

Representações do feminino na obra de Fátima Guedes: uma investigação cancional e do gesto vocal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Música Popular

Isabella Grossi
Instituto de Artes UNICAMP
i256960@dac.unicamp.br

Regina Machado
Instituto de Artes UNICAMP
reginama@unicamp.br

Resumo. Este artigo analisa a canção “Cara a Máscara” da compositora carioca Fátima Guedes sob uma abordagem cancional e do gesto vocal, buscando compreender de que forma as questões de gênero atravessam suas composições e contribuem para a representação da subjetividade feminina na música popular brasileira. A investigação parte da constatação do apagamento de compositoras na historiografia da música popular e da necessidade de valorizar suas contribuições artísticas. O artigo divide-se em três partes: (1) fundamentação teórica sobre discussões de gênero e música popular brasileira; (2) estudo das bases analíticas da canção e do comportamento vocal, a partir da Semiótica da Canção, de Luiz Tatit, e da Semiótica do Canto Popular, de Regina Machado; e (3) análise da canção selecionada. Nossos resultados apontam para como, por meio da relação entre letra, melodia e interpretação vocal, Fátima Guedes articula narrativas que contribuem para a representação de um feminino plural e multifacetado na canção popular brasileira.

Palavras-chave. Fátima Guedes, Composição, Gênero, Semiótica da canção, Semiótica do canto popular.

Representations of the Feminine in the Work of Fátima Guedes: A Song and Vocal Gesture Investigation

Abstract. This article analyzes the song *Cara a Máscara* by the Rio de Janeiro-born composer Fátima Guedes through a song-based and vocal gesture approach, seeking to understand how gender issues permeate her compositions and contribute to the representation of feminine subjectivity in Brazilian popular music. The study stems from the recognition of the erasure of women composers in the historiography of popular music



and the need to highlight their artistic contributions. The article is divided into three parts: (1) theoretical foundation on gender discussions and Brazilian popular music; (2) study of the analytical bases of compositional and vocal behavior, drawing on Luiz Tatit's The Song Semiotics and Regina Machado's Popular Singing Semiotics; and the (3) analysis of the selected song. Our findings indicate that, through the interplay of lyrics, melody, and vocal interpretation, Fátima Guedes constructs narratives that contribute to the representation of a plural and multifaceted feminine within Brazilian popular song.

Keywords. Fátima Guedes, Composition, Gender, The Song Semiotics, Popular Singing Semiotics.

Estudo e fundamentação teórica sobre discussões de gênero e música popular brasileira

Esta pesquisa nasce da necessidade de compreender o lugar das mulheres compositoras na história da música popular brasileira, buscando entender os motivos para a ausência de nomes femininos no cânone musical.

O primeiro motivo diz respeito ao papel social da mulher no século XX que era reservado aos cuidados domésticos, o que dificultou sua inserção no mercado de trabalho. Além disso, a vida artística durante muito tempo foi sinônimo de boemia e vadiagem, ou seja, imprópria para mulheres numa sociedade conservadora. O segundo motivo é a falta de documentação e o apagamento das mulheres na historiografia da música popular brasileira. Muitas escreviam sob pseudônimos ou mesmo anonimamente para escapar à estigmatização e quando não o faziam, tinham sua capacidade e autoria questionadas.

Tratando-se especificamente da composição, o preconceito é ainda maior. Como bem destaca o pesquisador Jorge Marques (2015, p. 25), a palavra compor implica uma posição ativa dentro de seu meio social, a qual é negada às mulheres em uma sociedade patriarcal. Como consequência, “até os anos 1950 tudo o que se dizia sobre as mulheres era uma construção masculina” (Murgel, 2010, p. 28).

A contracultura e o feminismo, ao questionar os costumes estabelecidos e o moralismo pequeno-burguês (Murgel, 2010, p. 24), foram fundamentais para o início da transformação desse cenário e amplificação das vozes femininas dentro da música popular brasileira, como foi o caso de Fátima Guedes.

Fátima Guedes nasceu em 1958, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, onde foi criada. Começou a compor aos 15 anos e nessa época, em 1973, foi classificada em 1º lugar no



Festival de Música da Faculdade Hélio Alonso com sua canção “Passional”. Compôs trilhas sonoras para teatro, como “Onze Fitas”, que posteriormente veio a ser a primeira faixa de seu álbum de estreia. Suas canções foram interpretadas por artistas como Nana Caymmi, Elis Regina, Zizi Possi, Simone, Alcione, Maria Bethânia entre outros (Albin, 2006).

Em suas composições, Fátima Guedes demonstra representações plurais a respeito da subjetividade feminina. Mas, o que seria o “eu feminino”? O que determina o “ser mulher”? A historiadora estadunidense Joan Scott em seu texto *Fantasy Echo: História e a Construção da Identidade* (Scott, 2002) segue o preceito de Michael Foucault sobre historicizar categorias que temos como realidades evidentes e o aplica à história do feminismo. A autora explica que as identidades coletivas são uma invenção e advém de um processo que extrai coerência e unidade da confusão e da disparidade com uma função política.

Tal coerência é criada a partir de um processo descrito pela autora como “*Fantasy Echo*” onde a fantasia opera como uma narrativa de identificações retrospectivas que tem suas diferenças condensadas por uma repetição inexata, daí o termo “eco” adotado por ela. Nas palavras de Scott: “*Fantasy Echo* é a designação de um conjunto de operações psíquicas pelas quais certas categorias de identidade são construídas, para escapar às diferenças históricas e criar continuidades aparentes” (2001, p. 24).

Isto é, o significado de categorias como “feminino” e “mulher” varia de acordo com o contexto e objetivo político, visto que toda identidade é uma criação. Neste artigo, portanto, faremos um esforço no sentido de compreender qual a representação do feminino na canção selecionada para análise.

Estudo das bases teóricas da abordagem analítica cancional e do comportamento vocal

Como o objetivo desta pesquisa é compreender como uma compositora representa o feminino em uma composição, o conceito “identidade” norteou a escolha dos métodos analíticos e do objeto a ser analisado: a canção e o gesto vocal. A canção, pois, por meio dela, indivíduos são capazes de se reescreverem e reivindicarem sua subjetividade. O gesto vocal pois, como bem esclarece Maria Elisa Pompeu, a voz é um “elemento expressivo de um corpo social, como incorporação material e sonora da singularidade do sujeito” e “reflete as relações



entre o ser e o mundo, aponta para a presença de um corpo e para os estados de ser do sujeito” (2023, p. 26).

Semiótica da Canção

A Semiótica da Canção é uma prática descritiva elaborada por Luiz Tatit, na qual ele analisa a junção das sequências melódicas com as unidades linguísticas em uma canção, identificando nesta junção o ponto nevrálgico de tensividade. A partir desta colocação, Tatit observa três parâmetros de integração entre texto e melodia: a figurativização ou oralização (como ele vem chamando em seus trabalhos atuais), a passionalização e a tematização que dizem respeito ao caráter tensivo de uma canção e sua resolução.

A figurativização, ou oralização, ocorre quando há a intensificação do vínculo entre texto e melodia, quando captamos a voz que fala dentro da voz que canta. Para o exame figurativo, Tatit propõe a análise de dêiticos no texto e tonemas na melodia¹. Um tonema descendente tende ao repouso fisiológico e está associado a terminação assertiva do conteúdo relatado. Já uma terminação ascendente ou suspensiva mantém o esforço fisiológico e indica uma continuidade que pode ser complementada por outra frase que pode, ainda, indicar uma resolução ou prorrogar as incertezas e tensões emotivas.

A passionalização é observada em canções onde predominam a disjunção. Ou seja, existe um sujeito em busca de estabelecer conjunção e isso se traduz em canções com notas longas, prolongamento de vogais, expansão pelo campo da tessitura expressa, muitas vezes, pelos grandes saltos intervalares. Nela o percurso da canção é modalizado pelo /ser/ e pelos estados passivos da paixão sugerindo uma vivência introspectiva do seu estado.

Já a tematização é observada em canções que tratam da conjunção e suas tensões internas são traduzidas em letras predominantemente celebrativas que se refletem em melodias mais concentradas, do ponto de vista da tessitura, ataques consonantais e reiteração rítmica. Nesse caso, o percurso melódico é modalizado pelo /fazer/, havendo predomínio de andamentos mais acelerados, criação de refrão e ênfase nos aspectos somáticos além de ser um campo

¹ “Dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o “eu” (compositor ou cantor) da canção.” (Tatit, 2012, p. 21) como advérbios, imperativos ou vocativos. Já os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas e apresentam três possibilidades: descendente, ascendente e suspensiva, na qual cada uma destas tem uma implicação distinta na figurativização cancional.



sonoro propício à construção de personagens (malandro, baiana), valores-objetos (o país, o samba) e valores universais (bem/mal, vida/morte) (Tatit, 1996, p. 23).

Uma canção, entretanto, pode apresentar mais de um regime de integração entre melodia e letra. Ou seja, há um regime dominante e outro que se enuncia de maneira secundária. Em comparação, o samba, por exemplo, apresenta como regime principal a tematização, com aspecto rítmico acentuado e melodia concentrada, enquanto o samba canção, que apresenta um percurso melódico acentuado e questões ligadas a um eu lírico amoroso tem a passionalização como regime principal.

Para o exame dos regimes integrativos, Tatit, então, desenvolveu um “diagrama de transcrição melódica que representa o campo da tessitura utilizado pela canção e os espaços, pelos quais transitam as sílabas da letra, representam a progressão em semitons” (Tatit, 1996, p. 39). Nele, cada um dos versos recebe uma numeração, possibilitando uma visualização clara dos percursos melódicos e da relação letra-melodia.

Assim, relacionando o conteúdo linguístico da canção com o percurso melódico, se atentando aos tonemas e ao gênero cancional, pode-se determinar qual o regime integrativo predominante na canção.

Análise semiótica do canto popular brasileiro

Partindo da Semiótica da Canção e acrescentando a ela uma nomenclatura referente à percepção descritiva do comportamento vocal para fugir de uma análise meramente fisiológica ou limitada a adjetivações, Regina Machado desenvolve um método de análise semiótica do canto popular brasileiro. Tal análise lida com elementos como emissão, andamento, tessitura, articulação rítmica e a entoação para compreender como esses recursos podem expressar os estados fóricos (euforia ou disforia) e juntivos (conjunção ou disjunção) de uma canção.

Em uma canção passional, por exemplo, a escolha do registro pode favorecer a construção do componente dramático da interpretação conduzindo a voz em registro de peito para uma região aguda, enfatizando o alongamento das notas privilegiando as vogais e explorando recursos como vibratos. Já em uma canção temática, é exigido do intérprete uma ação contínua quanto à articulação rítmica e à emissão sem alterações drásticas da voz, possibilitando, entretanto, espaços para a criação de novos recortes rítmicos. Em uma canção



onde o regime é a figurativização, uma entoação mais próxima à fala é privilegiada e confere mais veracidade ao canto.

Para melhor compreender os elementos que possibilitam ao intérprete a concretização dos regimes de integração da canção, Machado divide em três os “níveis da voz”, aspectos técnicos e fisiológicos da voz cantada, responsáveis pela construção de sentidos e a existência semiótica da interpretação: nível físico, nível técnico e nível interpretativo.

O nível físico refere-se aos componentes inerentes à natureza da voz e seus elementos utilizados para análise do gesto vocal são a extensão e tessitura (extensão: todas as notas que uma voz é capaz de produzir; tessitura: região de conforto e naturalidade na realização e na recepção do ouvinte), os registros vocais (ajustes produzidos pela musculatura para a fonação categorizados como basal, peito, cabeça e elevado) e o timbre (componente responsável pela identidade da voz).

O nível técnico tem como elemento a emissão vocal, isto é, a variação da escolha de ressonadores os quais podem atenuar ou enfatizar a presença de harmônicos agudos (voz frontalizada) ou graves (voz posteriorizada).

Já o nível interpretativo refere-se à articulação rítmica - a qual se relaciona com a escolha do andamento e com a silabação que pode privilegiar recortes rítmicos ou prolongamentos vocálicos - à manipulação timbrística e o gesto interpretativo, que configura a qualidade emotiva, a expressão da emoção que não é forjada pela técnica mas, faz uso desta para tradução da experiência emocional do intérprete e, por consequência, do ouvinte.

A partir disso, a autora propõe uma metodologia para as análises. Primeiramente, deve-se seguir o protocolo no qual são observados o andamento, que está profundamente relacionado com a expressão dos estados fóricos (euforia ou disforia) da canção, a tonalidade, que pode indicar predomínio maior da passionalização ou tematização, a tessitura da melodia (medida em semitons), a forma, a instrumentação e o ano da gravação.

O próximo passo seria a análise da canção como proposta por Tatit, onde é observado o regime dominante de integração entre melodia e letra, os recursos adotados para o desenvolvimento da melodia (gradação, saltos, concentração) e o gênero musical visto que tal fator pode revelar aspectos referentes à integração letra-melodia.

Por último, partimos para a análise do comportamento vocal, onde serão relacionados os aspectos observados na análise semiótica da canção com os níveis da voz, buscando



compreender “de que maneira a inteligência sensível dos intérpretes se posicionou para criar um gesto vocal capaz de expressar emoções e conduzir o ouvinte por estados emotivos compatíveis, garantindo a eficácia da comunicação” (Machado, 2012 , p. 61).

Análise de *Cara a Máscara*

Andamento: aproximadamente 70 bpm

Tessitura: G2 - C4: 17 semitons

Tonalidade: Dm

Instrumentação: voz, piano

Forma: introdução instrumental / A / B / C / coda (A) / final instrumental

Ano: 1979 (LP Fátima Guedes - Faixa 5, Lado A) EMI

<https://www.youtube.com/watch?v=PauOmluL0ns&list=RDPauOmluL0ns&index=1>

A

- 1 Se alimenta do meu medo
- 2 Respira do meu pavor
- 3 Pois que no fundo tem medo
- 4 Da extensão da minha dor

A

- 5 Se alimenta do meu medo
- 6 Respira do meu pavor
- 7 Pois que no fundo tem medo
- 8 Da extensão da minha dor

B

- 9 Corpo a corpanzil se mostra e ri
- 10 E gosta do meu estado de abandono
- 11 Cara a máscara me enfrenta
- 12 Com vantagens de meu dono
- 13 Cara a máscara me enfrenta
- 14 Com vantagens de meu dono

B'

- 15 Grande guardador que é
- 16 Grande senhor, grande senhor
- 17 Um dia esse seu vozeirão
- 18 Já não me causa mais temor



C

19 Um dia eu abro essa porta
20 E meu diabo te atenta
21 E a minha faca te entra
22 E a minha raiva te corta
23 E há de cair coisa morta
24 Sangue e sangue e alegria
25 Meu medo longe da porta
26 Justificando a histeria
27 Meu medo longe da porta
28 Justificando a histeria

Coda (A)

29 Se alimenta do meu medo
30 Respira do meu pavor

Análise cancional

“Cara A Máscara” é a quinta canção do álbum *Fátima Guedes* (1979). Trata-se de uma canção em primeira pessoa, com narrador personagem. Apesar de não ter demarcação de gênero, pelo caráter da letra e por ser composta e cantada por uma mulher, subte-se que o eu lírico seja feminino. Contada pela perspectiva da mulher, a canção aborda uma relação de poder pautada no medo, submissão e no abuso da figura de poder e dominância.

Entretanto, na parte final da canção, o eu-lírico descreve uma situação futura hipotética na qual, após todo abuso e violência sofridos, utiliza de toda sua revolta para retomar o poder e tomar posse de sua própria narrativa, matando, nesse devaneio, seu abusador.

A composição expande-se pouco a pouco pela tessitura de 17 semitons e, sem caráter rítmico acentuado, aponta para um regime de integração letra-melodia regido pela passionalização. A forma adotada é AABB’C codaA, um tanto incomum no universo da canção popular. Por mais que alguns trechos se assemelhem harmonicamente, a melodia não segue um padrão repetido e tem suas particularidades em cada frase, delineando o conteúdo textual utilizando majoritariamente o desenvolvimento melódico por graus conjuntos dentro da escala de Dm, com alguns saltos ocasionais.

Ambas as partes A e B descrevem a situação vivida pelo eu-lírico no passado e no presente, para que, a partir dos últimos dois versos da parte B: /Um dia esse seu vozeirão/ Já



não me causa mais temor/ e até o final da parte C, seja descrita uma situação futura hipotética, na qual essa relação de abuso chega ao fim e o eu-lírico mata esse abusador, sentindo o alívio e a alegria de estar livre.

Na parte A, o eu-lírico descreve a atitude desse homem que /se alimenta do seu medo/. Tendo início na tônica e terminando na terça da tonalidade, não temos ao final da estrofe uma sensação de resolução, dando abertura para as partes seguintes e a elaboração a respeito dessa relação. Nesse trecho, o percurso se dá majoritariamente por graus conjuntos que sobem e descem a escala de Dm, tendo destaque para um salto de 8a no segundo e no sexto verso, justamente antes da palavra /pavor/, desenhando melodicamente o distanciamento causado por este sentimento.

A3	Res	pa
G#		
G	pi	vor
F#		
F	ra	
E	do	
D#		
D		
C#		
C		
B		
Bb		
A	meu	

Já na parte B, o caráter melódico se modifica um pouco se distanciando do movimento perene da parte A, dando início a uma melodia com mais movimento e carga dramática, expandindo o percurso melódico tanto para o grave quanto para o agudo, acrescentando saltos extensos no final das frases (de 9aM e 7am, por exemplo), além de notas que fogem da escala de Dm, conferindo maior tensão melódica à estrofe, o que acompanha o conteúdo textual. Fazendo uma gradação, em /Cara a Máscara/, e /Corpo a corpanzil/ o eu-lírico apresenta a transformação desse homem que é tomado pela raiva e enfrenta essa mulher como seu dono. É nesse trecho que temos a nota mais grave e a mais aguda da canção, expandindo a frase pelo campo da tessitura e, por meio desse movimento descendente extenso, reiterando o componente passional e mostrando a decadência desse homem que mostra sua verdadeira face.

A	ri
---	----



G#	
G	
F#	
F	
E	po a
D#	
D	Cor cor
C#	
C	pan
B	
Bb	zil
A	se mos
G#	
G	tra e

Essa mesma nota grave aparece novamente no verso /Um dia esse seu vozeirão/, que vai de acordo com o significado da palavra /vozeirão/ ao colocá-la na região mais grave da canção.

A	zei rão
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	



D	
C#	dia
C	Um es
B	
Bb	se
A	seu
G#	
G	vo

A parte C, que representa uma mudança na narrativa, apresenta um fluxo melódico que vai se intensificando gradativamente pela escala para a região mais grave, assim como a letra que vai caminhando descrevendo o episódio do eu-lírico que em um momento de revolta decide tirar a vida de seu abusador. Tal movimento provoca no ouvinte a expectativa pela resolução musical e dramática que ocorre com o assassinato. Entretanto, por se tratar de uma situação hipotética, um devaneio do eu-lírico, não temos, de fato, a resolução melódica ao final da estrofe, a qual termina em um E, segundo grau da escala de Dm, deixando a situação suspensa. A canção, assim como a situação vivida por esse eu lírico, termina da mesma forma que começou, com os dois primeiros versos que descrevem a situação vivida: /Se alimenta do meu medo / Respira do meu pavor/.

Análise do gesto vocal

O fonograma se inicia com uma introdução de piano tocado pelo arranjador, Gilson Peranzetta, que faz uso de recursos como arpejos para preencher de maneira lírica a exposição da harmonia, explorando a região grave e aguda do instrumento o que antecipa a percepção da carga dramática da canção e corrobora o regime passional. Esse arranjo, que conta apenas com voz e piano, dialoga com a dureza da situação descrita na canção e ajuda a dar destaque ao conteúdo cancional e à narrativa que está sendo desenvolvida.



Fátima Guedes inicia a canção com certa suavidade causada pela soproidade em sua fonação na parte A da canção. Além disso, suaviza também as notas graves do trecho, sem aduzir intensamente as pregas vocais, e realiza uma diminuição de dinâmica nas finalizações de frases como na palavra /pavor/ nos versos 2 e 6. No verso 8, utiliza-se de uma apoiatura na palavra /dor/ que se assemelha a um choro. Tais características, presentes na voz da enunciadora, conferem uma fragilidade ao eu-lírico, que dialoga diretamente com a situação descrita.

Na parte B, a voz ainda frágil vai ganhando mais intensidade dinâmica em alguns trechos e os graves vão se encorpendo, ganhando mais densidade sonora e harmônicos graves, como pode ser percebido no trecho /Corpo a corpanzil/ do verso 9. A utilização de apoiatura é percebida novamente, dessa vez na palavra /abandono/, cantada com mais adução vocal e um timbre mais metálico, intensificando a carga dramática dessa palavra.

Já na parte C, temos menos escape de ar na fonação de Fátima Guedes e os graves vão progressivamente ganhando mais corpo numa crescente dinâmica que acompanha o percurso melódico e textual da canção. Além disso, nesse trecho a cantora articula de maneira mais intensa as palavras, pronunciando bem todas as consoantes, o que vai de acordo com a dureza da situação vivida pelo eu-lírico.

Nos últimos dois versos da canção, onde temos a repetição dos primeiros versos da parte A, há a retomada da voz frágil e soprosa na palavra /pavor/ que é sustentada com um diminuendo dinâmico e aumento progressivo da presença de ar na voz que desaparece, assim como a mulher que, apesar de todo sofrimento e revolta, se vê presa em uma relação abusiva.

Conclusão

Por meio desse estudo, pode-se perceber como a composição “Cara a Máscara” de Fátima Guedes, atrelada ao seu gesto interpretativo, oferece uma visão plural a respeito da subjetividade feminina, apresentando nessas canção sentimentos muitas vezes negados às mulheres como a raiva, a revolta, o medo, e a força, pois refletem valores atribuídos à representação do masculino. Ao trazer essa diversidade de sentimentos para o universo da



canção e do gesto vocal, ela colabora para a ampliação da representação do feminino na música popular brasileira, desempenhando importante papel para a construção de um eu feminino dissociado da visão masculina binária e estática. Ou seja, para além dos papéis que foram convencionados às mulheres em uma estrutura machista, as vozes se levantam e revelam diversidade, como é possível perceber na realização artística.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira – Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

FÁTIMA GUEDES. **Cara a Máscara**. São Paulo: EMI, 1979. LP (2:50 min).

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARQUES, Jorge. **Finas Flores: Mulheres Letristas na Canção Brasileira**. RJ: Oficina Raquel, 2015.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **A canção no feminino, Brasil, século XX**. labrys, études féministes/ estudos feministas juillet / décembre 2010 - julho/dezembro 2010 (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas**. labrys, études féministes/ estudos feministas janvier/juin 2010 - janeiro/junho 2010 (Edição em Português. Online), v. 17, p. 1-15, 2009.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea**. Labrys. Estudos Femininos, 2007.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Mulheres Compositoras no Brasil dos Séculos XIX e XX**. Revista Centro de Pesquisa e Formação. N.3. Unicamp, Novembro 2016.

SCOTT, Joan Wallace

— **“Fantasy Echo: História e a Construção da Identidade”**, tradução de Fernanda Soares. In: Labrys, Estudos Feministas . Brasília: Montreal: Paris: Estudos Feministas, nº 1-2., Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>)



____ **“Experiência”**. In: Falas de Gênero. Organização de Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago e Tânia Regina Oliveira Ramos. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo. Edusp, 1996.

