conceituais podem ser firmadas com ouvintes que se transformam em leitores. As definições de literatura também englobam uma composição dotada de narratividade.

Como mencionamos e exemplificamos, há a possibilidade de uma letra se apresentar como poema, de se adaptar como conto e ainda, por meio da intermedialidade, conectar narrativas literais e formar a expansão do campo literário fora de si mesmo. Essa transformação, se dá com a produção e recepção de significados – sejam novos ou não. Nota-se o literário dentro de letras de músicas, como as analisadas nesta pesquisa, capazes de contar histórias e abrangerem narrativas.

Assim, o literário nas composições musicais é capaz de existir, seja na letra pela letra ou em um arranjo fora do convencional. Os elementos literários são evocados em seu formato a ser *lido*, ainda que implícitos na escuta. Logo, não é estranho que o processo de *estranhar* e desarranjar de si mesma nos faça perceber que letra de música também é literatura por meio da evocação (ou não) dos elementos literários que se façam presentes.

Referências

BARRETT, Nessa, *et. al.* *Glitter and Violence*. In: BARRETT, Nessa. *AFTERCARE* [álbum]. Ano: 2024. Faixa: nº 12. Gênero: Pop alternativo, *dark* pop, eletropop. Gravadora: Warner Records. Formato: Download digital/streaming. Disponível em: <https://genius.com/Nessa-barrett-glitter-and-violence-lyrics>.

BRANDINO, Luiza. "Trovadorismo"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/literatura/trovadorismo.htm>. Acesso em 20 dez. 2024.

BUARQUE, Chico. Folhetim. In: COSTA, Gal. *Água Viva* [álbum/LP]. Ano: 1978. Lado A, Faixa nº 02. Gênero: MPB, Pop e R&B. Gravadora: Philips. Formato: LP. Disponível em: <https://genius.com/Gal-costa-folhetim-lyrics>.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução* / tradução Sandra Vasconcelos. – São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. ISBN 85-87256-01-7.

FREIRE, Érika. História da música *Troca de Calçada*, um dos últimos sucessos de Marília Mendonça. *Letras*, online, 10 nov. 2021, Analisando Letras (Blog). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/historia-troca-de-calcada/>. Acesso em 25 jul. 2025.

@LMOLLAURACH. *Imola e um sentimento* #andressaurach [edit de Andressa Urach ao som de *Troca de calçada*, de Marília Mendonça]. Instagram [Reels], 20 fev. 2025. Vídeo, duração: 28s. Disponível em:

<https://www.instagram.com/reel/DGT2F8ayEi7/?igsh=MXB2b2R6ZGk3cThuaA==>. Acesso em 03 ago. 2025.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUIDA, Fernanda. Entre música e literatura: uma abordagem intermediária. *SOLETRAS – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ*, Número 32, jul.-dez 2016, p. 1-15.

GSHOW. Verdades Secretas: Relembre a história de Angel | Verdades Secretas | Gshow. *Gshow*, online, Verdades Secretas (Stories), 18 jun. 2021. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/verdades-secretas/stories/2021/06/18/verdades-secretas-relembre-a-historia-de-angel.ghtml>. Acesso em: 01 ago. 2025.

MENDONÇA, Marília. Troca de Calçada. In: MENDONÇA, Marília. *Nosso Amor Envelheceu* [EP]. Faixa: nº 02. Ano: 2021. Gênero: Sertanejo. Gravadora: Som Livre. Formato/Suporte: Download digital/streaming. <https://genius.com/Marilia-mendonca-troca-de-calcada-lyrics>.

@NOGSTILES. ♦ *Glitter and Violence* [edit de Angel e Mitch Rapp ao som de *Glitter and Violence*, de Nessa Barrett]. Youtube, 15 dez. 2024. Vídeo, duração: 1min41s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hKs1vbGIhBI&list=RDhKs1vbGIhBI&start_radio=1. Acesso em 03 ago. 2025.

RAJEWSKI, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona/FALE-UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBEIRO, Leonardo. O Assassino: O Primeiro Alvo – Papo de Cinema. *Papo de cinema*, online, Filmes (críticas), [2017]. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-assassino-o-primeiro-alvo/>. Acesso em: 01 ago. 2025.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*, Vol. 1, n.º 2, dezembro de 2003. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Recebido em 31/10/2025

Aceito em 20/12/2025