

MARISA, ARNALDO E BROWN: O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO À LUZ DA CRÍTICA GENÉTICA E ESTILÍSTICA

Paula Elisie Madoglio Izidoro (UEL)
paula.madoglio.izidoro@uel.br

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o processo de composição de Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown à luz da crítica genética e estilística. A partir da investigação dos manuscritos, versões preliminares e elementos textuais, busca-se compreender como os aspectos criativos e estilísticos se entrelaçam na construção das canções. A pesquisa se fundamenta em teorias da crítica genética e da estilística, permitindo um olhar aprofundado sobre a formação estética e autoral das obras dos artistas. Além disso, pretende-se discutir como o processo de composição reflete as características individuais e coletivas dos autores, revelando aspectos da intertextualidade e da construção poética no contexto da música popular brasileira.

Palavras-chave:
Estilística. Tribalistas. Crítica Genética.

ABSTRACT

This study aims to analyze the composition process of Marisa Monte, Arnaldo Antunes, and Carlinhos Brown through the lens of genetic and stylistic criticism. By examining manuscripts, preliminary versions, and textual elements, the research seeks to understand how creative and stylistic aspects intertwine in the construction of the songs. The study is based on theories of genetic criticism and stylistics, providing an in-depth perspective on the aesthetic and authorial formation of the artists' works. Additionally, it aims to discuss how the composition process reflects the individual and collective characteristics of the authors, revealing aspects of intertextuality and poetic construction within the context of Brazilian popular music.

Keywords:
Stylistics. Tribalistas. Genetic Criticism.

1. Introdução

A Estilística e a Crítica Genética representam dois domínios distintos de investigação acadêmica que servem para aprimorar um ao outro no exame do processo de criação artística. A estilística se concentra nos atributos formais e expressivos da linguagem, examinando as técnicas que conferem singularidade a um texto. Por outro lado, a crítica genética se esforça para elucidar o processo criativo analisando documentos que narram a gênese de uma obra literária, incluindo rascunhos, esboços e notas do autor.

Este artigo busca investigar o processo de composição de obras específicas através das lentes desses dois referenciais teóricos, estabelecendo

conexões entre as decisões estilísticas tomadas pelos autores e os artefatos materiais produzidos durante o esforço criativo. Para atingir esse objetivo, manuscritos, interações preliminares e outras formas de evidência são examinadas meticulosamente para reconstruir a trajetória metodológica do autor e compreender as escolhas que finalmente moldaram a forma definitiva do texto.

A Crítica Genética revela a complexidade inerente a essa jornada, ilustrando como os autores experimentam várias opções antes de solidificar sua seleção final. Simultaneamente, a Estilística facilita a identificação das características linguísticas distintas empregadas, destacando assim o estilo único de cada escritor.

Entre as considerações extraídas do estudo, a interdependência da forma e do processo surge como um tema saliente: as escolhas estilísticas são invariavelmente influenciadas pela evolução do texto ao longo do tempo, e a documentação do processo criativo ajuda a elucidar a lógica subjacente às decisões formais tomadas. Consequentemente, o artigo ressalta a importância de uma abordagem integrativa que sintetize análises estilísticas e genéticas, ampliando assim a compreensão da criação literária em sua totalidade.

2. Crítica Genética: Um percurso para o processo de criação

O estudo da Crítica Genética teve início com textos literários, porém, observa-se um aumento significativo do interesse no Brasil em expandir essa prática para outras áreas do conhecimento, como Filologia e Edótica, e até mesmo em outros campos.

A teoria teve origem na França em 1968, quando Louis Hay e Almuth Grésillon formaram um grupo de pesquisadores com o objetivo de organizar os manuscritos de Heinrich Heine, um poeta alemão recém-chegado à Biblioteca Nacional da França. Eles consideraram “a literatura como uma atividade criativa, como um processo em movimento”, conforme descrito por Grésillon (2007, p. 19). Durante esse período, os pesquisadores enfrentaram desafios metodológicos ao lidar com os referidos manuscritos (Salles, 2008).

Compreendendo que o fazer humano não é pensado como um produto acabado, a Crítica Genética atrai ainda mais singularidade à obra, visto que estuda os modos de criação (Duarte, 2016). Mesmo originando-se na esfera da literatura, Salles e Cardoso (2007) argumentam que a Crítica Genética desde cedo abrigava o potencial de explorar um terreno transdisciplinar, proporcionando uma compreensão e uma discussão sobre outros processos

de criação e expressões artísticas. Esse crescimento dos estudos genéticos parecia natural, dada a própria natureza de seu propósito e objeto de estudo.

Segundo Panichi (2016), a construção de uma obra exige um processo de fazer, uma vez que é complexa e requer matéria adequada para estudo. Nesse sentido, a Crítica Genética constitui-se no estudo do processo da gênese de uma obra ao reformular a história do texto, partindo de sua construção e dos princípios que o evidenciam, na intenção de contribuir na compreensão do processo de criação.

Se os estudos no campo da Crítica Genética visavam capturar o processo de formação de uma obra literária específica e os registros deixados pelos escritores em seus manuscritos eram seu foco, tornava-se imperativo que essa área de pesquisa ultrapassasse os limites da literatura. Nesse contexto, Salles e Cardoso (2007) sugerem que é viável desvendar outros métodos de criação em qualquer forma de expressão artística, seja textual ou não, através dos registros deixados pelo criador:

Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer. (Salles, 1998, p. 19)

Os registros contidos nos documentos que fazem parte do processo criativo dos autores revelam claramente o dinamismo envolvido na produção textual, que podemos entender como vestígios das condições preliminares que dão forma a uma obra e que se manifestam ao longo do desenvolvimento da escrita, assim como as escolhas feitas pelo escritor durante esse percurso.

De acordo com Salles (2000, p. 81), “são seus modos de apreensão do mundo que insistem sobre ele e suas relações daquilo que o atraem e que, de algum modo, ele leva para sua obra em criação”.

3. Estilística: Um meio de ler o mundo

Quando exploramos o conceito de “estilo”, é importante diferenciar seu emprego em um contexto mais abrangente e quando aplicado à linguagem. Em termos gerais, “estilo” denota aquilo que distingue algo, como a maneira de se vestir, um padrão de comportamento e expressão, ou mesmo a configuração que um objeto específico assume. Em todas essas conceituações, há uma sugestão implícita de relação com a atitude ou emoção das pessoas envolvidas no processo criativo.

Na esfera da linguagem, o estilo é descrito como uma forma única de expressão que caracteriza a escrita ou o discurso de um indivíduo. A Estilística tem como objetivo analisar essas escolhas linguísticas e compreender o

processo de elaboração do texto ou discurso, incluindo suas motivações, finalidades pretendidas e os efeitos alcançados (Zyngier; Carneiro; Novodvorski, 2023). Assim, a Estilística desempenha um papel crucial na compreensão da comunicação, destacando como determinados padrões linguísticos influenciam aspectos emocionais, estéticos e de conhecimento.

A Estilística, como a entendemos atualmente, é uma área do conhecimento relativamente nova, emergindo no século XX, concentrando-se na divergência e na seleção na linguagem, além das múltiplas variações linguísticas conforme a situação ou o estado emocional do falante, bem como na expressividade e no efeito que isso causa no leitor (Martins, 2012).

A Estilística explora os usos da linguagem que vão além da simples função denotativa, examinando as diversas maneiras pelas quais ela pode ser empregada nos níveis fônico, lexical, morfológico e sintático, os quais estão interconectados e não são inteiramente independentes entre si (Panichi; Romero, 2023). Segundo essa abordagem, um recurso estilístico é visto como um meio de expressão, ou seja, uma ferramenta utilizada para reforçar uma ideia de forma mais precisa, para enriquecer um conceito com maior profundidade semântica ou para encontrar uma forma mais apropriada de comunicação, visando um propósito específico (Uchôa, 2013).

Segundo Fiorin (2006, p. 46), o estilo consiste em uma combinação de características, como por exemplo, aspectos fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos e lexicais, que delimitam as particularidades de um enunciado, gerando assim um efeito de sentido de singularidade. Por sua vez, de acordo com Mikhail Bakhtin (1997, p. 279), cada esfera da comunicação humana possui objetivos específicos que resultam em diferentes formas de utilização da língua. Nas diversas esferas das atividades humanas, a linguagem, embora repleta de variações, está sempre intrinsecamente ligada ao uso da língua.

Segundo Charles Bally (1951), há um estilo inerente à língua, além do estilo individual, no qual o falante decide como moldar e distinguir sua própria forma de expressão ao criar um enunciado, assim como cada autor busca desenvolver sua marca distintiva na escrita. Nesse contexto, a estilística linguística desempenha um papel crucial na análise de textos, sejam eles literários ou não, permitindo uma análise aprofundada dos elementos selecionados pelo autor para compor o texto e examinando como a emoção textual é construída, entre outros aspectos.

4. Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown: tríade, trímero, trinca, triplo, tribo.

De acordo com a biografia no site oficial da cantora¹, nascida no Rio de Janeiro em 1º de julho de 1967, Marisa Monte revelou desde cedo uma paixão pela música, iniciando estudos de piano e bateria quando criança. Seu amor pela música abrangia tanto ícones como Maria Callas e Billie Holiday quanto Carmen Miranda e o repertório brasileiro. Aos 18 anos, mudou-se para Roma em busca de aprofundar seus estudos em canto lírico. Durante uma passagem por Veneza antes de retornar ao Brasil, reencontrou Nelson Motta, que a dirigiu em seus primeiros shows profissionais ao lado de Lula Buarque de Hollanda.

Seu impacto na cena musical brasileira foi imediato, sendo aclamada tanto pelo público jovem ligado ao rock quanto pelo mais maduro que apreciava jazz e MPB. Com o lançamento de seu segundo álbum “Mais”, em 1991, que incluía colaborações com Nando Reis e Arnaldo Antunes, Marisa Monte se estabeleceu como uma compositora com estilo próprio, refletindo suas diversas influências musicais. Hits como “Beija Eu” solidificaram sua presença na indústria musical.

Além de seu trabalho solo, Marisa contribuiu para projetos como “Universo ao meu redor” e “Infinito particular”, este último marcando seu retorno aos palcos após o nascimento de seu primeiro filho. Em 2017, ela se reuniu com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown para lançar um álbum dos Tribalistas, acompanhado de uma transmissão ao vivo que alcançou milhões de fãs em todo o mundo.

Os Tribalistas continuaram a realizar turnês, incluindo uma edição ao vivo lançada em 2018, consolidando ainda mais o legado musical de Marisa Monte e sua influência duradoura na cena musical brasileira e internacional.

O segundo membro do grupo, o cantor e compositor brasileiro Arnaldo Antunes², nascido em São Paulo em 2 de setembro de 1960, é reconhecido por sua contribuição tanto para a música quanto para a literatura. Filho de Arnaldo Augusto Nora Antunes e Dora Leme Ferreira Antunes, ele é o quarto filho de um total de sete irmãos.

Arnaldo iniciou sua exploração artística durante seus anos de escola no colégio Equipe, em São Paulo, onde começou a escrever poesia ao lado de seu amigo Paulo Miklos. Após ingressar na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (USP), sua família se mudou para o Rio de Janeiro

¹ <https://www.marisamonte.com.br/biografia/> Acesso em: 15 fev. 2024

² <https://www.arnaldoantunes.com.br/bio> Acesso em: 15 fev. 2024

em 1979, e Arnaldo transferiu seus estudos para a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Em paralelo à sua carreira musical, Arnaldo Antunes também investiu no universo literário desde os anos 1980, editando revistas literárias e publicando livros de poesia. Suas primeiras publicações eram amadoras e artesanais, compartilhadas apenas entre amigos, mas em 1983 ele começou a ser publicado por uma editora comercial, com seu primeiro título sendo “Ou e”.

Juntamente com sua primeira esposa, Go, Arnaldo publicou uma série de livros artesanais, incluindo “A flecha só tem uma chance”, “Deu na cabeça de alguém uma árvore” e “Um piano e muitas galinhas”. Seu livro “As coisas”, lançado em 1993, recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia.

E temos também o grandioso Carlinhos Brown³. Nascido Antônio Carlos Santos de Freitas, em 1962, na comunidade do Candeal Pequeno de Brotas, um quilombo de resistência africana no coração de Salvador, Bahia, Carlinhos Brown tem sido uma figura central na revitalização rítmica ao longo de sua carreira, estabelecendo conexões profundas e significativas com suas raízes ancestrais.

Reconhecido como um dos artistas mais inovadores e criativos da cultura brasileira, Brown é conhecido por sua busca contínua por novas experimentações sonoras. Desde a juventude, ele desempenhou um papel fundamental nas revoluções musicais de sua época, contribuindo diretamente para o desenvolvimento do Axé Music e do Samba Reggae. Ele é responsável por mais de 800 canções registradas e mais de mil gravações catalogadas no Ecad.

Em 1996, Brown lançou sua carreira solo com o álbum “Alfagamabetizado” (Virgin/EMI-Odeon), marcando uma nova fase como cantor, compositor e instrumentista. Ao longo dos anos, ele lançou dezenas de álbuns e acumulou uma vasta lista de composições de sucesso gravadas por outros artistas, incluindo Ivete Sangalo, Maria Bethânia, Paralamas do Sucesso, Erasmo Carlos, Elba Ramalho, Daniela Mercury e outros.

Em 2020, a arte ativista de Carlinhos Brown recebeu destaque acadêmico quando foi tema de uma tese de doutorado na Espanha, defendida pela artista plástica Durce Coelho. Além disso, ele continuou sua intensa produção musical e assinou a trilha sonora do espetáculo “Cura”, da renomada Deborah Colker.

³ <https://www.carlinhosbrown.com.br/bio/> Acesso em: 15 fev. 2024

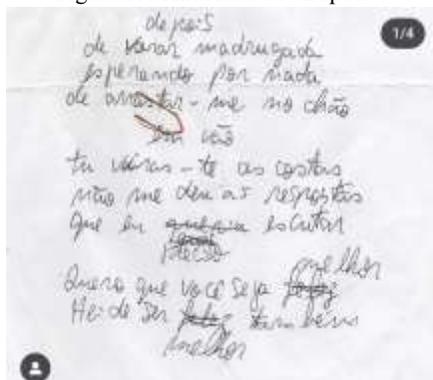
O artista também é conhecido internacionalmente, especialmente na Espanha, França, Itália e Alemanha, e sua colaboração com Shakira na música “La La La – Brazil 2014” foi um sucesso na Copa do Mundo de 2014.

Quinze anos após o lançamento do álbum “Tribalistas” (2002), em parceria com Marisa Monte e Arnaldo Antunes, o trio se reuniu novamente em 2017 para lançar o segundo álbum homônimo. A Tribalistas Tour seguiu em 2018, reunindo milhares de fãs pelo Brasil, Europa e Estados Unidos.

5. Análise das obras.

5.1. Depois

Figura 1: Manuscrito de “Depois”.



Fonte: Instagram @marisamonte, publicado em 15/01/2024.

Quadro 1: versões da música Depois.

Versão do manuscrito:	Versão publicada:
Depois de varar madrugada	Depois de varar madrugada
Esperando por nada	Esperando por nada
De arrastar-me no chão	De arrastar-me no chão
Em vão	Em vão
tu viras-te as costas	Tu viraste-me as costas
não me deu as respostas	Não me deu as respostas
que eu queria (preciso) escutar	Que eu preciso escutar
quero que você seja feliz (melhor)	Quero que você seja melhor
hei de ser feliz (melhor) também	Hei de ser melhor também

Fonte: A autora, com base nos manuscritos e site oficial dos artistas.

Observamos que a primeira alteração presente é a conjugação do verbo virar, que foi escrito “viras-te”, em desacordo com a gramática, passando a “viraste-me” correspondendo à norma-padrão.

Também se percebe a substituição de “queria” por “preciso”, em que o valor semântico de “queria” equivale a “gostaria” denotando um efeito de desejo; já o “preciso” evoca uma necessidade, algo mais visceral, deixando evidente a angústia de relações mal resolvidas.

Na última estrofe do recorte, percebemos também que a autora substituiu “feliz” por “melhor”. Percebe-se que a música fala de um término de relacionamento de muitos anos, então é natural que não pareça fazer sentido desejar que o outro seja feliz quando os dois ainda estão machucados. Diante disso, a compositora faz a opção por “quero que você seja melhor”, no sentido de desejar que o outro aprenda com a situação e amadureça, assim como o eu lírico o fará também.

Corroborando o parágrafo anterior, a estilística auxilia-nos na ideia de que falamos de uma relação duradoura a partir do efeito que as sílabas nasalizadas provocam.

Segundo Panichi (2016), “os sons nasais vem reforçar essa impressão de prolongamento do som, aumentando o poder imagético” das palavras, e, nesta obra, foi utilizada a aliteração presente em: “Depois de sonhar tantos anos / De fazer tantos planos / De um futuro pra nós / Depois de tantos desenganos / Nós nos abandonamos como tantos casais”. Aqui, percebe-se a noção de lamento, pelo uso recorrente de do som do N.

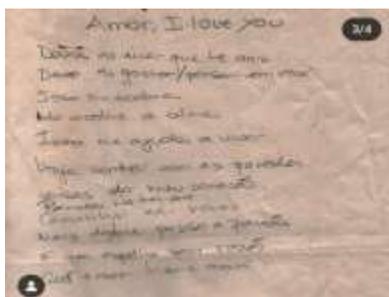
Já na parte da música que trata do término, observamos o seguinte: Depois de varar madrugada / Esperando por nada / De arrastar-me no chão / Em vão / Tu viraste-me as costas / Não me deu as respostas / Que eu preciso escutar”. Aqui, observamos a aliteração do som de R, e conforme Panichi (2016), sugerem sensação de angústia.

Por fim, a autora brinca com a polissemia de “depois” no término da música. Podemos observar que durante toda a obra, o termo “depois” é equivalente a “após” dando mesmo valor semântico que em “após tantos anos”; “após fazer tantos planos”.

No entanto, no fim da canção temos o seguinte trecho “Hei de ser feliz também / Depois”. O último emprego de “depois” neste caso, sinaliza a ideia de futuro, principalmente associado ao verbo composto “hei de ser”, que evidencia a ideia de um desejo de felicidade, porém não agora, futuramente.

5.2. Amor, I love you

Imagem 2: Trecho do manuscrito “Amor, I love you”.



Fonte: Instagram @marisamonte, publicado em 15/01/2024.

Quadro 2: versões da música “Amor, i love you”.

Versão do manuscrito:	Versão publicada:
Deixa eu dizer que te amo	Deixa eu dizer que te amo
Deixa eu gostar/pensar em você	Deixa eu pensar em você
Isso me acalma, me acolhe a alma	Isso me acalma, me acolhe a alma
Isso me ajuda a viver	Isso me ajuda a viver
Hoje contei com as paredes	Hoje contei pras paredes
Coisas do meu coração	Coisas do meu coração
Passeei no tempo, caminhei nas horas	Passeei no tempo, caminhei nas horas
Mais do que passo a paixão	Mais do que passo a paixão
É um espelho sem razão	É um espelho sem razão
Quer amor, fique aqui	Quer amor, fique aqui
	[...]

Fonte: A autora, com base nos manuscritos e site oficial dos artistas.

A primeira consideração acontece na segunda linha, onde temos: “deixa eu gostar/pensar em você”. Observa-se na versão musicada que ambas as palavras, que no manuscrito foram separadas pelo uso da barra (/) foram utilizadas, porém em ordem inversa. Na primeira vez em que os versos são cantados, a intérprete diz “deixa eu pensar em você”. Quando há a repetição da estrofe, ouvimos “deixa eu gostar de você”.

A inversão pode ser justificável pela associação ao processo do andamento das relações que, naturalmente, começa com os pensamentos e avança aos estágios de gostar, apaixonar e amar.

Também podemos perceber que houve substituição no seguinte verso: “Hoje contei com as paredes”, que passou a ser “hoje contei pras paredes”. Aqui, temos o verbo “contei com” que denota a ideia de apoio e suporte. Já o “contei pras paredes” deixa evidente a ideia de não ter alguém com quem falar, evidenciando solidão.

Também é possível observar que o verso “passei nas horas” foi inserido depois dos demais, pois se percebe que foi escrito em letra menor, e sem espaços em relação aos versos superior e inferior. Nesse mesmo momento, destacamos os trechos “passei no tempo” e “caminhei nas horas”, que dão a ideia de atividades mais demoradas (em relação a correr, acelerar, voar), demonstrando um tempo grande que o eu lírico destinou ao amor.

No que diz respeito a aspectos estilísticos, vale ressaltar a opção pelo uso de “deixa eu dizer que te amo”, em vez de “deixe-me dizer que te amo”, e “deixa eu gostar/pensar em você” em vez de “deixe-me gostar/pensar em você”, assim como seria previsto para estar de acordo com a norma do uso dos pronomes. A escolha pelo pronome pessoal do caso reto, “eu”, destaca o protagonismo do eu lírico como um sujeito ativo na frase, e não a passividade transmitida pelo pronome pessoal do caso oblíquo, “me”.

Também há, na música, a citação de um trecho da obra “Primo Basílio” de Eça de Queiroz (2003):

“[...] tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; Sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações!”

É importante contextualizar que a história de Primo Basílio narra um triângulo amoroso, um caso extraconjugal de Luísa e Basílio, dado ao fato de Luísa ler muitos romances de folhetim e desejar viver aqueles sentimentos. No clipe, os intérpretes da música retratam esse mesmo cenário de relação de amor, o que nos faz questionar se seria uma crítica aos amores românticos ou uma exaltação dos sentimentos.

5.3. *Vento sardo*

Imagem 3: Trecho do manuscrito Vento sardo



Fonte: *Instagram @marisamonte*, publicado em 15/01/2024.

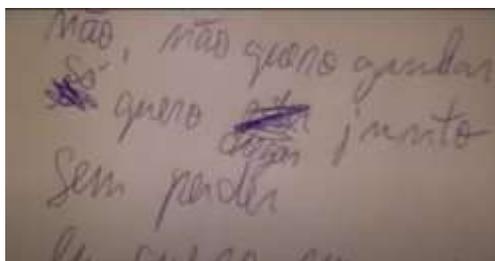
<p>Versão do manuscrito: Vento que levanta a onda Que carrega o barco, que ondula o mar É o mesmo que vai dar na praia Que levanta a saia quando quer soprar (rodada de Oyá) Hay tiempos de andar contra el viento quando o contratempo começa soprar Então o vento que é de aragem Bate no varal pra me dar coragem O vento que vem de perto (longe) Quem sabe, da fonte do vento solar O vento que vem de dez (trecho ilegível) O vento que é o movimento do ar</p>	<p>Versão publicada: Vento que levanta a onda Que carrega o barco, que ondula o mar É o mesmo que vai dar na praia Que levanta a saia rodada de Oyá Hay tiempos de andar contra el viento Quando el contratempo comienza a soplar Então o vento que é de aragem Bate no varal pra me dar coragem O vento que vem de longe Quem sabe, da fonte do vento solar O vento que é o movimento do ar</p>
---	---

Fonte: A autora, com base nos manuscritos e site oficial dos artistas.

Da versão do manuscrito para a versão publicada, observamos a inserção do trecho “rodada de Oyá” ao trecho anterior “quando quer soprar”. A alteração é importante dado que Oyá é “Iansã (no Brasil) ou Oyá (na África) e representa uma das inúmeras divindades reverenciadas nos cultos de matriz afrodiaspórica; é um orixá feminino associado aos ventos e às tempestades” (Lima; Lima, 2022; p. 05). Diante disso, a inserção se faz importante porque o sucesso de Marisa Monte fez com que a música circulasse em diversos lugares, tornando conhecida a figura ligada às religiões de matriz africana, uma vez que o país tem o catolicismo como religião predominante.

5.4. Um a um

Imagem 4: Trecho do manuscrito Um a um



Fonte: TRIBALISTAS; Direção de Guilherme Ramalho. Produção de Leonardo Netto. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, 2002.

Quadro 4: versões da música Um a um.

Não, não quero ganhar Eu (só) quero estar (chegar) junto	Eu não quero ganhar Eu quero chegar junto
---	--

Fonte: A autora, com base nos manuscritos e site oficial dos artistas.

Na música Um a um, no excerto que aparece nas cenas extras do DVD do grupo Tribalistas, observamos que a letra original seria “não, não quero ganhar” e foi substituída por “eu não quero ganhar”, em que saiu um “não” dando lugar ao “eu”, que deixa bastante evidente o papel do eu lírico, dando maior força para o sujeito em vez do advérbio de negação.

No segundo verso, observamos que tínhamos a presença, novamente, do eu, que foi retirado e substituído por “só”, mas que voltou para a versão final. Reforçando a presença desse “eu” já mencionado no verso anterior. Essa repetição, anáfora, auxilia na ênfase da palavra repetida.

Ainda nesse mesmo verso, notamos a substituição de “estar” por “chegar”. Observa-se que a ideia de estar junto evoca passividade por ser um verbo de estado, enquanto chegar junto é verbo de ação, sendo uma expressão comum no Brasil ao referir-se a aproximar-se de alguém de forma incisiva, tomando iniciativa para determinada ação.

Ainda no que diz respeito ao processo de construção de sentido dessa obra, observamos que o título “um a um” faz alusão ao placar de jogos, sinalizando um empate e mostra como um relacionamento deve ser, sem que um ganhe e outro perca, mas que haja benefícios iguais para os dois.

Na primeira estrofe da canção, temos o seguinte: “No fundo não vê / Que eu só quero dar prazer / Me ensina a fazer canção com você / Em dois / Corpo a corpo me perder, ganhar você”. Percebe-se aqui que acontece uma aparente associação da relação sexual com o fazer canção, ao mencionar “fazer canção com você” junto de “corpo a corpo me perder”. E esse momento confirma-se ao confrontarmos com uma entrevista do grupo ao programa Fantástico⁴ em que Arnaldo Antunes fala da necessidade de extrema intimidade para que possa compor uma canção juntos, em virtude da exposição que é esse processo.

Mais dessa ideia pode ser comprovada com o “corpo a corpo”, que está muito mais presente nas relações sexuais que no processo de composição de canções. Ainda no mesmo trecho, observamos mais uma referência aos jogos com a antítese “perder” e “ganhar”, em que a primeira, respectivamente, equivale ao se entregar e, a segunda, a conquistar.

⁴ <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/07/tribalistas-apresentam-no-fantastico-previada-turme-do-trio-pelo-brasil.html> Acesso em: 15 fev. 2024

Mais adiante temos “Muito além do tempo regulamentar / Esse jogo não vai acabar / É bom de se jogar / Nós dois, um a um”, e observamos nova referência aos jogos que têm tempo regulamentar, o tempo de duração do jogo e então, acaba. Reforçando a ideia de continuidade, o trio repete quatro vezes a expressão “nós dois” e três vezes “um a um”.

Ao término da música, há a repetição de doze vezes da frase acima, que acaba exatamente junto da melodia, o que evoca o sentido de que não há término e que esse “jogo” ficará se repetindo.

5.5. “É você”

Quadro 5: versões da música “É você”.

<p>Processo de composição apresentada no DVD: Marisa: [...] Nós dois na discoteca e no saguão Brown: ...ninguém mais... Deita no meu peito e me devora Marisa: É lindo isso, ninguém mais... Arnaldo: Podia ser uma vez: “Deita no meu peito e me devora” e outra “Deita do meu peito e se demora”. O primeiro fica assim... da ansiedade. E a segunda é já da relaxada.</p>
<p>Versão divulgada: [...] Nós dois na floresta e no salão Nada mais <u>Deita no meu peito e me devora</u> Na vida só resta seguir Um risco, um passo, um gesto, rio afora [...] Nós dois na biblioteca e no saguão Ninguém mais <u>Deita no meu leito e se demora</u> Na vida só resta seguir Um risco, um passo, um gesto, rio afora [...]</p>

Fonte: A autora, com base nos manuscritos e site oficial dos artistas.

No processo observamos que o trecho em questão passa de duas vezes cantado “Deita no meu peito e me devora” para uma versão em que se mantém uma vez o trecho referido e segunda vez canta-se “Deita do meu peito e se demora” para enfim tornar-se a primeira vez “Deita no meu peito e me devora” e a segunda vez “Deita no meu leito e se demora”.

Diante desse processo, Arnaldo explica na filmagem do DVD, e aqui transcrito, que o verso “deita no meu peito e me devora” diz respeito ao anseio e ao desejo pelo outro, podendo ser facilmente interpretado como a excitação sexual sobre a euforia do encontro. Já no verso “deita no meu leito e

se demora” corresponde ao momento de relaxamento pós-encontro, em que um possível casal poderia ficar apenas, na cama, na companhia um do outro.

Enquanto nas canções “Amor, I love you” e “Um a um” vemos uma predominância do “eu”; em “É você”, há a forte presença do outro, a começar pelo título. Além disso, há a anáfora de “você” presente nos dois primeiros versos e das principais estrofes. Também, no momento em que poderiam fazer referência a um “eu”, no trecho que faz referência ao “centro do espelho”, o trio opta ainda por evocar o valor do outro. Observamos que o domínio do “você” é tão forte que esse “eu” vai perdendo identidade durante a canção, que pode nos levar a presumir esses pensamentos excessivos sobre o outro quando se está apaixonado.

6. Considerações finais.

A investigação conduzida elucidou que a metodologia composicional de Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown é caracterizada por profunda inovação estilística e arte colaborativa. Por meio do exame de manuscritos e interações intermediárias, tornou-se possível discernir motivos criativos, seleções lexicais e preferências auditivas que definem a essência musical dos artistas. A crítica genética revelou as complexidades do processo criativo, enfatizando a revisão e o refinamento contínuos dos textos ao longo dos estágios de desenvolvimento.

Por outro lado, a análise estilística ilustrou como os componentes formais e expressivos se unem sinergicamente para conferir distinção às composições. Consequentemente, esta pesquisa ressalta a importância de perceber a composição musical não apenas como um artefato conclusivo, mas como um empreendimento dinâmico e multifacetado, crucial para a apreciação e interpretação das obras produzidas pelos artistas em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. Paris-Genebra: KlincksieckGeorg, 1951.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Thais Jerônimo. *Criação publicitária: evolução, linguagem e processo*. Curitiba: Appris, 2016.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Editora UFRGS, 2007.

LIMA, Mariana Semião de; LIMA, Norma Silva Trindade de. A menina de Oyá: Contribuições decoloniais e inclusivas ao ambiente escolar. *Poiésis*, v. 16, n. 29, p. 183-201, Tubarão-SC, jan-jun, 2022. Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Poiesis/article/view/12723/10327>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.

PANICHI, Edina Regina Pugas. *Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava*. Londrina: Eduel, 2016.

_____; ROMERO, Susanah Yoshimi Watanabe. Estilística lexical e processos de transformação em Guimarães Rosa: a anedota fósforo. *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro: CiFEEFiL, 2021. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxiv_CNLF/completos/estilistica_EDINA.pdf. Acesso em: 15 fev. 2024.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. *Crítica genética: uma nova introdução*. 2. ed. São Paulo: Educ, 2000.

_____; CARDOSO, Daniel Ribeiro. *Crítica genética em expansão*. *Cienc. Cult.*, v. 59, n. 1, São Paulo, jan./mar. 2007. Disponível em: http://cienciae cultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019. Acesso em 26 out. 2023.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. Estudos estilísticos no Brasil. *Matraga*, v. 20, n. 32, Rio de Janeiro, jan/jun. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/19836>. Acesso em: 25 out. 2023.

ZYNGIER, Sonia, Carneiro; OLIVEIRA, Raphael Marco; NOVODVORSKI, Ariel. *Reflecting on stylistics and the teaching of literature: an interview with sonia zyngier*. SciELO Preprints. 2023 Disponível em: <https://doi.org/10.1590/01031813v62220238667192>. Acesso em: 15 fev. 2024.