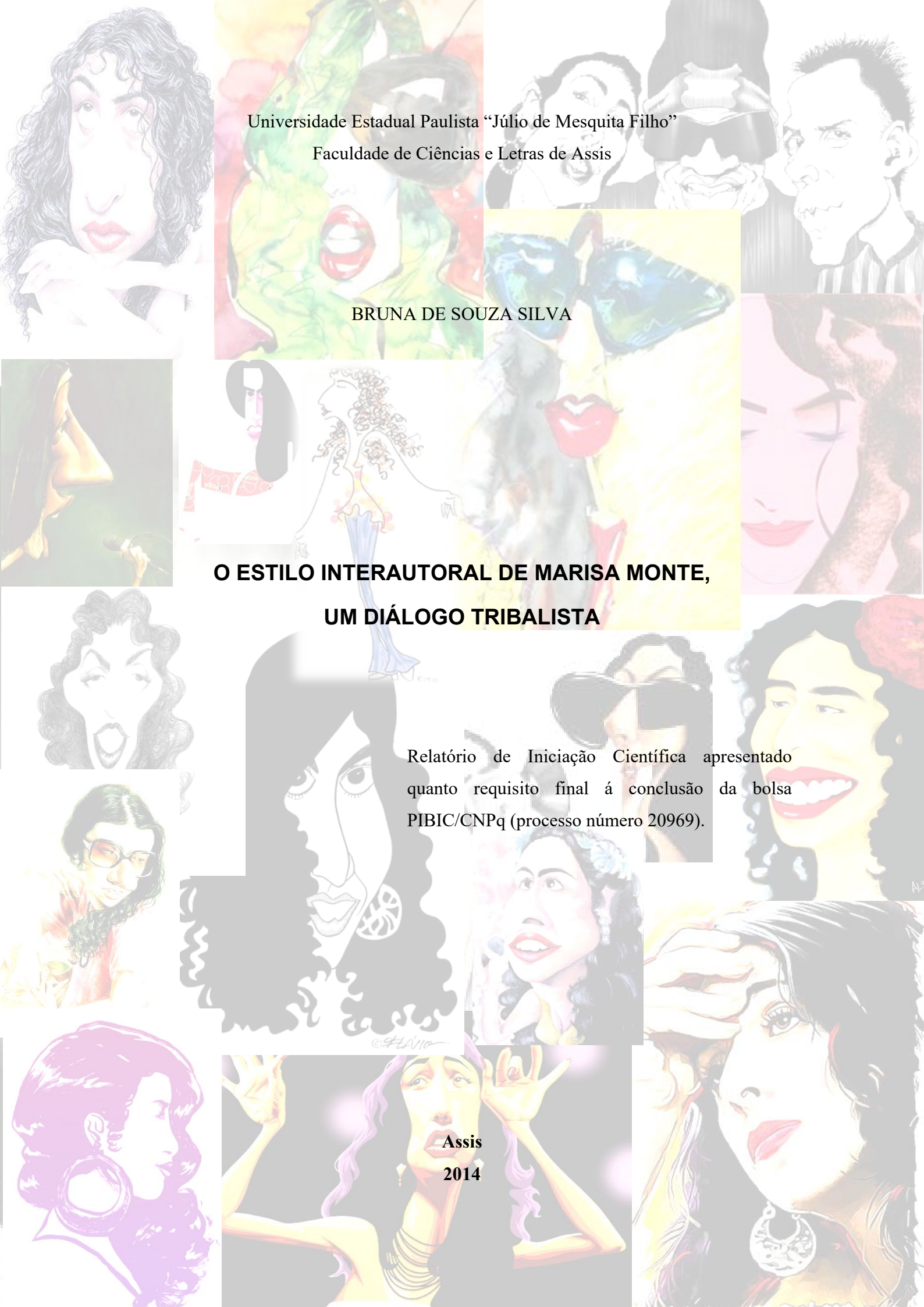


Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis

BRUNA DE SOUZA SILVA

O ESTILO INTERAUTORAL DE MARISA MONTE,  
UM DIÁLOGO TRIBALISTA

Assis  
2014



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis

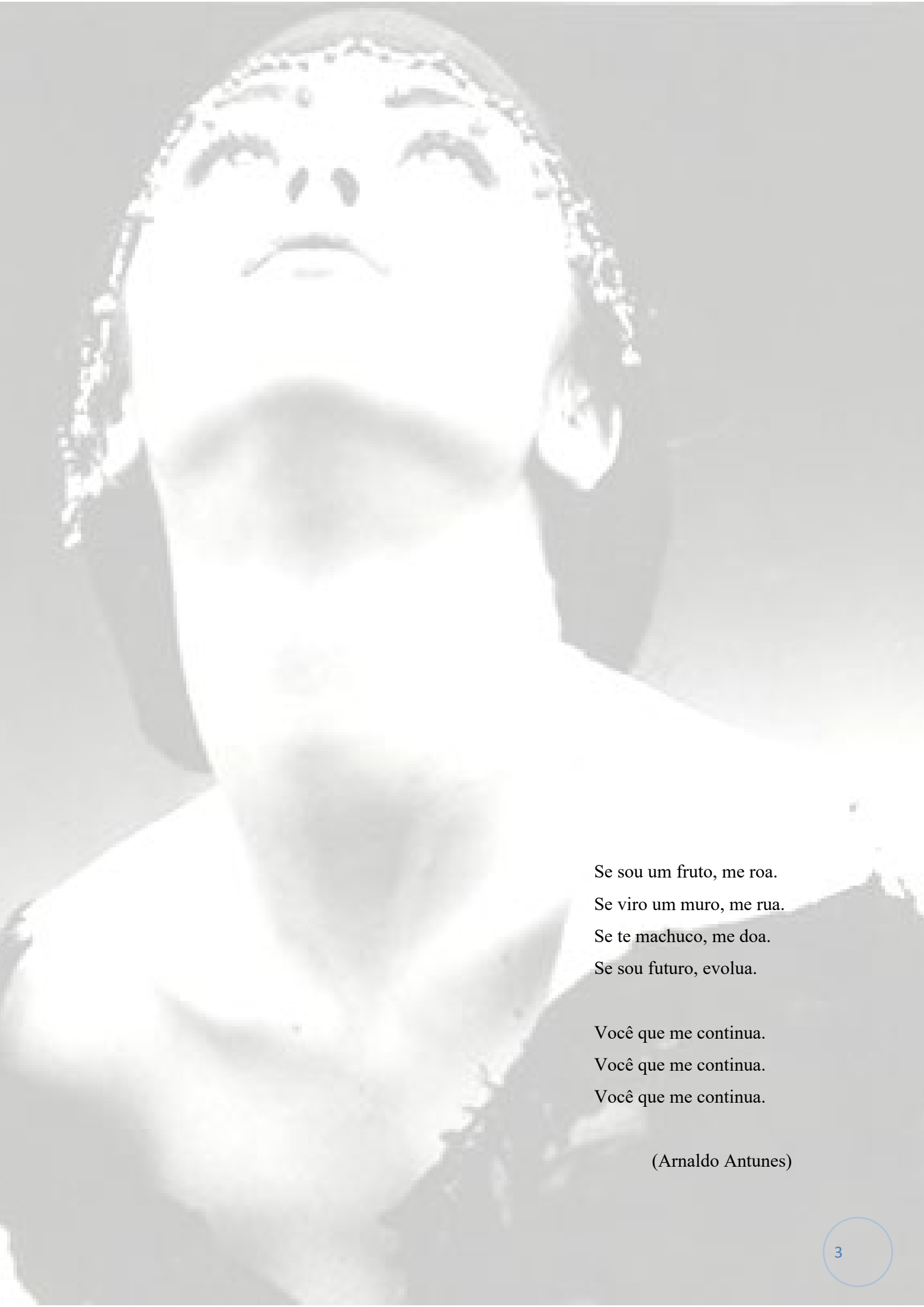
BRUNA DE SOUZA SILVA

**O ESTILO INTERAUTORAL DE MARISA MONTE,  
UM DIÁLOGO TRIBALISTA**

Relatório de Iniciação Científica apresentado  
quanto requisito final à conclusão da bolsa  
PIBIC/CNPq (processo número 20969).

Assis  
2014





Se sou um fruto, me roa.  
Se viro um muro, me rua.  
Se te machuco, me doa.  
Se sou futuro, evolua.

Você que me continua.  
Você que me continua.  
Você que me continua.

(Arnaldo Antunes)

## Resumo

A cantora-compositora Marisa Monte possui um amplo repertório cancionero com diversificados gêneros musicais (dos sambas cariocas aos clássicos líricos) e interpretações de artistas consagrados presentes no decorrer de suas discografias. Estas, com crescente trabalho estético relacionado à sua função de produtora, constroem, por meio de sua arquitetura, um estilo próprio desenvolvido imerso ao forte diálogo com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, principal aspecto proposto a ser analisado no transcorrer desta pesquisa. Sob essa perspectiva, a teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov; em especial suas concepções de autoria, diálogo, gênero (composto principalmente por conteúdo, estilo e forma), sujeito, estética e arquitetura. Esta análise justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção da contemporaneidade e tem como norte específico à composição da canção como discurso intergenérico, que transita em diversas esferas de atividades distintas e, em especial, na cotidiana; bem como a constituição interautorial dos *Tribalistas* como elemento composicional da obra de Monte.

**Palavras-chave:** Círculo de Bakhtin. Marisa Monte. Diálogo. Discurso.



## Abstract

The singer-songwriter Marisa Monte has a wide repertoire with diverse musical genres (from classical to samba lyrics) and performances of renowned artists present during her discographies. Those, with increasing aesthetic work related to her role as a producer, have built, through her architecture, a style of her own developed within the strong dialogue with the singer-songwriters Arnaldo Antunes and Carlinhos Brown, the main proposed aspect to be analyzed in the course of this research. From that perspective, the theory that underlies this study is at the core of its own object, which already requests it in its constitution: the dialogical philosophy of language from the Bakhtin Circle, Medvedev, Voloshinov; in particular their conceptions of dialogue, genre (composed of content, style and form), subject, and architectural aesthetics. The analysis is justified by the attempt to understand the process of production, circulation and reception of contemporaneity and has as guidance the composition of songs as intergenerics speech, which moves in many different spheres of activities and, in particular, in daily life; as well as the inter-authorial constitution of Tribalistas as part of the compositional work of Monte.

**Keywords:** Bakhtin Circle. Marisa Monte. Dialogue. Discourse.

## Sumário

1.	Introdução .....	07
2.	Fundamentação teórica .....	10
2.1	Discurso .....	10
2.2	Diálogo .....	14
2.3	Gênero .....	17
2.3.1	Intergenericidade, interdiscursividade, intertextualidade .....	19
2.4	Autoria .....	22
3.	Contextualização .....	26
3.1	Os “Montes” de Gerânio .....	26
4.	As canções .....	30
4.1	“Eu sei (Na mira)” .....	31
4.2	“Beija eu” .....	34
4.3	“Bem leve” .....	39
4.4	“Amor <i>I Love You</i> ” .....	41
4.5	“Infinito Particular” .....	47
4.6	“O bonde do dom” .....	51
4.7	“Ainda bem” .....	53
4.8	“O rio” .....	55
4.8	“Água também é mar” .....	57
4.9	“Vilarejo” .....	61
5.	(In) Conclusões .....	64
5.1	Considerações .....	64
6.	Referências .....	66
7.	Descrição das atividades realizadas .....	69
8.	Anexos .....	70

# 1. Introdução

A pesquisa referida por este relatório nomeia-se *O estilo interautoral de Marisa Monte, um diálogo Tribalista* por apurar, em principal, o tratamento da arquitetônica dialógica de Monte baseado em análises discursivas de seu estilo interautoral composicional referentes a determinadas criações artísticas. Reflexões estas, efetuadas como parte integrante do projeto denominado *Diálogos entre gêneros discursivos: princípios de análises intergenéricas* (2011) e desenvolvido, por sua vez, como componente complementar do projeto de pesquisa de Paula (2010), designado *A intergenericidade da canção*.

O citado estudo dedica-se, assim, prioritariamente à reflexão sobre o conceito de intergenericidade – composta, neste caso, por letra e melodia – quanto criações poéticas interautorais adentradas a construção arquitetônica da cantora - compositora Marisa Monte e é efetuado de maneira específica em relação ao diálogo constante das obras da cantora com os cantores - compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown - constituído como uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativista analítico-descritivo.

A análise foi desenvolvida, em primeiro momento e conformidade com o proposto *Plano de Atividades do Aluno* do projeto *Diálogos entre gêneros discursivos: princípios de análises intergenéricas*, com a realização da fundamentação teórica, pesquisa contextual (da produção e criação do estilo único da mencionada cantora em consideração a seu relacionamento artístico com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown) e início da análise do *corpus* – nove canções escolhidas por suas relações dialógicas e interautorais.

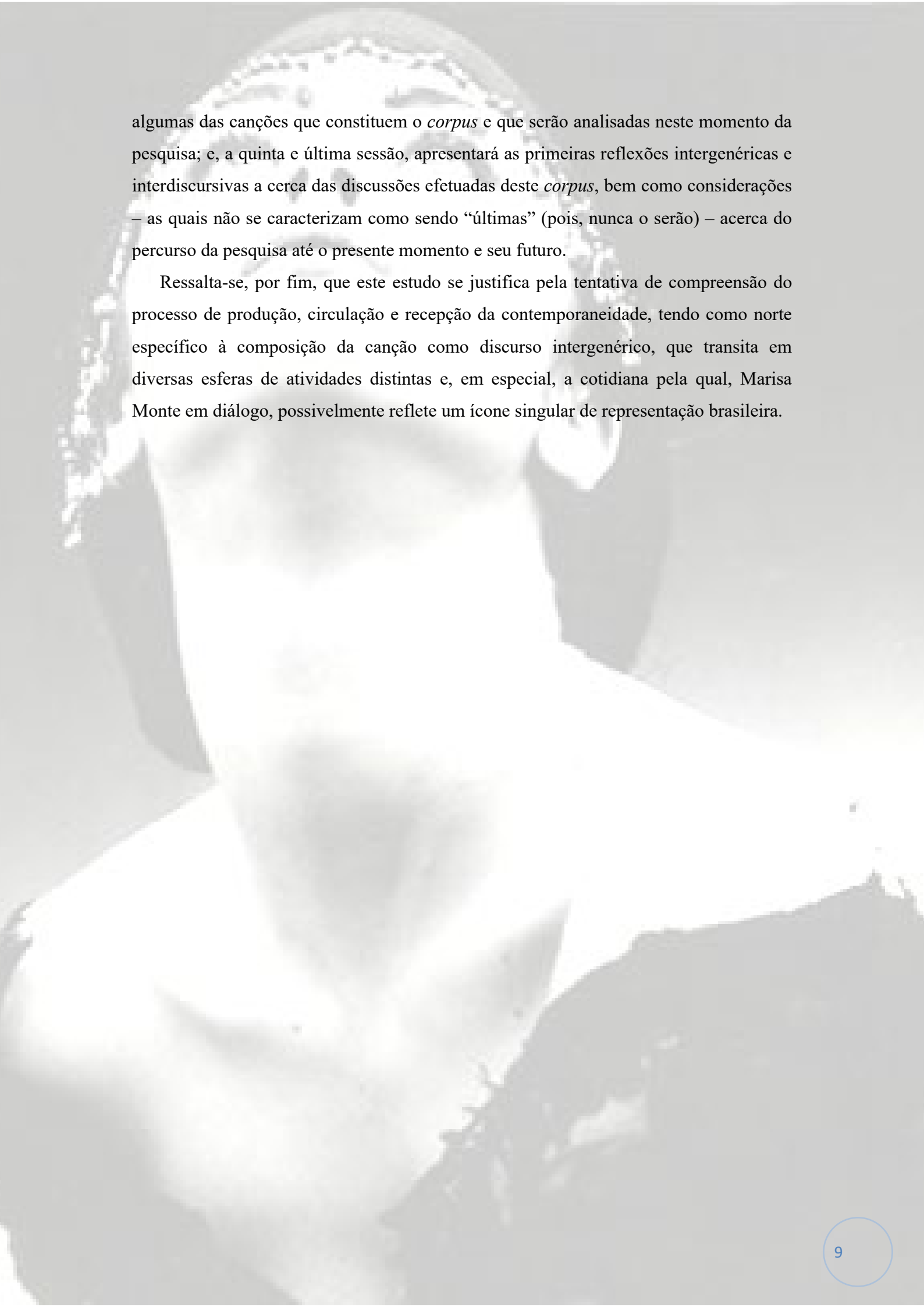
As referências escolhidas como *corpus* desta pesquisa, diante destas considerações, obtêm a pretensão de analisar obras criadas pertencentes aos três artistas - e a nenhum dos três ao mesmo tempo - além de estudar a elaboração de gêneros por meio de outros gêneros em que a alteração performática em uma mesma canção pode vir a instituir novos sentidos; sendo assim, a análise do *corpus* se centrará nas concepções de diálogo e nos elementos principais que constituem o gênero (forma, conteúdo e estilo), segundo a perspectiva dos estudos do Círculo de Bakhtin (2000), Medvedev (1994), Volochinov (1992).

A fundamentação teórica foi efetuada a partir das leituras de obras e de estudiosos do Círculo Bakhtin, Medvedev e Volochinov, com foco especial nos conceitos de discurso, diálogo, gênero, bem como, interdiscursividade, intertextualidade, intergenericidade e interautoria. O aprofundamento das teorias aconteceu por meio de reuniões semanais, tanto orientadora-orientanda, quanto do GED (*Grupo de Estudos Discursivos*), coordenado pela professora doutora Luciane de Paula. O contato com outros graduandos e pesquisadores foi enriquecedor e gratificante para a compreensão dos temas estudados, dadas às discussões teóricas estabelecidas no grupo e os eventos por ele organizados (o II SIED – *II Simpósio Internacional de Estudos Discursivos*, em exemplo de destaque, apresentou exposições centradas em concepções essenciais das teorias analíticas de respectivos pesquisadores; destarte, reuniu pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se sobressaem como expressivos estudiosos de perspectivas discursivas distintas ((filosofia da linguagem - Círculo de Bakhtin, Análise do Discurso de linha francesa e Semiótica)); como o Prof. Dr. Galin Tihanov, da *University of London* – Reino Unido, a Profa Dra. Pampa Olga Arán Meriles, da *Universidad Nacional de Córdoba*, o Prof. Dr. José Luiz Fiorin, da USP - *Universidade de São Paulo*, entre outros renomados estudiosos).

Propomo-nos a tentativa de não estudar a teoria de maneira estanque, portanto, começamos a pensar no *corpus* escolhido e analisá-lo ao longo do semestre. A discussão teórica sobre, em especial, as concepções de diálogo, autoria e gênero, proporcionaram a visualização de uma maneira típica de construção interautoral. A análise da produção de canções compostas a “três mãos” e sua circulação separadamente, ou, em álbuns distintos interpretadas unicamente por Marisa Monte ou em conjunto, revela o processo composicional estilístico de uma “tribo” que transita na produção um do outro de maneira circular – à maneira do Círculo de Bakhtin. A arquitetônica de Marisa Monte, do modo que foi construída e no momento histórico em que seus diversos elementos estão inseridos, permite um estudo amplo ao se considerar não apenas seu aspecto formal, mas também os diálogos que fazem com as criações individuais de Antunes e Brown.

O relatório foi dividido em sessões específicas que demonstram exatamente o caminho percorrido na pesquisa: a primeira sessão, concluída neste momento, apresentou uma breve introdução à proposta e realização deste projeto; a segunda sessão traz algumas concepções teóricas estudadas ao longo do primeiro semestre da pesquisa; na terceira sessão, contextualizar-se-á autor e obra; na quarta sessão, serão expostas





algumas das canções que constituem o *corpus* e que serão analisadas neste momento da pesquisa; e, a quinta e última sessão, apresentará as primeiras reflexões intergenéricas e interdiscursivas a cerca das discussões efetuadas deste *corpus*, bem como considerações – as quais não se caracterizam como sendo “últimas” (pois, nunca o serão) – acerca do percurso da pesquisa até o presente momento e seu futuro.

Ressalta-se, por fim, que este estudo se justifica pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção da contemporaneidade, tendo como norte específico à composição da canção como discurso intergenérico, que transita em diversas esferas de atividades distintas e, em especial, a cotidiana pela qual, Marisa Monte em diálogo, possivelmente reflete um ícone singular de representação brasileira.

## 2. Fundamentação teórica

Nesta sessão, discorrer-se-á acerca de alguns conceitos do Circulo de Bakhtin / Medvedev / Volochinov utilizados como fundamentação teórica deste estudo. Com a realização, em princípio, da reflexão acerca da concepção de discurso, compreensão inevitável para todo tipo de consideração sobre linguagem. Ao seguir, no item 2.2, será discutido o conceito de diálogo; presente em toda interação e essencial para o entendimento acerca dos diálogos permeados na arquitetura de Monte. O item 2.3 discute sobre o conceito de gêneros discursivos, constituídos por estilo, forma e conteúdo, tal como em consideração a intergenericidade composta na canção. E, por fim, os estudos do Círculo sobre autoria encontram-se no item 2.4, que finaliza a discussão dos conceitos teóricos utilizados até o presente momento nesta pesquisa.

### 2.1 Discurso

A Fundamentação Teórica deste estudo inicia-se com a compreensão da linguagem enquanto discurso; visto como ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos. Para tanto, calca-se em Brait, por consideração, e concordância, a proposta do Circulo de Bakhtin como teoria analítica discursiva:

Ninguém, em sã consciência, poderia dizer que Bakhtin tenha proposto *formalmente* uma teoria e/ou análise do discurso, no sentido em que usamos a expressão para fazer referência, por exemplo, à Análise do Discurso Francesa. Entretanto, também não se pode negar que o pensamento bakhtiniano representa, hoje, uma das maiores contribuições para os estudos da linguagem observada tanto em suas manifestações artísticas como na diversidade de sua riqueza cotidiana. Por essa razão, mesmo consciente de que Bakhtin, Voloshinov, Medvedev e outros participantes do que atualmente se denomina *Circulo de Bakhtin* jamais tenham postulado um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como perspectiva teórico-analítica fechada, esse ensaio arrisca-se a sustentar que o conjunto das obras do *Circulo* motivou o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso (...). (BRAIT, 2006, p. 9/10).

Brait denomina “teoria dialógica do discurso”, sem estabelecer uma definição fechada,

Sem querer (e sem poder) estabelecer uma definição fechada do que seria essa análise/teoria dialógica do discurso, uma vez que esse fechamento significaria uma contradição em relação aos termos que as postulam, é possível explicitar seu embasamento constitutivo, ou seja, a indissolúvel relação existente entre línguas, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida, responsável, e não apenas como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes em determinadas épocas. Mais ainda, esse embasamento constitutivo diz respeito a uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados. (BRAIT, 2006, p. 10).

Esta abordagem de “análise/teoria dialógica do discurso” concebe “os estudos da linguagem como formulações em que o conhecimento é concebido, produzido e recebido em contextos históricos e culturais específicos” (Brait, 2006, p.10).

É perspicaz ressaltar que, conforme Brait (2006, p. 10), “No início do capítulo ‘O discurso em Dostoiévski’, encontra-se o primeiro momento em que ‘uma análise/teoria dialógica do discurso’ é proposta”. No capítulo citado por Brait, Bakhtin afirma que,

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos, abstraídos pela Linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por este motivo as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na Metalinguística, subtendendo-a como um estudo - ainda não-constituído em disciplinas particulares definidas - daqueles aspectos da vida ultrapassam - de modo absolutamente legítimo - os limites da Linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente não podem ignorar a Linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a Metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético - o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência. (BRAIT, 2006, *apud* BAKHTIN, 1981, p. 181).

Brait (2006) afirma posteriormente que Bakhtin refina a definição do objeto da Metalinguística e as formas de concebê-lo e abordá-lo com o passar do mencionado capítulo; sendo assim, substitui o termo discurso (objeto da Linguística e da Metalinguística) por “relações dialógicas”. Contudo, “com essa nova definição, Bakhtin

reveste o objeto a ser estudado pela Metalinguística com uma dimensão extralinguística” (2006, p. 12).

Diante deste prisma; a canção (escrita, tocada, cantada, etc.) possui um texto palpável/concreto; ao qual a análise discursiva ultrapassa e atinge outros elementos determinantes. O discurso cancionero aborda, em exemplos mais específicos, uma interpretação performática própria, contexto histórico, ideologias, público alvo; enfim, diversos componentes que podem ser considerados ao pensar na língua “viva” e em constante movimento; embutida de aspectos sociais, ideológicos e culturais envoltos, por sua vez, a sua elaboração, circulação e recepção (sucetida de inúmeras maneiras).

Porém; uma análise não pode se centrar apenas externa ou apenas internamente, uma vez que, segundo Brait (2006, p. 13), “excluir um dos pólos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem.”, portanto, “É a bivocalidade de ‘diálogo’, situado no objeto e na maneira de enfrentá-lo, que caracteriza a novidade da Metalingüística”. Dessa forma, a abordagem bakhtiniana de linguagem considera as particularidades discursivas que apontam para contextos mais amplos, para um extralinguístico incluído no linguístico.

O trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos/discursos se dá - como se pode observar nessa proposta de criação de uma nova disciplina, ou conjunto de disciplinas -, herdando da Linguística a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o (s) discurso (s) e indiciam sua heterogeneidade constitutiva, assim como os sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa “materialidade linguística”, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que neles se articulam, descobrir a tradição das atividades em que estes discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos. (BRAIT, 2006, p. 13/14).

Portanto, nesta abordagem dialógica da linguagem o sujeito compõe-se por meio e a partir do “outro”. Sendo assim,

É a partir dos textos de Dostoiévski que o conceito é formulado, constituído. Portanto, essa é sem dúvida uma das características de uma



teoria/análise dialógica do discurso: não aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir de ponto de vista dialógico, num embate. (BRAIT, 2006, p. 24).

Pode-se definir, então, uma diferenciação relevante entre texto, discurso e enunciado conforme as concepções bakhtinianas da linguagem; afinal, como menciona Fiorin,

O texto “representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção)” (Bakhtin, 1992, p. 329). Sendo o texto “um conjunto coerente de signos”, ele não é uma unidade exclusivamente verbal. Na verdade, ele é uma categoria presente em todas as linguagens, em todas as semióticas (idem, ibid.). A diferença fundamental entre as Ciências Humanas e as Ciências Naturais, embora sua separação não seja rígida, reside no fato de que, naquelas, “o pensamento é orientado para o pensamento, o sentido, o significado do outro, que se manifestam e se apresentam ao pesquisador somente em forma de texto. Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto” (Idem, p. 330). O texto, em Bakhtin, é uma unidade da manifestação: manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado. (FIORIN, 2006, p. 178/179).

O estudioso explica (2006), que cada texto tem dentro de si um sistema compreensível para todos - uma língua nem que seja a da arte - além de ser único, individual e irreproduzível, pois cada texto é um novo elo na cadeia histórica da reprodução verbal; por conseguinte, possui dois pólos: o irrepetível e o reproduzível. Todo texto possuído de um autor, é irrepetível e só ganha sentido na relação dialógica, portanto, “o texto pode ser visto como enunciado, mas pode não o ser, pois, quando o enunciado é considerado fora da relação dialógica, ele só tem realidade como texto” (2006, p. 180). Por isso,

(...) ele é uma realidade imediata, dotada de uma materialidade, que advém do fato de ser um ‘conjunto de signos’. O enunciado é da ordem do sentido; o texto é do domínio da manifestação. O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas. Sua manifestação é o texto e este pode ser considerado como uma entidade em si. (FIORIN, 2006, p. 180).

Conclui-se, portanto, a partir destas afirmações que,

(...) Na comunicação verbal real, o que existem são enunciados, que são constitutivamente dialógicos. O discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele

uma identidade essencial. Entretanto, no seu funcionamento real, a linguagem é dialógica. (FIORIN, 2006, p. 181).

Para Bakhtin, todo discurso sempre se apresenta constituído de ligamentos com outros discursos, refutando-os ou atraindo-os, como forças centrífugas e centrípetas agindo ao mesmo tempo. Forças centrífugas, pois o discurso direciona o leitor para fora de si, em um movimento de referenciação externa, enquanto simultaneamente ocorrem forças centrípetas, que carregam discursos exteriores para o interior do enunciado com o qual tomamos contato. Com a presença dessas forças, a concretização dos discursos nunca é reconhecida como pura, pois, segundo Bakhtin (*apud* Fiorin, 2006, p. 167) “Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras”, nunca a enunciação concreta (o enunciado) é produzida sem essas influências e intenções.

No caso do *corpus* escolhido, em exemplo, a arquitetura de Marisa Monte (MM) com ênfase em sua construção interautoral dialógica com Arnaldo Antunes (AA) e Carlinhos Brown (CB), as canções são, em alguns momentos, compostas a partir de canções/poemas construídos anteriormente. É interessante pensar que, apesar de encontrarem-se dentro do todo discursivo da discografia a que foram inseridas, essas mesmas canções aparecem em diferentes álbuns e em distintos contextos dos cantores mencionados; ou seja, possuem livre arbítrio de utilização. Pode-se considerar que tal fato se dê graças aos inúmeros diálogos que estas canções/poemas estabelecem, não se limitando apenas ao conteúdo de uma única canção ou discografia.

## 2.2 Diálogo

O discurso, conforme explicitado, tende a apresentar liames com outros discursos ou; mais precisamente, uma cadeia verbal constituída de enunciações, ao qual, um enunciado provoca outro. Nas palavras de Bakhtin/Volochínov, a enunciação realizada é *como uma ilha emergindo de um oceano sem limites* (2012, p. 129); afinal, a enunciação é de natureza social (2012, p. 113) e a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação. (2012, p. 117). Logo, faz-se necessário a compreensão de um dos conceitos-chaves do Circulo de Bakhtin; imprescindível para a elaboração e desenvolvimento desta pesquisa - o diálogo. Segundo Clark e Holquist:

A característica fundamental do pensamento de Bakhtin é a sua tentativa de compreender os complexos fatores que tornam possível o diálogo. O diálogo não é entendido meramente no sentido óbvio de conversação entre duas pessoas. Tal ocorrência corriqueira proporciona uma abertura para alcances superiores da possibilidade dialógica (...). O diálogo é concebido de maneira mais compreensiva como o extensivo conjunto de condições que são imediatamente moldadas em qualquer troca real entre duas pessoas, mas não são exauridas em semelhante intercâmbio. Em última análise, diálogo significa comunicação entre diferenças simultâneas. (CLARK, HOLQUIST, 1984, p.36):

O diálogo, para a concepção de linguagem bakhtiniana, é uma das formas mais importantes de interação verbal; porém, o filósofo russo esclarece a importância da compreensão da palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, “não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. Ressalta-se, contudo, que o processo dialógico ocorre entre sujeitos e/ou enunciados; em um processo ativo e responsivo:

Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de *diálogo*; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*. (...) Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 137).

Sendo assim; afirma-se,

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social (...). (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 116).

Verificamos, então, que a relação que constitui o diálogo, para o Círculo, se dá sempre entre o eu e o outro, de maneira dialético-dialógica. Dialética porque calcada no movimento de “tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese (negação da negação, logo, uma nova afirmação, distinta da primeira)” (Paula, no prelo); e dialógica

porque pensa na síntese não com idéia de conclusão e fechamento, mas sim como um fio condutor para comunicações que se formam uma a partir da outra, sendo assim uma atividade sempre inacabada, em constante movimento e transformação. Essa relação dialético-dialógica da interação verbal, em que um enunciado é construído pressupondo um outro que o negue ou confirme é ilustrada por Bakhtin como um embate, uma “arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios” (Bakhtin, 1992, p.14). Esses valores apresentam-se marcados no enunciado (por meio da adjetivação, da ironia, das figuras de linguagem, entre outros elementos). Por isso, o enunciado é a arena onde a ideologia se concretiza.

É relevante ressaltar que a “situação social mais imediata” determina as condições reais da enunciação; entretanto, o diálogo engloba todo o processo verbal e pode estabelecer inúmeras relações entre enunciados de momentos históricos distintos - no caso do *corpus* desta pesquisa a canção “Amor *I Love you*”, em exemplo, realiza um notável diálogo com a obra *O primo Basílio*.

Como o dialogismo se estabelece nessa relação entre enunciados, Marchezan reforça,

Segundo o estudo, há entre os participantes do diálogo, tanto na vida quanto na arte, uma parte que não é explicitada, uma parte presumida, que compreende valores comuns para os membros de uma dada sociedade. Este é o mote da reflexão. O diálogo na vida cotidiana não verbaliza o que é presumido pelo evento que o integra: por exemplo, o horizonte comum dos falantes, sua gestualidade, sua entoação. Também não reafirma os valores sociais consentidos (...). (MARCHEZAN, 2006, p. 120).

Portanto, há especificidades entre os diálogos cotidianos e os que são assimilados para gêneros mais complexos (secundários); onde pode se estabelecer a linguagem artística e o julgamento do conteúdo da obra se fazer conforme a “individualidade” do contemplador ou do criador.

No *corpus* desta pesquisa, apresentam-se diálogos ocorrentes, prioritariamente, entre os cantores mencionados - no caso, em sua posição de sujeitos - criadores - e, outras obras relacionadas à suas criações artísticas, ainda que, obviamente, outros diálogos existem nos discursos em análise - a questão é que jamais se esgotará os diálogos existentes em um dado enunciado, principalmente ao considerar a concepção de diálogo do Círculo, adotada neste estudo.



## 2.3 Gênero

A partir das perspectivas anteriores, nota-se que os enunciados (orais e escritos) podem ser caracterizados por serem concretos, únicos, proferidos por diversos sujeitos e situados em inúmeros campos da atividade humana; ao qual, conforme Bakhtin (2011, p. 261) “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo”. As formas de uso dos enunciados e os campos da atividade apresentam-se tão multiformes; que possibilitam a notória composição de gêneros discursivos constituídos, principalmente, de três elementos: forma, conteúdo e estilo,

Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominados gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2011, p. 261/262).

De acordo com Machado (2005), a base teórica que se consolidou para orientação do estudo do gênero surgiu, prioritariamente, a partir das teorias de Aristóteles de classificação dos gêneros por meio de obras da voz em utilização do modo de representação mimética como critério; segundo a autora (*idem*), “trata-se de uma classificação paradigmática e hierárquica, facilitada pela observação das formas no interior de um único meio: a voz” (*ibidem*) e de Platão com a classificação binária, cujas “esferas eram domínios precisos de obras representativas de juízo de valor” (Machado, 2005, p.151). Porém,

A partir dos estudos de Bakhtin foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formações poéticas. Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade. (MACHADO, 2005, p. 152)

Esta ótica das manifestações discursivas refere-se à formação da nomeada heteroglossia, isto é, “as diversas codificações não restritas às palavras” (*idem*) e possibilita, por meio do processo dialógico, notar o desenvolvimento do gênero; assim como, a transição de uma forma dentro da outra. Segundo Marchezan; o diálogo é a

unidade de base necessária e primordial de utilização por Bakhtin para a classificação dos gêneros, pois há, “em *stricto sensu*, o diálogo cotidiano, espontâneo, e, com base nele, o diálogo mais extenso e complexo que constitui todo e qualquer enunciado.” (Marchezan, 2006, p. 119). Assim,

Bakhtin distingue os gêneros discursivos primários (da comunicação cotidiana) dos gêneros discursivos secundários (da comunicação produzida a partir de códigos culturais elaborados, como a escrita). Trata-se de uma distinção que dimensiona as esferas de uso da linguagem em processo dialógico-interativo. Os gêneros secundários - tais como romances, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos - são formações complexas porque são elaborações da comunicação cultural organizada em sistemas específicos como a ciência, a arte, a política. Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, da filosofia, por exemplo. Em contato como esses, ambas as esferas se modificam e se complementam. (MACHADO, 2006, p. 155)

Nesta abordagem, o contexto comunicativo de assimilação do repertório de enunciados possui devida importância, pois como afirma Machado, “os gêneros discursivos são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas sim nos processos interativos” (2006, p. 157), sendo assim, há uma cadeia discursiva em um circuito de responsabilidade, e em consequência, os discursos podem ser vistos como “manifestação da cultura”.

O gênero discursivo, também é compreendido nesta concepção imerso a dimensão de uma relação espaço-temporal mediante a sua existência cultural, o que remete a teoria do cronotopo. Os gêneros se constituem a partir de “situações cronotópicas particulares” e evoluem conforme as organizações sociais se modificam. Consoante a Machado (2006), na concepção bakhtiniana as obras vivem em um “grande tempo”, pois podem romper os limites do presente onde surgem, ou seja, “reportam-se tanto ao passado quanto ao futuro” e, nas palavras da autora, “da mesma forma como a cultura é atravessada por deslocamentos ou transformações, as formas discursivas também são suscetíveis de modificações” (2006, p. 161). Ressalva-se, para este conceito, que os gêneros primários e secundários não possuem uma relação de superioridade entre si, logo, não possuem uma relação hierárquica.

Diante destas afirmações, o presente trabalho considera a canção como intergenérica (“fusão/mistura” de gêneros que resultam em um terceiro gênero único), pois ao mesmo tempo em que a canção se constitui como um gênero relativamente autônomo, com características particulares, apresenta marcas poéticas e melódicas, bem como, pode conter características de outros gêneros.

Consoante a Paula,

A intergenericidade refere-se à mobilização entre gêneros (de um gênero para outros ou de vários gêneros que dialogam entre si, incorporados e incorporantes de parte de características de diversos outros. O “eu” que se constitui a partir do “outro”, mas diferente dele e não em simbiose total) para fins de realização de seu projeto enunciativo típico. Essa é uma relação dinâmica, um processo e não um produto acabado. Ora, se os gêneros são entendidos como “relativamente estáveis”, ou seja, estáveis e dinâmicos, esses processos de formação de gêneros compõem a constituição contínua dos gêneros relativamente cristalizados e, ao mesmo tempo, em formação. Trata-se da continuidade descontínua e da descontinuidade contínua, ou seja, da linguagem em seu sentido amplo, tal qual o compreende o Círculo de Bakhtin. (PAULA, 2010, p. 05).

Por fim, procura-se nesta pesquisa estudar os elementos (principalmente, forma, conteúdo e estilo) que constituem o gênero canção - visto como intergenérico, e demais gêneros discursivos incutidos na arquitetura de Marisa Monte. No *corpus* mencionado, uma mesma canção pode provir de um outro gênero (como em exemplos, poemas, especificadamente, concretos) e/ou de canções que adotem estilos diferenciados; assim como, influenciar na construção autoral futura de outros gêneros.

### **2.3.1 Intergenericidade, interdiscursividade, intertextualidade**

A intergenericidade, como observado anteriormente, esta presente entre as próprias categorias do gênero - uma vez que os gêneros secundários podem incorporar e reelaborar os gêneros primários – e, por meio destas prévias considerações, este relatório pretende conceituar as concepções de intergenericidade, interdiscursividade e intertextualidade, em base principal das leituras expostas por Fiorin.

De acordo com o teórico (2006), nas obras bakhtinianas não ocorrem, necessariamente, os termos interdiscursividade ou intertextualidade:

Se formos ater-nos ao significante, não temos o que dizer, pois na obra bakhtiniana, não ocorrem os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, intertextualidade. No conjunto da obra do autor russo aparece uma única vez o termo intertextual: “As relações dialógicas intertextuais e intratextuais. Seu caráter específico (extralinguístico). Diálogo e dialética”. (Bakhtin, 1992, p. 331). No entanto, a primeira coisa a verificar diante dessa ocorrência é se ela se trata de um problema de tradução. (...) Assim, não há nem mesmo o termo *intertextual* na obra bakhtiniana e esse verbete, portanto, não teria lugar. No entanto, a questão é mais complexa, pois, como nota Sírio Possenti, “sob diversos nomes – polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade – cada um implicando algum viés específico, como se sabe, o interdiscurso reina soberano há algum tempo” (Possenti, 2003, p. 253). (FIORIN, 2006, p. 162).

Os interdiscursos são relações dialógicas reconhecidas entre enunciados distintos e, devido a “realidade para os homens” possuir uma “relação sempre mediada pela linguagem”, estão, intrinsecamente, associados ao termo dialogismo – uma “forma particular de composição dos discursos”,

Quando se diz que o dialogismo é constitutivo do enunciado, está-se afirmando que, mesmo que, em sua estrutura composicional, as diferentes vozes não se manifestem, o enunciado é dialógico. Toda réplica, considerada em si mesma, é monológica, enquanto todo monólogo é dialógico (Idem, pp. 345 e 317-8). Todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro. (FIORIN, 2006, p. 170).

O dialogismo (não confundido propriamente com interação face a face) é visto, conforme Fiorin (2006), como “uma forma composicional” ocorrente em “relações dialógicas” – efetuadas em *todos* os enunciados no processo de comunicação, “tenham eles a dimensão que tiverem”, de forma que, ocorre sempre entre discursos. Ressalva-se, contudo, que pode ser tanto “convergência quanto divergência” ou “é tanto acordo quanto desacordo, é tanto adesão, quanto recusa, é tanto complemento, quanto embate”; ou seja, o dialogismo está envolvido com o “espaço de luta entre as vozes sociais”, sendo, por assim dizer, “a relação dialógica contraditória” em si mesma.

Por sua vez, a intertextualidade, segundo o estudioso (2006), “pressupõe sempre uma interdiscursividade”. As relações intertextuais executam qualquer “referência ao Outro” acatada como uma “posição discursiva” realizada e materializada em textos;



logo, são processos da relação dialógica não somente entre duas “posturas de sentido”, mas, também, “entre duas materialidades linguísticas”.

Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin fala em “relações dialógicas intertextuais e intratextuais” (Idem, *ibid.*). Como já mostramos, seria mais fiel ao texto russo falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto. (FIORIN, 2006, p. 181).

A palavra intertextualidade, segundo o autor (2006), adquiriu prestígio no Ocidente por meio das obras da estudiosa Júlia Kristeva; ao qual estabeleceu uma discussão acerca das concepções de discurso e texto; com intuito prioritário de realizar algumas considerações acerca dos textos literários. O teórico enfatiza,

Segundo ela, para Bakhtin, o discurso literário “não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras” (idem, p. 439). Todo texto constrói-se, assim, “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (idem, p. 440). Em sua leitura da obra de Bakhtin, Kristeva identifica discurso e texto: “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)” (Idem, p. 84). Afirma ainda que, no lugar da noção de intertextualidade, porque considera que o “diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem” (Idem, p. 443). Por isso, ele vê “a escritura como leitura do *corpus* literário anterior e o texto como absorção e réplica a um outro texto” (Idem, p. 444). Esta aí entronizada a noção de intertextualidade como procedimento real de constituição do texto. (Idem, p. 444). (FIORIN, 2006, p.163).

A intergenericidade, por fim, consoante Paula (2010) e conforme mencionado anteriormente, se refere a “cristalizações relativamente estáveis de situações enunciativas no âmbito das esferas de atividade”, portanto, “à organização das discursividades segundo recortes sócio-históricos específicos do mundo humano.” Neste caso,

Um gênero em formação se caracteriza pela falta de articulação e de autonomia “genérica”, e num dado momento de seu processo de formação, “parasita” outros gêneros, seja colaborativa ou opositivamente. Não se trata da mera mobilização de determinados gêneros por outros para fins de realização do projeto enunciativo típico de um dado gênero, mas da incorporação de formas

de interlocução que podem ir da citação direta à denegação, caracterizada como afirmação indireta, vagamente alusiva e perceptível apenas no todo do discurso, e não em frases ou segmentos isolados, do contrário do recorte de mundo de um gênero por outro. Usamos, de acordo com Sobral (2006), o termo “parasitário” ao invés de “parasita”, para indicar movimento, ou seja, por nos referir não a uma relação passiva de apropriação do gênero “outro”, mas a uma relação dinâmica de confronto, acolhimento, incorporação, denegação, enfim, a um processo e não a um produto acabado.” (PAULA, 2010, p. 4).

O *corpus* deste trabalho possui variadas canções compostas em interautoria por Monte, Antunes e Brown e, por meio destas, será possível notar relações dialógicas entre gêneros discursivos distintos – geralmente, entre estruturas poéticas e melódicas, adentrados a uma mesma obra. Portanto, conclui-se que o *corpus* constitui-se essencialmente de intergêneros; além de, a interdiscursividade e a intertextualidade se apresentarem como parte da arquitetônica poética de Monte.

## 2.4 Autoria

O autor e a personagem apresentam uma “relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva” (2011, p. 03); sendo assim, Bakhtin (2011) considera fundamental a compreensão das peculiaridades específicas e gerais revestidas “nesse ou naquela autor, nessa ou naquela obra.” O processo de construção da obra de arte possui um autor que atribui ao personagem manifestações particulares - expostas gradativamente - para o caracterizar como todo na obra; portanto, o autor (que sabe do todo da obra) cria para o personagem, em vários momentos, um “todo definido”.

Especificadamente, no ato artístico o autor apresenta uma visão externa da obra conforme assume um trabalho com a linguagem em sua relação artística; logo, forma a obra a partir de manifestações responsivas com a “vida real” e tende, em finalidade, um sentido artístico á criação. Na “vida real”, porém, os indivíduos formam a imagem dos outros indivíduos por meio de impressões particulares e não com a possibilidade de vê-los plenamente em seu todo,

(...) neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente, a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde

apresentamos definições acabadas de todo o homem (...) essas definições traduzem a posição prático-vital que assumimos em relação a ele, não o definem (...). (BAKHTIN, 2011, p. 3).

Sendo assim o autor, conforme o escritor russo (*idem*), pode “expor suas idéias nos lábios da personagem”, mas, tendo em vista, “a significação teórica ou ética (política, social) dessas idéias”, com a intenção de convencer um princípio esteticamente produtivo do tratamento da personagem; nesta situação, entretanto;

(...) afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo mas ao conjunto da sua personalidade, no qual, ao lado da imagem física externa, das maneiras, das circunstâncias vitais da visão de mundo totalmente determinadas, existe apenas um elemento, ou seja, em vez da fundamentação e da persuasão ocorre o que denominamos encarnação do sentido ao ser. (BAKHTIN, 2011, p. 8/9).

Diante destas concepções; porém, há uma destacável distinção entre o autor-criador, elemento da obra, e o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, pois, “a minha própria imagem externa, refletida através do outro, não é a imagem externa imediatamente artística da personagem” (*ibidem*, p.15). Consoante a Faraco (2005, p. 37), Bakhtin, “distingue o autor pessoa (o escritor, o artista) do autor-criador (isto é, a função estético-formal engendradora da obra)”.

O ato artístico permite que aspectos do plano da vida sejam destacados - isolados de sua eventicidade - e organizados de um “modo novo” em formação de uma unidade que os subordina e “condena” à uma imagem autocontida e acabada. O autor-criador, por sua vez, é materializado como “uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada” (*ibidem*, p. 39), logo, realiza uma “transposição de um plano de valores para outro planos de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade.” Desta forma;

O ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto-estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador). (FARACO, 2005, p. 39).

Portanto, o autor-criador é, assim, “uma posição refratada e refratante.” Refratada porque neste processo o autor-criador possui uma posição axiológica conforme o recorte realizado por meio do viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque a partir desta posição axiológica “se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida” (*idem*, p.39). Essa voz criativo (isto é, o autor-criador como elemento estético-formal) tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, uma voz segunda, ou seja, o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético.

Diante destas bases, conforme Faraco (2005), Bakhtin afirma no início de seu texto *Autor e herói na atividade estética* que, “no estudo estético, não interessam os processos psicológicos envolvidos na criação ou o depoimento do autor-pessoa sobre seu processo criador” (2005, p. 40/41), pois, “este não experimenta os processos psicológicos criativos como tais, apenas sua materialização na obra”. Em outros termos,

(...) é necessário que a consciência artística se libere da prisão da linguagem que se impõe como única e absoluta (conforme está discutido no ensaio “Da pré-história do discurso romanesco”); que se libere da hegemonia aprisionadora do imaginário de uma língua unitária e da língua como mito (isto é, como uma forma absoluta de significar) e se deixe vagar livremente pela heteroglossia. (FARACO, 2005, p. 41).

As bases deste conceito são realizadas; segundo Faraco (2005), a partir das posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas “interrelações responsivas”;

Em outras palavras, todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter-determinações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas (conforme se pode ler em seu ensaio “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”). (FARACO, 2005, p. 38).

Ressalta-se também a questão da autobiografia; neste caso, o escritor precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida e a submeterem uma valorização que transcende os limites do apenas vivido. Para que isto ocorra, porém, é necessário que o escritor realize à sua vida um certo acabamento após distanciar-se da mesma (olhá-la de fora ou se tornar-se um outro em relação a si mesmo). Logo,

O ato de autocontemplação no espelho motiva reflexão semelhante em Bakhtin. Pode parecer, numa abordagem superficial desse fenômeno, que estamos, de fato, nos vendo diretamente como os outros nos vêem. No entanto, diz Bakhtin, vemos no espelho uma face que nunca temos efetivamente na vida vivida: vemos apenas um reflexo do nosso exterior e não a nós mesmos em termos de nosso exterior, porque estamos em frente ao espelho e não no seu interior. (FARACO, 2005, p. 43).

Dentre os outros membros do Circulo de Bakhtin, afirma Faraco, o único que se preocupa com a temática da autoria é o Volochinov, com teorias também formuladas em posições axiológicas, no qual o autor não se confunde com o escritor e o receptor não se confunde com o público são “funções imanentes constitutivas da obra, cada uma delas substância posições valorativas sociais e, em relações recíprocas, determinam do interior, a forma do objeto estético” (Faraco, 2005, p.44).

Bakhtin pensa na forma artística como expressão da relação axiológica do autor-criador com o herói (e só muito tangencialmente faz referência ao receptor imanente), Volochinov como que complementa aquela discussão, detalhando as referências ao terceiro elemento (o receptor imanente) nessa relação. (FARACO, 2005, p. 44).

Conforme o autor (2005) é necessário ressaltar, contudo, que Bakhtin considera algumas obras de Dostoievski com peculiar relevância, devido à inconcluíbilidade humana do autor-criador e uma relativa autonomia do herói. Esses traços marcantes na narração, fazem com que o narrador só narre/conheça o essencial e o restante seja revelado pelo campo de visão e conhecimento do próprio herói, conforme sua consciência de seu mundo e de si mesmo - um não acabamento, por meio da autoconsciência dialogada, ao qual surge-se, a partir destas bases reflexivas nesta nova relação autor/herói, o início dos estudos acerca do conceito de polifonia.

Por fim, no caso do *corpus* escolhido em exemplo, Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte são autores-pessoas que assumem no processo de criação da canção a posição de autores-criadores; sendo assim, podem criar inúmeros sujeitos da canção; no qual, cada sujeito apresenta especificidades e, por isso, podem se apresentar de múltiplas maneiras conforme o sentido que desejam adotar á cada construção.



### 3. Contextualização

Nesta sessão cobiçamos exibir brevemente alguns aspectos relevantes do processo de formação das obras de Marisa Monte relacionados ao instituir de uma identidade própria e estilística. O trajeto artístico da cantora demonstra como os vínculos entre as funções de intérprete, compositora e produtora podem influir em parcerias e propostas criativas resultantes em obras inovadas sem ausentar as marcas principais compatíveis a sua autoria particular; como a sutileza vocal e performática. Marisa (2000), incluso, discute no percorrer de entrevistas sobre o seu trabalho inventivo:

Primeiro, eu acho que é muito intuitivo... Você faz as músicas ou você gosta de uma música... É intuição, não é tão racional. Tudo não é tão organizado... Mas depois, você procura organizar este caos e procura conceituar ele, dar uma ordem, fazer um método... Para que ele possa sair do ideal e virar realidade. E aliar pessoas e juntar forças nas mais diversas áreas (...) é um trabalho muito coletivo... Não é um trabalho solitário, mesmo! É um trabalho de equipe... Não só na estrada, mas no vídeo, na hora de fazer um clipe, ou na hora de compor uma música. Eu gosto de compor junto de pessoas, isto são “influências diretas” e fora “as indiretas”; coisas que eu assisto, vejo, curto e que não deixam de ser parte de meu trabalho (...). (*informação verbal*).

Abordaremos as obras de Monte, portanto, com intuito de demonstrar diálogos efetuados entre suas obras, vivências e parcerias; bem como, em consideração as concepções destacadas na sessão anterior e melhor compreensão às análises sequentes.

#### 3.1 Os “Montes” de Gerânio<sup>1</sup>

Marisa Monte desenvolveu um agir peculiar sobre a linguagem com propósitos variados decorridos de momentos distintos em seu percurso artístico e que a constituíram como um dos ícones referenciados da nomeada *Música Popular Brasileira*. As estruturas melódicas e formações estéticas adotadas pela cantora, contudo, são passíveis reflexos repercutidos ao longo de sua trajetória musical. Os tracejares iniciais de suas elaborações performáticas, quão a escolha de cores preto e vermelho ou outros elementos tendenciados a salientar os sentidos das canções, se notam desde suas

primeiras obras, mas, a convivência com outros estilos, sujeitos e experiências a condicionaram a diferentes nivelamentos revelados no observar de suas criações.

A primeira influência a se ressaltar são seus iniciais contatos com um ambiente de sons múltiplos e misturas ocasionada na tradicional escola carioca de samba *Portela* (ao qual o pai, Carlos Monte, era diretor). Assim, mesmo que os sambas instaurados no contemporâneo possuam modificações complexas de se dimensionar, a partir da constituição de novos valores e ritmos estabelecidos nas passagens de períodos e regiões, a cantora preserva em seu todo discursivo aspectos característicos da valorização da coletividade, oralidade e compartilhamentos culturais ou melódicos.

Os exemplos de destaque maior destas considerações são observados a partir do segundo álbum, *Mais* (1991), de Marisa. “Ensaboa - lamento da lavadeira” (*Mais, n.c.*), podemos enfatizar, se constrói a partir de canções da origem do samba carioca misturadas com discursos diferentes em um mesmo acoplado formador de uma nova canção, recontextualizada e de inovados sentidos. As composições utilizadas permeiam o refrão de “*Ensaboa*” (*Mais, n.c.*) (baseada em referências assemelhadas a composições da origem do samba carioca), a primeira e última estrofes do “*Lamento da lavadeira*” e citações diversas de canções dos cantores brasileiros Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

A canção mencionada, deste modo, é um dos exemplares da especificidade e influências do samba nas obras de Monte, principalmente, por ser feita a partir de composições deste estilo musical com valores políticos já existentes reforçados na escolha e ordem dos versos, performance e entonação. Características estas, visíveis e intensificadas no evoluir de suas discografias – de clássicos reinventados pelas versões de Monte (“Dança da solidão”, “Balança pema” (*Cor de Rosa e Carvão*), “Meu canário”, “Lágrimas e tormentos”, “Para mais ninguém” (*Universo ao meu redor*), entre outras) a novas canções compostas (em prioritário canções dos álbuns *Infinito Particular* e *Universo ao meu redor*, como “O bonde do dom”, com construções contemporâneas autorais da cantora ou em parcerias de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown), instrumentos típicos tocados inclusive por Marisa (cavaquinho, ukulelê, violão), entre outros. É notável sobressair então, como já dizemos, que os traços típicos da cantora surgem de maneira mais aparente em determinadas canções e podem emergir dos vestígios de suas vivências contribuintes para o constituir de um estilo “ativo” em aquisição de outras marcas, colaboradoras para outros efeitos finais.

O segundo aspecto conveniente a se tratar no refletir destas relações “obras, vivências e trajeto artístico” da cantora recai, assim sendo, sobre o referencial lírico

aplicado em suas interpretações (em variados segmentos, performance, voz, melodia, entre outros) com passíveis conexões a projeção de voz assumida no período em que efetivou estudos de canto lírico. As peculiaridades estilísticas clássicas do lirismo podem ser observadas de modo habitual na cantora, principalmente, pela incorporação de uma determinada postura na potência de voz e representações corporais tendenciadas a aplicar uma sonoridade poética relevante.



(Figura 1. “Nítidos aportes gestuais de Marisa em *Verdade, uma ilusão*”, 2012)

A canção “*Verdade, uma ilusão*” (2010) quanto exemplar atual, adentrada em show de nomenclatura homônima, explana esta intimidade vocal particular em Marisa com uma posição sonora própria em acompanhamento aos sentidos da letra. O perfil estabelecido nesta totalidade é a de uma idealização romântica induzida a partir das promessas amorosas do eu-lírico (*Eu posso te fazer feliz / Eu posso te fazer tão bem*) e intensificada pelo porte estético da cantora direcionado, neste caso, às projeções programadas em seu vestido. Esta maneira própria de expressão; seja no palco, no encarte do CD, nas construções e interações particulares por meio de seu site oficial, entre outros inúmeros elementos - reforça ainda mais a temática amorosa estilística em Monte como o refúgio da criação á uma específica atmosfera com fatores que, contudo, modelam uma diferenciação mais evidente nas canções de Marisa atingidas pela alteração inevitável ocasionada na estrutura básica das canções. Aspectos visíveis, em destaques maiores, as primeiras canções gravadas por Monte (de outros reconhecidos compositores) com o manter da letra original com modificações nítidas tendenciadas ao estilo da cantora e o álbum *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor* (2000) com temáticas voltadas ao ambiente romanesco; embora, sejam marcas investidas no

decorrer de toda sua discografia com aproximadamente noventa e três composições próprias e nove álbuns:

<b>Álbum</b>	<b>Ano</b>	<b>Produção</b>
<i>MM ao vivo</i>	1989	Nelson Motta
<i>Mais</i>	1991	Arto Lindsay
<i>Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão</i>	1994	Arto Lindsay e Marisa Monte
<i>Barulhinho bom - uma viagem musical</i>	1996	Arto Lindsay e Marisa Monte
<i>Memórias, crônicas e declarações de amor</i>	2000	Arto Lindsay e Marisa Monte
<i>Tribalistas</i>	2003	Marisa Monte, Alê Siqueira, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown
<i>Universo ao meu redor</i>	2006	Mario Caldato e Marisa Monte
<i>Infinito particular</i>	2006	Alê Siqueira e Marisa Monte
<i>O que você quer saber de verdade</i>	2011	Marisa Monte e Dadi

Apontamentos relativos às parcerias de Marisa, no parâmetro em estudo, são também inevitáveis para discussão do aprimorar e/ou novas aberturas destas criações. *MM ao vivo* possui as primeiras experiências artísticas da cantora com o início do aflorar de seu estilo próprio aparentemente com contundência maior para o interpretar das canções. Os álbuns posteriores, como *Mais*, entretanto, desencadeiam notórias alterações em que a cantora modifica o repertório de canções somente interpretadas para composições novas e com parcerias - em número crescente e notável com Antunes e Brown, misturas sobressaídas por esta pesquisa por assumirem aparente intensidade de um estilo grupal que apresenta marcas coletivas e de suas próprias obras autorais, ao mesmo tempo em que, tramita rumo a ativas renovações quando configuradas em apresentações ou produções particulares da cantora: se pode afirmar, a partir destas reflexões, que as canções de Marisa se evidenciam por um estilo próprio influenciado e adquirido com o apoiar de misturas melódicas distintas ao percorrer de suas experiências artísticas.

## 4. As canções

Conforme exposto desde a introdução deste relatório, esta pesquisa busca analisar a arquitetura de Marisa Monte, sob a ótica do Círculo de Bakhtin, como enunciado dialógico (interdiscursivo e intertextual), principalmente com ênfase nas relações estabelecidas entre as obras de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Desta maneira, faz-se um exemplar de uma maneira típica de construção interautoral. Os cantores afirmam, quanto aos seus processos criativos em bases coletivas;

Tenho muitos parceiros, João Donato, Marcelo Yuka, Rodrigo Amarante, Dadi. É uma delícia. Música é uma arte coletiva. Gosto de trocar ideias. Muitas vezes, começo sozinha e termino a música ao telefone, discutindo com alguém. Acho que é porque não sou isolada. (ALVES *apud* MONTE, Em: <<http://www.ohoje.com.br>> Acesso em 29 de janeiro de 2013).

— Quando componho com Marisa e Brown, é como acontecia com os *Titãs* (grifo do autor), não sei quem faz o quê, a gente vai tocando junto, cada um chega com um trecho de letra, de melodia, no fim é uma criação coletiva mesmo (...).

(MIGUEL *apud* ANTUNES, Em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>> Acesso em 29 de janeiro de 2013).

O fato de existir um conjunto entre os tribalistas, que é a afinção total e química, traz para o pensamento de equipe a contribuição de um com outro... termina fazendo um novo artífice que não são os três e os três não fariam isso separadamente, o que fosse cada um. Isso é uma soma dos três, que é um... que é o tribalista. (MOTTA *apud* BROWN, <<http://www2.uol.com.br>> Acesso em 29 de janeiro de 2013).

Portanto, após aportes definidos - contextualizados teorias, compositores e obras - a presente sessão iniciará, de fato, à pertinente análise do *corpus* com o intuito de enfoques mais aprofundados - elementos linguísticos e translinguísticos - aos diálogos existentes e em consideração as obras permeadas por diversos processos de elaboração. A análise iniciar-se-á com a canção *Eu sei* (1991), composta por Marisa Monte, com o escopo principal de observar suas marcas autorais específicas por meio de uma amostra de seu processo composicional individual.



## 4.1 Eu sei (Na mira)

A canção, quanto enunciados concretos manifestados, pode apontar características particulares de autoria. Para uma análise com aprofundamento maior, observa-se abaixo a letra completa da citada canção;

Um dia eu vou estar à toa  
E você vai estar na mira  
Eu sei que você sabe  
Que eu sei que você sabe  
Que é difícil de dizer  
O meu coração  
É um músculo involuntário  
E ele pulsa por você  
Um dia eu vou estar contigo  
E você vai estar na minha

Enquanto eu vou andando o mundo gira  
E nos espera numa boa  
Eu sei, eu sei  
Eu sei

Por meio da letra da canção, nota-se a existência de um sujeito da canção (marcado pela primeira pessoa do singular - Um dia *eu vou* estar à toa) a direcionar-se á um outro (E *você* vai estar na mira) em um apelo, provavelmente amoroso (*E ele pulsa por você*), explícito. O personagem utiliza na estrutura da enunciação expressões dialéticas populares e coloquiais (E nos espera *numa boa*) e expõe, por meio dos versos, um desejo amoroso, possivelmente, correspondido; porém, ainda com distanciamento e/ou a espera de ser declarado com o passar do tempo e, enfim, concretizado.

Esta criação é um exemplo exposto dos primeiros trabalhos autorais de Marisa, além de ser uma das únicas canções de sua autoria solo. Notam-se características encontradas na maioria de suas criações artísticas; como o lirismo e a subjetividade. Por meio da canção, o sujeito lírico tende a expressar-se de modo a propagar a elevação dos sentimentos, além de, extravasaras próprias emoções pela expressão verbal rítmica e melodiosa. Os sentidos da canção fazem-se reforçados, também, na interpretação da canção, marcada por gestos expressivos, entonação suave, figurino dialogado com a obra, e, etc. - que auxiliam na compreensão ou aplicação de novos sentidos.

Por exemplo, a canção *Eu sei (na mira)* ao ser adequada e transformada para canção *Você vai estar na minha* (2006) composta por Marisa Monte e Lino Crizz e

interpretada pela cantora Negra Li, o discurso incorporado em outro discurso em pleno diálogo, adquire sentidos renovados. Segue abaixo a letra da canção,

Esse cara!  
Quem é esse homem que me consome?  
Nem sei o seu nome, ou número do telefone  
Meu mundo pára toda vez que ele passa  
Eu perco a fala, mas no fundo eu acho graça  
O suor corre frio, eu sinto um arrepio  
O coração disparou, num segundo vai a mil  
Falo e não me calo e faço o "bem-me-quer"  
Eu jogo a moeda e seja o que Deus quiser

Um dia vou estar à toa  
E você vai estar na mira  
Eu sei que você sabe  
Que eu sei que você sabe  
Que é difícil de dizer  
O meu coração é um músculo involuntário  
E ele pulsa por você  
Um dia eu vou estar contigo  
E você vai estar na minha

Esse cara que me consome  
Nem sei seu nome, ou numero do telefone  
Por ele me disfarço, não disfarço, não me acho  
Eu não sou supermulher, nem fui feita de aço  
O suor corre frio, eu sinto um arrepio  
O coração disparou, num segundo vai a mil  
Falo e não me calo e faço o "bem-me-quer"  
Eu jogo a moeda e seja o que Deus quiser

Um dia eu vou estar à toa  
E você vai estar na mira  
Eu sei que você sabe  
Que eu sei que você sabe  
Que é difícil de dizer  
O meu coração é um músculo involuntário  
E ele pulsa por você  
Um dia eu vou estar contigo  
E você vai estar na minha

Que nego é esse que despertou meu interesse?  
Que nego é esse que eu tô ganhando há vários meses?  
Que nego é esse?  
Não marco toca, não dou blefe?  
Que nego é esse?  
Te pego qualquer dia desses

Deus de ébano, oh, sua ginga é o melhor  
Ah! Eu me sinto tão só  
Desafio a gravidade e o mundo gira, gira à toa  
Na certeza que um dia ficaremos numa boa

Eu sei...

Se for atração?

(eu não sei, não...)

E se for paixão?

(eu não sei, não...)

Se for o coração

(eu não sei, não...)

Eu tô que tô, tomada pela emoção

O suor corre frio, eu sinto um arrepio

O coração disparou, num segundo vai a mil

Falo e não me calo e faço o "bem-me-quer"

Eu jogo a moeda e seja o que Deus quiser

Um dia eu vou estar à toa

E você vai estar na mira

Eu sei que você sabe

Que eu sei que você sabe

Que é difícil de dizer

O meu coração é um músculo involuntário

E ele pulsa por você

Um dia eu vou estar contigo

E você vai estar na minha

No caso desta canção, nota-se também a existência de um sujeito da canção (marcado pela primeira pessoa do singular - Quem é esse homem que *me* consome?) a direcionar-se á um outro em um apelo, provavelmente amoroso (E ele pulsa por *você*), explícito; porém, com marcação do gênero feminino singular (*tomada* pela emoção). O eu-lírico da canção manifesta, por meio dos versos, também um anseio amoroso, possivelmente, correspondido; porém ainda com distanciamento (*Nem sei o seu nome, ou número do telefone*) e a espera de ser declarado com o passar do tempo, para, em resultado, ser concretizado. Mas, com os versos inclusos complementam-se novas perspectivas para os enunciados, o sujeito lírico revela a atração pelo outro guiada por uma perspectiva emocional (*Eu tô que tô, tomada pela emoção*) com a descrição de seu estado - por base de uma visão particular - no momento da aproximação, e, como se faz seu jogo próprio de sedução; além de, ter uma variação de misturas melódicas entre *Música Popular Brasileira, Rap* e batidas de *Funk*.

Portanto, a canção pode se refazer dependente do indivíduo que a interpreta, e, além disso, os discursos se complementam e podem dialogar. Marisa possui marcas autorais criadoras de seu estilo próprio com uma linguagem peculiar, que se desenvolveu com o tempo e obteve muitas influências, conforme se (nota e) verá ao longo do relatório.

## 4.2 Beija eu

Neste momento se analisará a canção *Beija eu* (1991); composta por Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Arto Lindsay, com o objetivo prioritário de notar as marcas autorais particulares de Arnaldo e Monte por meio de sua relação composicional. Conforme principiada a discussão no decorrer deste relatório; as canções compostas em interautoria podem apresentar uma mistura de estilos diferentes que se complementam entre si e, constroem, em seu todo, uma harmonização de sentidos. Para uma maior compreensão da análise segue-se abaixo a letra completa da mencionada canção:

Seja eu,  
Seja eu,  
Deixa que eu seja eu.  
E aceita  
o que seja seu.  
Então deita e aceita eu.

Molha eu,  
Seca eu,  
Deixa que eu seja o céu.  
E receba  
o que seja seu.  
Anoiteça e amanheça eu.

Beija eu,  
Beija eu,  
Beija eu, me beija.  
Deixa  
O que seja ser.  
Então beba e receba  
Meu corpo no seu corpo,  
Eu no meu corpo  
Deixa,  
Eu me deixo.  
Anoiteça e amanheça.

Primeiramente; ao tratar do sentido da canção por meio dos enunciados proferidos, nota-se que há um sujeito da canção (marcado por palavras em primeira pessoa do singular - *Deixa eu*) a enunciar diretamente á um outro (o que seja *seu*) ao realizar um apelo, provavelmente, amoroso (*Meu corpo no seu corpo*).O sujeito lírico declara desejo/sugestão/ordem, por meio de verbos no Imperativo Afirmativo (*seja, deixa, beba, e etc.*) - de o outro realizar diversas ações; como, em exemplos, no primeiro

momento aceitar ao eu-lírico e a situação ocorrente, no segundo momento o cuidar/valorizar e, no terceiro momento, consolidar o amor.

Os traços mais marcantes desta canção; como é possível notar, são realizados pela estruturação da letra a partir do trabalho com a linguagem. A expressão *beija eu*, por exemplo, é considerada, nos padrões do sistema de escrita da língua, um erro gramatical. Nesta construção o pronome pessoal do caso reto “eu” assume a função de Objeto Direto da palavra *beija*; porém esse posto deve ser, em consideração ao formal culto, efetuado pelos pronomes pessoais oblíquos átonos (me, te, se, o, a, lhe, nos, vos, se, os, as, lhes); logo, o pronome oblíquo *me* seria o ideal nessa construção: *beija-me* (sujeito tu) ou *beije-me* (sujeito você).

Os compositores, então, fazem uso - assim como inúmeras outras construções cançãoeiras e um importante traço das criações poéticas - do explorar da nomeada licença poética; ou seja, os compositores cometeram o que seria considerado na *Língua Portuguesa Formal* um erro gramatical, porém, com intencionalidade/propósito de provocar sentidos ao conteúdo e melodia, são “erros conscientes”.

Em outras palavras, o sujeito lírico da canção usa esta expressão coloquial para enfatizar as solicitações e os versos reforçarem a melodia apelativa - um certo lirismo típico de Monte. Segundo Magalhães (2008), Arnaldo Antunes explica no programa *Nossa Língua Portuguesa* quanto à elaboração da letra; “- Fiz a música, inspirado em minha filha que, quando pequena, dizia: pega eu, abraça eu e beija eu...”. Portanto, é uma estrutura do falar infantil utilizada, muitas vezes, pelo falar adulto (como em, *me beija* - o que também seria incorreto para a regra gramatical) para enfatizar o declarar amoroso.

Este modelo de estrutura realizada, assemelhasse a construção poética (especificadamente, voltada muitas vezes a criação poética concretista) e cançãoeira frequente de Arnaldo Antunes facilmente identificada por meio de suas discografias e demais obras; ao qual as canções apresentam características presentes nos poemas e vice-versa. Entre inúmeros exemplos que podem ser destacados, observa-se a seguir o poema *Alta noite* extraído do livro de Arnaldo nomeado *Nome* (1993), que se complementa a um CD e DVD - com vídeos audiovisuais - de nomes homônimos. Os poemas, vídeos e canções dialogam entre si; porém suas peculiaridades esboçam sentidos e elementos diferentes. O poema encontrado no livro é,





Mesmo por uma análise breve, o poema demonstra-se com pertinentes metáforas. Ao unir título e visualizar a imagem se pode observar que as palavras *Alta Noite* enunciadas possuem múltiplos sentidos: escuridão profunda na noite e escuridão profunda de um túnel. Entretanto; ao complementar a mensagem com o vídeo e a canção - das obras mencionadas anteriormente, no qual Marisa participa dos efeitos sonoros - fazem-se novas propostas de análise do conteúdo, em que, a *Alta Noite* pode ser comparada também a um estado de espírito; mesmo imerso a luzes do dia, além do poema adquirir movimentação (o sujeito lírico da canção acrescenta movimentação ao poema por meio de descrição dos elementos, que se encontram, possivelmente, a sua volta - são diversas percepções a partir das mesmas palavras). Abaixo a letra da canção,

alta noite já se ia,  
ninguém na estrada andava.  
no caminho que ninguém caminha,  
alta noite já se ia,  
ninguém com os pés na água.  
nenhuma pessoa sozinha  
ia, nenhuma pessoa vinha.  
nem a manhãzinha,  
nem a madrugada,  
alta noite já se ia,  
ninguém na estrada andava.  
no caminho que ninguém caminha,  
alta noite já se ia,  
ninguém com os pés na água.  
nenhuma pessoa sozinha  
ia, nenhuma pessoa vinha.

nem a estrela guia,  
nem a estrela d'alva,  
alta noite já se ia,  
ninguém na estrada andava.  
no caminho que ninguém caminha,  
alta noite já se ia,  
ninguém com os pés na água.

Desta forma; os poemas, as canções e os sujeitos dialogam entre si de maneira que, novamente, os discursos se completam e atingem novas percepções. Ao construir a canção os compositores assumem posturas determinadas por meio dos personagens, que, por sua vez, agem de acordo com as particularidades de cada discurso, portanto, Marisa Monte e Arnaldo Antunes, como criadores artísticos, podem adotar inúmeros sujeitos e atingir finalidades diversificadas. Sendo assim, por mais que os criadores se condicionem na posição do personagem e suas vivências na “vida real” influenciem na estruturação das obras (escolha da temática, do uso da linguagem, dos personagens, etc. - elementos conquistados por meio do conhecimento realizado conforme a vivência particular de cada indivíduo) não estão “diretamente dentro dela”, mas sim, o personagem, uma criação, uma imagem, elementos elaborados a partir de escolhas e do trabalho com a palavra para resultar no trabalho final.

Quanto a seus posicionamentos como autores se percebe; a partir do todo de suas obras - Arnaldo como possuinte de um estilo marcado por sua influência com o trabalho com a palavra poética, e, Marisa, por sua vez, como possuinte de um estilo marcado por sua influência lírica e relacionamento com o samba e produções artísticas; além de, geralmente, permearem em suas obras temáticas amorosas. A composição em mais de uma autoria constitui, assim, uma mistura peculiar de estilos; ao qual por mais que se identifiquem características autorais típicas, não é possível “separar” as individualidades de cada um, pois é como se uma fusão ocorresse - os sujeitos possuem suas particularidades que se misturam a partir do outro.

Por fim, faz-se necessário também, em complemento à análise, refletir acerca do clipe de *Beija eu* para analisar a circulação, recepção e produção estética da canção. Ao decorrer do vídeo as imagens unem-se as palavras e revelam novas leituras para o conteúdo da canção. Pode-se inferir que Marisa realiza uma representação, ao julgar pelos elementos e seguimentos das cenas - de uma deusa, mais especificadamente, Afrodite, segundo a mitologia grega ou Vênus, segundo a mitologia romana.

Afrodite, de acordo como era cultuada em santuários no mundo Mediterrâneo e na Ásia Menor, era considerada deusa da beleza e das relações afetivas em uma perspectiva de reciprocidade - seja de ímpeto psicológico, espiritual ou carnal e realizado de pessoa para pessoa, de pessoa para alguma localidade, ou de pessoa para algum objeto artístico. Entre inúmeros mitos ao qual se relaciona, um dos mais destacados - ao qual desencadeou inúmeras outras obras artísticas e, aparentemente, é o que realiza um diálogo mais direto com o clipe a ser analisado - se faz acerca de seu nascimento. De acordo com Castro,

O mito do nascimento de Afrodite possui várias versões diferentes dentro da crença mitológica: segundo Hesíodo, ela deriva das espumas do mar. Já Homero a coloca como filha de Zeus e Dione. Outra versão que permeia o imaginário mitológico é a de que ela foi gerada quando Urano foi castrado por seu filho Cronos a pedido de sua mãe Gaia: as genitálias cortadas do pai caíram ao mar, e imediatamente as águas começaram a ferver e espumar, fazendo Vênus surgir. Sobre esta última versão, algumas variantes colocam que ela surgiu de dentro de uma concha de madrepérola; em outras, a tal concha não existe. (CASTRO, Em: <<http://www.unicamp.br>> Acesso em 01 de fevereiro de 2013).

Segundo algumas interpretações do mito, Afrodite navegou na concha até ser encaminhada à Cítera e depois à costa do Chipre, onde foi acolhida pelas Horas (deusas do ano, das estações e da ordem natural necessária à prosperidade do campo) que a vestiram e ornamentaram com muitas jóias, e, posteriormente, a conduziram à morada dos imortais (Olimpo). Zeus, o deus dos deuses, obrigou-a a casar com Hefesto (deus do fogo, metais e vulcões), devido ao ressentimento causado por suas rejeições a todos os deuses que haviam ficado seduzidos por sua beleza, porém, o casal possuía uma relação tumultuada, imersa a diversas traições.

Contudo, a partir destas informações, é possível identificar os principais diálogos realizados no decorrer do clipe. Marisa, assim como nos mitos de Afrodite, aparece em algumas imagens do vídeo dentro de uma concha- assemelhada ao formato de uma asa de anjo - banhada de inúmeras jóias desfrutadas com dois anjos, que podem ser os nomeados anjos súditos de Afrodite. As imagens em união á canção completam-se metaforicamente, logo, o eu-lírico da canção - representado por Monte - deseja ser cultuado como uma deusa, e, embora esteja em uma posição elevada em consideração aos outros, também oferece riquezas em troca da aceitação a situação amorosa estabelecida.

O cenário com anjos e cruzes celestes revelam valores religiosos cristãos e complementa-se aos versos *Deixa que eu seja o céu* e *Anoiteça e amanheça eu*, em representação do céu pela concepção religiosa - a felicidade plena, além de localizar-se acima de tudo. Demonstra-se, pela veste negra de Marisa e branca dos anjos, uma contradição entre pureza e não pureza. É interessante observar, entre os detalhes característicos do cenário ao longo do clipe, as cores utilizadas com enfoques na tonalidade azul - em um provável complemento ao mito - pois há divergências em considerar-se como a coloração representante do amor a cor vermelha ou azul.

Desta forma, o trabalho estético realiza novas percepções para a obra e define novos sentidos. O processo de circulação e recepção possui extrema relevância, pois cada indivíduo, sendo único, visualiza o mesmo objeto por percepções individuais envolventes da vivência particular de cada um, por isso, podem haver distintas interpretações com intenções diferenciadas. Cada recepção em um diferente momento históricos e dá de forma diferida e ocasiona inúmeras reações porque se reflete em aspectos distintos.

## Bem leve

Nota-se abaixo a letra de *Bem leve* (1994), composta por Arnaldo Antunes e Marisa Monte:

Bem leve leve  
revele  
quem pouse a pele  
em cima de  
madeira  
beira beira  
quem dera mera mera  
cadeira  
mas breve breve  
revele  
vele vele  
quem pese  
dos pés a caveira  
Dali da beira uma palavra cai do chão  
caixão  
dessa maneira  
Uma palavra de madeira em cada mão  
Imbuia  
Cerejeira

Jacarandá, Peroba, Pinho, Jatobá  
Cabreúva  
Garapera  
Uma palavra de madeira cai do chão  
caixão  
dessa maneira

*Bem leve* apresenta um eu-lírico a expressar-se a um outro (*revele*) com o uso de variadas figuras de linguagem (Dali da beira uma *palavra cai* do chão). Observa-se uma estrutura com marcações poéticas nítidas em revelação ao inegável destino humano de, em determinado momento, vir a óbito; logo, o desejo do sujeito de ter o outro em permanência estável e contínua (*quem dera mera mera / cadeira*). A partir desta consideração, os versos revelam que, em geral, o próprio corpo velado com “caixão” de madeira pode contribuir para a morte de um outro ser-vivo: a árvore da madeira do mesmo (*Uma palavra de madeira em cada mão / Imbuia / Cerejeira*). É a descrição da realidade humana de não reiteração temporal e material, dado que todo momento é único ou singular. Assim como, associa-se a mensagem realizada na canção *O buraco* (1995), de Antunes:

o buraco ensina a caber  
a semente ensina a não caber em si  
a terra sabe receber  
a caveira ri  
o céu ensina a tudo caber  
o corpo cabe  
a terra sabe receber  
o cadáver

corpo enterrado  
sobre corpo enterrado  
adubando o chão  
a morrer  
ninguém foi ensinado  
e todos morrerão

a chuva ensina a chorar  
o tempo ensina a parar de chover  
a terra sabe receber  
a chuva  
o buraco ensina tudo a acabar  
no fundo  
a terra sabe receber  
o defunto

corpo enterrado  
sobre corpo enterrado  
adubando o chão



a morrer  
ninguém foi ensinado  
e todos morrerão

Por sua vez, esta canção relaciona-se ao poema *A caveira* (2002), abaixo, de Antunes. Esta construção alude novamente à temática da morte como um traço característico humano; ao qual a caveira do ser - humano aparentemente sorri, logo, uma contradição entre a possível dor, dos malefícios da morte, e a alegria. A caveira pode ser compreendida como a representação da mudança ou até símbolo de poder; ao mesmo tempo, em que, denota a igualdade física dos seres-humanos, sendo que, novamente, transcorre um acontecimento inevitável.



*Bem leve*, por fim, apresenta, em *performance* de Monte, uma sonoridade “delicada”, análoga à entonação lírica; logo, aplica novos sentidos por meio da “forma” de transmitir a mensagem, sem rejeitar, obviamente, a explícita ênfase poética de sua criação, assemelhada a inúmeras elaborações artísticas de Arnaldo.

### 4.3 Amor *I Love You*

Analisar-se-á, neste tópico, a canção “Amor *I Love You*” (1999), composta por Carlinhos Brown e Marisa Monte, com o intuito primordial de refletir a cerca do processo composicional entre Brown e Monte - estudo ao qual desencadeou um artigo a respeito da produção estética de Marisa para o livro *Rodas 2012* em apenas 3. Para um entendimento maior da análise, segue-se abaixo a letra completa da citada canção:

Deixa eu dizer que te amo  
Deixa eu pensar em você  
Isso me acalma me acolhe a alma  
Isso me ajuda a viver

Hoje contei pras paredes  
Coisas do meu coração  
Passeei no tempo  
Caminhei nas horas  
Mais do que passo a paixão  
É um espelho sem razão  
Quer amor fique aqui

Meu peito agora dispara  
Vivo em constante alegria  
É o amor quem está aqui

Amor *I Love You*  
Amor *I Love You*  
Amor *I Love You*  
Amor *I Love You*

"(...) 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!". (Eça de Queiróz, *Primo Basílio*, 1878).

Ao observar a letra da canção, nota-se que o eu-lírico expõe a representação de uma declaração de amor (o que faz referência ao nome do álbum *Memórias, Crônicas e Declarações de amor*, no qual a canção foi lançada), em que realiza o uso de figuras de linguagem, com predominância de metáforas, abstrações que levam a digressões temporais via memória (*passeei no tempo / caminhei nas horas*) e personificações (*um espelho sem razão*), com expressões que remetem à fala coloquial (*contei pras paredes*) e utilização de enunciações em outro idioma (*I Love you*) para causar significado e sonoridade maiores, típicas do discurso amoroso, com vocativo, ainda que sem vírgula, o que também cria o efeito de sentido pleonástico (*Amor I Love you*), tanto quanto de certa comicidade, intimidade e “breguice” – afinal, trata-se de uma declaração de amor brejeira, rasgada, sem vergonha de se expor (como é típico dos discursos canceiros chamados “brega” – a exemplo de Reginaldo Rossi, etc).

Estes atos enunciativos invitam os ouvintes a realizarem múltiplas relações intertextuais / interdiscursivas; identificadas por proveniência dos conhecimentos adquiridos no decorrer de suas vivências. Em exemplo, a mencionada canção cita um trecho da obra *O primo Basílio*, no qual os personagens Jorge, Luísa e Basílio representam a situação de um determinado triângulo amoroso em uma família burguesa (exato trecho que trata de uma carta amorosa do primo Basílio a Luísa e, mais

especificamente, a narração das sensações que esta possui ao ler as declarações de amor ali contidas).

Portanto é possível observar, por meio da letra da canção, combinações de distintos estilos. Monte apresenta um estilo composicional marcado principalmente pelo lirismo melódico e temáticas amorosas suscetíveis ao declarar brejeiro. Carlinhos Brown, por sua vez, possui ao longo de suas discografias, uma tendência típica autoral a criação melódica por meio da mescla de ritmos bastante diferenciados; inclusive em utilização de distintos instrumentos musicais ou, até mesmo, de elementos usuais cotidianos. As letras das canções de sua autoria apresentam, geralmente, notável linguagem emotiva ou expressiva rendidas a temáticas amorosas ou sociais - ao qual se expõem marcações poéticas, porém, não correspondentes propriamente às construções poéticas concretas. Consoante a Marisa,

“(...) Com rigor estético, ele trabalha a música como se ela fosse massa plástica, matéria prima a que ele dá forma e cor com as mãos, enquanto toca ou rege. E assim como materializa a música, abstrai na poesia de suas canções. Faz com que os múltiplos sentidos superem a lógica. Sua arte é tátil, visual, auditiva, mais sensorial do que racional. Ela nos alivia da razão, nos faz sonhar (...)”. (MONTE, Em: <<http://www.carlinhosbrown.com.br>> Acesso em 05 de fevereiro de 2013).

São inúmeras as criações ao decorrer da discografia de Brown que expõem sua diversidade rítmica (afoxé, candomblé, samba, gênero carnavalesco, e etc.); e modelar da linguagem; ao qual, as letras muitas vezes podem aparentar desvinculações de idéias; porém, todos os versos apontam uma mesma direção em que condiciona-se um sentido geral, amplo e coerente. Um exemplo típico deste estilo de criação é a canção *Quixabeira* (1995), adaptada por Carlinhos Brown, Bernard von der Weid e Afonso Machado; a partir de uma composição de domínio popular, gravada com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Betânia.

Amor de longe  
Benzinho  
É favor não me querer  
Benzinho  
Dinheiro eu não tenho  
Benzinho  
Mas carinho eu sei fazer até demais  
Fui de viagem  
Passei as barreiras  
Avisa meus companheiros  
Sou eu manoel de isaías

Na ida levei tristeza  
Na volta trouxe alegria  
Passei pela quixabeira  
Mané me deu uma carreira  
Que até hoje correia  
Tu não faz como um passarinho  
Que fez um ninho e avoou  
Mas eu fiquei sozinho  
Sem teu carinho  
Sem teu amor  
Alo meu santo amaro  
Eu vim lhe conhecer  
Eu vim lhe conhecer  
SambáSantamarense  
Pra gente aprende  
Pra gente aprende  
Tu não faz como um passarinho  
Que fez um ninho e avoou  
Mas eu fiquei sozinho  
Sem teu carinho  
Sem teu amor  
Pra bumba com babá  
Bum bumbá  
*Scroll up Scroll down*

*Quixabeira* apresenta uma mistura de três cantos distintos provindos de agricultores de comunidades rurais do semiárido baiano: *Alô meu Santo Amaro*, *Vinha de viagem* e *Amor de longe*; portanto, é uma mesma canção formada por três canções que se completam entre si. A canção possui um eu-lírico (marcado pela primeira pessoa do singular - É favor não *me* querer) a proferir á um outro (*Benzinho*) com marcas de gênero masculino singular (Sou eu *manoel* de isaías), expressões em outro idioma (*Scroll up Scroll down*) e a impressão, ao longo da canção, de mais de um sujeito da canção em momentos - históricos e espaciais - distintos de narração. Na primeira parte da canção, o sujeito lírico manifesta-se como um viajante (*Amor de longe / Benzinho*) - sem condições financeiras favoráveis (*Dinheiro eu não tenho / Benzinho*) - em realização de uma declaração amorosa ao outro. Na segunda parte da canção, infere-se que o personagem descreve brevemente algumas passagens de sua viagem; ao qual, adquiriu conhecimentos e momentos felizes. Na terceira parte da canção, entretanto, há um eu-lírico que faz um apelo amoroso á um outro para não o abandonar; porém, exprime-se, no decorrer dos versos, que o sujeito da canção continua com o percurso por outras regiões, como Santo Amaro.

Pode-se observar, contudo, a proposta de Carlinhos em realização de uma miscigenação musical/cultural; marca destaque em suas criações artísticas. A canção

*Seo Zé* (1995) composta por Carlinhos Brown, Nando Reis e Marisa Monte, citada anteriormente, é um outro modelo deste perfil estilístico.

O Brasil não é só  
Verde, anil e amarelo  
O Brasil também é  
Cor de rosa e carvão  
Patrimônio de Antônio  
Anônimo nômade  
Homem que rompe adão com facão  
Seo Zé  
Tá pensando em boi  
Bananeira sangrou  
Mais um pro baião de dois  
Lampião findou cabôco  
Vamos chamar  
Brás cubas  
Pra dançar quadrilha  
Pra subir pra Cuba, Cuba  
Com toda família  
Se encontrarmos Judas  
Celebrando Budas  
Perfilamos mulas pra abalar belê  
Seo Zé  
Tá tangendo em boi  
E a porteira serrou  
Quem foi nunca mais se foi  
A roseira flororô

No caso desta canção, infere-se a existência, novamente, de mais de um sujeito da canção (marcado pela primeira pessoa do plural - *Vamos chamar / Brás cubas*) em utilização de inúmeras metáforas (*Homem que rompe adão com facão*), expressões dialéticas e coloquiais (*Lampião findou cabôco*) com versos extremamente conotativos. Os primeiros versos da canção (*O Brasil não é só / Verde, anil e amarelo / O Brasil também é / Cor de rosa e carvão*), demonstram o intuito de sua temática, o mostrar da diversidade humana e brasileira; ao qual, é ilimitada em uma pátria habitada por distintas culturas. Notam-se, a partir dos enunciados, inúmeras miscigenações acentuadas pela estruturação particular da forma de expressão da linguagem; onde se encontram referências religiosas distintas (*Adão / Judas / Buda*); além de, fazer menção a elementos da cultura erudita, popular e urbana. Ressalta-se, também, a mistura melódica, entre salsa e ritmos, provavelmente, nordestinos.

Ou seja; por meio desta obra analisada - e em base de suas discografias - nota-se que a criação interautoral entre Carlinhos e Marisa, muitas vezes, mantém intensas produções de misturas rítmicas, embora, ao mesmo tempo, predomine fortemente a



caracterização lírica e declarar clássico amoroso - típicos de Monte. Ressalta-se também, como foi explicitado no decorrer do relatório, que a construção da canção adapta-se a temática das obras, pois almejam corresponder ao intuito da criação, sendo assim, cada canção tem suas especificidades com personagens únicos que proferem de forma a constituir o sentido desejado no discurso.

É interessante refletir sobre o processo de elaboração estética do clipe de Amor *I Love you*; em que MM interpreta em conjunto com A.A. No vídeo, as imagens provocam sentidos por si só, que se unem em um sentido maior com a melodia e a letra. A pequena história é representada por três personagens ambientados no século XIX, o que fica marcado pelos figurinos e cenário, bem como pela característica épica do vídeo, que remete ao livro de Eça de Queirós. O eu-lírico da canção é feminino, principalmente se se considerar o clipe e a obra de Eça, ainda que na letra da canção não haja marca de gênero do sujeito. Tal marca fica retratada porque a protagonista é vivida por Monte, que, tanto quanto o seu marido, recorda-se, por meio de uma fotografia antiga, de um suposto triângulo amoroso do qual fazia parte – com seu primo, se se considerar a letra da canção com o trecho do romance de Eça de Queirós e as imagens do vídeo.

Entretanto, a possível “Luísa” do clipe não é a mesma do livro e nem da encontrada na letra da canção; ela assume uma outra postura referente à situação com a continuação de seu matrimônio e à revelação que seu marido supostamente também passava por situação semelhante com outra mulher.

Os sujeitos situam-se em uma relação de tempo e espaço, o que remete ao conceito de cronótopo (o tempo coletivo e particular ao mesmo tempo, ou seja, o “tempo de todos” que apresenta, inegavelmente, indivíduos - com vivências particulares). Os personagens representados no clipe interpretam a vivência em uma sociedade do século XIX (um espaço e tempo distintos daquele da canção), mas que ao mesmo tempo, é o “tempo de todos”, o coletivo, da sociedade que se desenvolve constantemente, em espaços diferentes.

A constituição arquitetônica do clipe demonstra marcas do estilo do sujeito-criador (compositora e produtora) Marisa Monte, marcado pela predominância de uma atenção inegável a construção dialógica de suas produções: canção, livro e clipe, todos ambientados em dois espaço-tempos distintos, ligados pela canção, com uma elaboração estética cuidadosa, digna de superprodução (filme em película 35 mm, os detalhes das

tomadas e entonações, a incorporação da personagem protagonista na interpretação do clipe-canção).

Por meio da construção do gênero canção, com seus desdobramentos e envolvimentos intergenéricos, que envolve inúmeros diálogos, nota-se marcas que revelam o estilo de Marisa Monte (participante como compositora, atriz e cantora) na construção de sentidos contemporâneos com elaboração estética (não acabado, mas com acabamento).

A melodia, a letra e as imagens da canção e do clipe estabelecem uma representação do real que revela uma ótica da sociedade de uma determinada época ou de um determinado contexto. Além disso, tais construções artísticas, por meio de uma re-produção midiática (a canção e o clipe), invita o ouvinte/espectador a vivenciar uma nova experiência por meio de um personagem/acontecimento.

#### 4.4 Infinito Particular

Neste momento se analisará a canção *Infinito Particular* (2006), composta por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, com a finalidade específica de observar o processo composicional interautorial entre os artistas mencionados e os demais diálogos ocorrentes. A letra da canção explícita,

Eis o melhor e o pior de mim  
O meu termômetro o meu quilate  
Vem, cara, me retrate  
Não é impossível  
Eu não sou difícil de ler  
Faça a sua parte  
Eu sou daqui eu não sou de Marte  
Vem, cara, me repara  
Não vê, tá na cara,  
Sou porta-bandeira de mim

Só não se perca ao entrar  
No meu infinito particular

Em alguns instantes  
Sou pequenina e também gigante  
Vem, cara, se declara  
O mundo é portátil  
Pra quem não tem nada a esconder  
Olha minha cara  
É só mistério, não tem segredo

Vem cá, não tenha medo  
A água é potável  
Daqui você pode beber

Só não se perca ao entrar  
No meu infinito particular

Ao refletir sobre o conteúdo da letra da canção, nota-se a existência de um eu - lírico (marcado pela primeira pessoa do singular - Eis o melhor e o pior de *mim*) a referir-se á um outro (Vem, *cara*, me retrate) e marcações de gênero feminino singular (Sou *pequenina*). O sujeito da canção faz uso de diversas metáforas (O *meu termômetro* o *meu quilate*) para efetuar um apelo ao outro, ao mesmo tempo em que, revela gradualmente uma visão de si mesmo. No primeiro momento, pede ao outro que a retrate/repere, em declaração de si como a disposição de ser desvendável facilmente e por completo (*Eis o melhor e o pior de mim/Eu não sou difícil de ler*), além de, se assumir na posição de sua própria representante ou guia (*Sou porta-bandeira de mim*); porém, reforça que o outro deve possuir cautela devido à imensidão interna de seu eu (*Só não se perca ao entrar / No meu infinito particular*). No segundo momento, convoca o outro para se declarar. O sujeito da canção manifesta que pode ser muito ou pouco em uma contradição (*Sou pequenina e também gigante*), ao qual se infere que depende da maneira que o outro o observa/interpreta, ademais, continua a se afirmar como desvendável e misterioso; em uma declaração direta de convocação ao outro (*A água é potável / Daqui você pode beber*).

No caso da construção composicional desta canção; em interautoria pelos três artistas mencionados, mantêm-se novamente uma peculiar mistura. Destacam-se marcas poéticas e melódicas muito habituais das criações de Antunes e Brown; ao qual há predominância do lirismo típico de Monte imerso a influências do samba, provavelmente ocasionado pela intenção à adequação a temática e sentidos almejados. Elementos notados, geralmente, na maioria de suas composições em conjunto, inclusive no álbum *Tribalistas*, obviamente com outras especificidades e intenções, em exemplo, segue abaixo a letra de *Carnavália* (2002).

Vem pra minha ala  
Que hoje a nossa escola vai desfilar

Vem fazer história  
Que hoje é dia de glória nesse lugar

Vem comemorar

Escandalizar ninguém  
Vem me namorar  
Vou te namorar também

Vamos pra avenida  
Desfilar a vida  
Carnavalizar

A Portela tem Mocidade  
Imperatriz  
No Império tem  
Uma Vila tão feliz  
Beija-flor vem ver  
A porta bandeira

Na Mangueira tem morena da Tradição  
Sinto a batucada se aproximar  
Estou ensaiando para te tocar

Repique tocou  
O surdo escudou  
E o meu corasamborim  
(samborim)

Cuíca gemeu  
Será que era eu  
Quando ela passou por mim

Lá LáLáLáLáLáLáLáLáLáLáLáLáLá  
Aonde ?  
Lá LáLáLáLáLáLáLáLáLáLáLáLáLá  
Me diga, aonde?

A mencionada canção apresenta um eu-lírico em primeira pessoa do singular (*Vem me namorar*) a direcionar-se para um outro (*Que hoje a nossa escola vai desfilar*) em utilização de metáforas (*Que hoje é dia de glória nesse lugar*), palavras coloquiais (*pra minha ala*) e neologismos (*corasamborim*). O sujeito da canção invita o outro para realizar uma carnavalização (no sentido de festejar/animar) como em um desfile de escola de samba; ou seja, com alegria/festejo, além de, insinuar uma possível tentativa de encontro amoroso.

É interessante refletir quanto à utilização das palavras e melodia para estruturação dos enunciados; nota-se que as estrofes poéticas constituem sentidos por meio de trocadilhos e reverências a nomes de tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro; assim como, de elementos típicos do samba. A mistura de instrumentos e ritmos contidos na melodia possuem uma “batida agitada” levada a semelhanças com o samba; porém, sem abandonar marcações líricas e o declamar poético das palavras.

Ou seja, os compositores mencionados, em suas posições instituídas como criadores artísticos, constroem em conjunto, ou não, diversas canções, com sujeitos distintos possuintes de particularidades próprias, e podem provocar uma mistura de estilos, como no caso estudado, mas que, ao mesmo tempo, auxiliam na construção de um estilo particular.

No caso da cantora, seu estilo próprio é formado, na maioria das vezes, por criações coletivas. Seja envolto por seu trabalho com a linguagem na composição das canções em parcerias ou na circulação e/ou recepção das canções - com o uso de imagens e meios tecnológicos para evoluir/provocar sentidos. A canção composta em interautoria adquire/incrementa características, e, em tempo paralelo, contribui para formação/evolução de seu estilo próprio, com nítidas influências de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Os indivíduos, então, se formam particular e socialmente, com o auxílio do outro e a partir de sua vivência em um espaço/tempo coletivo e individual - ao mesmo tempo - seu tempo/espaço usufruído por muitos em momentos iguais ou diferentes.

Por fim, quanto ao trabalho estético da canção *Infinito Particular*, ao qual se enfoca neste momento a elaboração dos shows de Monte. No caso desta canção destacada da turnê *Universo particular* (2006 a 2007), por exemplo, Marisa já possuía um certo aprimoramento e possibilidades tecnológicas em suas obras para efeitos maiores. Segundo Marisa,

“(...) Eu queria tocar olhando para banda... Me comunicando com ela como no estúdio onde a gente ensaia... Queria que cada música tivesse um ambiente próprio. Queria também cantar uma música no escuro e queria atingir cinco mil pessoas... A questão inicial foi a seguinte: como manter uma atmosfera de concerto em um show que funcione para platéias grandes? Desenhamos o palco a partir da banda, delimitamos um retângulo no centro do palco do mesmo tamanho do estúdio de ensaio e deixamos todo o espaço restante vazio... Decidimos fazer um show com equipamento de cinema... Estruturas que ficam por trás das câmeras colocadas no palco criando um cenário funcional... Chamamos um fotógrafo de cinema e não um iluminador de shows para fazer a luz... Estruturamos o show durante um mês. (...)”.(informação verbal).

Portanto a organização de um show pode apresentar uma escolha de elementos, ou seja, uma criação a partir das canções que as complementam e as fazem surgir em uma outra margem/aspecto. A canção *Infinito Particular*, em exemplo, em algumas apresentações, possui uma grande parte da canção com a luz apagada, a piscar e acender levemente em momentos graduais, com foco somente na face e mão da cantora, como



em uma metáfora sobre a revelação de um mistério, onde Marisa perde-se em sua própria imensidão infinita. Essa forma de organizar e enunciar o discurso provoca sentidos novos á canção e direciona a atenção a outros elementos para os ouvintes/espectadores em um pensar na circulação e veiculação da canção; imersa aos diálogos na linguagem.

## O bonde do dom

Segue abaixo a letra de *O bonde do dom* (2006) composta por Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown:

Novo dia, sigo pensando em você  
Fico tão leve que não levo padecer  
Trabalho em samba e não posso reclamar  
Vivo cantando só para te tocar

Todo dia, vivo pensando em casar  
Juntar as rimas como um pobre popular  
Subi na vida com você em meu altar  
Vivo tocando só para te cantar

É o Bonde do Dom que me leva  
Os anjos que me carregam  
Os automóveis que me cercam  
Os santos que me projetam

Nas asas do bem desse mundo  
Carrego um quintal lá no fundo  
A água do mar me bebe  
A sede de ti prossegue

Por meio da letra nota-se que o sujeito da canção revela uma declaração amorosa explícita ao outro (*sigo pensando em você*). O sujeito lírico sugestiona, ao percorrer da canção, o desejo da efetivação amorosa, possivelmente, concretizada (*Subi na vida com você em meu altar*); ao qual possui uma vivência caracterizada com a exposição de diversos elementos tradicionais das temáticas do samba carioca; como o viver pelo prazer do samba e do amor - inter-relacionados continuamente (*Vivo cantando só para te tocar / Vivo tocando só para te cantar*).

Neste sentido, os versos expõem novamente a reverência ao mar como elo afetivo, o vôo como símbolo de liberdade e o anseio pelo outro como a “sede” seqüente

(Nas *asas* do bem desse mundo / *A água do mar me bebe* / *A sede de ti prossegue*). Em união a melodia, observam-se a utilização de instrumentos típicos do samba carioca e uma entonação “calma” – portanto, em complemento aos sentidos estabelecidos pela letra.

Ressalva-se, contudo, o contexto de produção de *O bonde do dom*. A mencionada canção adentra o álbum *Universo ao meu redor* (2006) com canções – contemporâneas - de temáticas remetentes a “atmosfera” de sambas tradicionais cariocas, lançado, simultaneamente, com o álbum *Infinito Particular* com canções referentes, principalmente, ao *pop*. É conveniente, relacioná-los, com dois álbuns de Carlinhos Brown lançados com o mesmo intuito: *Adobró* (2010) com canções relativas ao ambiente do samba, bossa e balada e *Diminuto*, com canções alusivas ao *pop*, *funk* axé, merengue; entre outros ritmos misturados - lançados simultaneamente. A citar, *Centro de saudade* (2010) composta por Carlinhos Brown, Pedro Baby e Davi Moraes;

A casa é o centro da saudade  
Pra/Lá onde a gente volta com o samba de verdade  
Morena que mora e habita em mim  
Pra casa voltarei  
Pois o samba não tem fim  
Minha alegre vida templo adentra  
Minha sorte foi te encontrar  
É da natureza ser feliz  
Por mais que o mundo esteja perigoso  
A ladeira sempre irá subir  
Encantar irá  
Relaxe que a gente vai se casar  
Relaxe  
Relaxe que a gente vai se casar  
Então morena  
Toma camomila  
Pó de guaraná  
Vai lhe botar pilha  
Venha se deitar  
Amanhã é dia de não trabalhar  
Venha pra caminha  
Que eu vou lhe dengar  
Ai  
Que denço você, hein  
Ê sorte  
Ai dengendemben  
Scroll up Scroll down

Observa-se, por meio da letra, um sujeito da canção a referir-se a outro (*Morena* que mora e habita em *mim*) em uma outra forma de menção a tematização amorosa do

samba. O sujeito lírico explicita uma nova referência ao viver pelo samba e amor inter-relacionados; neste caso, apresenta um apelo para que o outro lhe conceda a concretização amorosa em citação a diversos elementos do samba e, novamente, a promessa de casamento como símbolo de união. Os versos *denguendemben / Scroll up Scroll down* [deslocar para cima / deslocar para baixo] são reverências a neologismos e vocábulos estrangeiros, muito usuais nas construções de Carlinhos. A melodia da canção apresenta uma certa suavidade em realce ao apelo emotivo do enunciador; assim como, outras demais canções do álbum – ou de Marisa.

Em retomada, ao objeto de estudo, “O bonde do dom”, o vídeo da canção explana e centraliza-se em um percurso realizado, aparentemente, em consonância ao voar dos pássaros; em simbologia a liberdade, viver pelo, e com, prazer e assumir uma postura em vida; logo, completa o sentido geral da canção. Sendo assim, por meio dos exemplos destacados, há novamente oportunas marcas composicionais estilísticas próprias notadas na canção de Brown que configuram suas criações particulares e, relevantemente, são perceptíveis nas criações interautorais – repercutidas na união artística de Marisa, Arnaldo e Brown; mas de uma outra maneira – mesclada a outros estilos que elaboram um próprio, o estilo *Tribalistas*.

## Ainda bem

Observa-se a letra de *Ainda bem* (2011) composta por Marisa Monte e Arnaldo Antunes:

Ainda bem  
Que agora encontrei você  
Eu realmente não sei  
O que eu fiz pra merecer  
Você  
Porque ninguém  
Dava nada por mim  
Quem dava, eu não tava a fim  
Até desacreditei  
De mim  
O meu coração  
Já estava acostumado  
Com a solidão  
Quem diria que a meu lado  
Você iria ficar  
Você veio pra ficar

Você que me faz feliz  
Você que me faz cantar  
Assim  
O meu coração  
Já estava aposentado  
Sem nenhuma ilusão  
Tinha sido maltratado  
Tudo se transformou  
Agora você chegou  
Você que me faz feliz  
Você que me faz cantar  
Assim

Por meio da letra o sujeito da canção revela uma declaração de amor a outro (*Ainda bem / Que agora encontrei você*). A canção explícita “o sentimento de um encontro”, no caso, amoroso. O sujeito lírico efetiva uma alteração da situação anterior, possivelmente, negativa (*Porque ninguém / Dava nada por mim / Quem dava, eu não tava a fim*) para o de ocorrência positiva (*Tudo se transformou / Agora você chegou / Você que me faz feliz*) proporcionado pela concretização amorosa. A partir da construção destacada observa-se que o eu-lírico super valoriza o outro, ao mesmo tempo, em que exacerba sua própria colocação; ou seja, assume uma postura de ultra valorização do eu. Em conjunto a melodia, *Ainda bem* apresenta uma mistura sonora com aportes, possivelmente, ao tango europeu.

*Ainda bem*, pertencente ao álbum *O que você quer saber de verdade*, expõe em todo o seu processo - produção, circulação e divulgação da canção – a utilização de recursos contemporâneos e tecnológicos; como a publicação da canção por fragmentos, no site oficial da cantora, e por meio de ferramentas eletrônicas atuais –, logo, em adequação aos padrões globais e mercadológicos contemporâneos, ao mesmo tempo, em que adentra a constituição de um determinado público de recepção.

O vídeo da canção, por exemplo, remete a esta maneira de construção; além de, expor uma metáfora em complemento ao sentido da letra – o clipe apresenta o encontro de Marisa com o lutador de boxe Anderson Silva, ambos em posição de intérpretes e não dançarinos profissionais, para realizar uma apresentação de dança da canção mencionada, em semelhança a diversos elementos do tango (figurino com roupas típicas, o uso de cores como preto e branco, a coreografia, e etc.) – logo, um “encontro fortuito”.

Por fim, esta canção é um exemplar contemporâneo do processo de criação interautoral dos cantores mencionados, sendo que, há um diálogo nítido – e frequente -

entre as produções atuais, e circulação, das obras artísticas destes, observados ao longo da arquitetura de Monte.

## O rio

A canção “O rio” (2006), composta por Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Carlinhos Brown e Seu Jorge será aqui proposta a uma breve reflexão diante das possíveis variações de sentidos ocasionadas, em prioritário, por uma maneira própria (estilística) de relacionar e expressar as palavras - temática esta, referenciada em publicação no blog do GED, 2014. Segue-se, em sequência, a letra em análise:

Ouve o barulho do rio, meu filho  
Deixa esse som te embalar  
As folhas que caem no rio, meu filho  
Terminam nas águas do mar

Quando amanhã por acaso faltar  
Uma alegria no seu coração  
Lembra do som dessas águas de lá  
Faz desse rio a sua oração

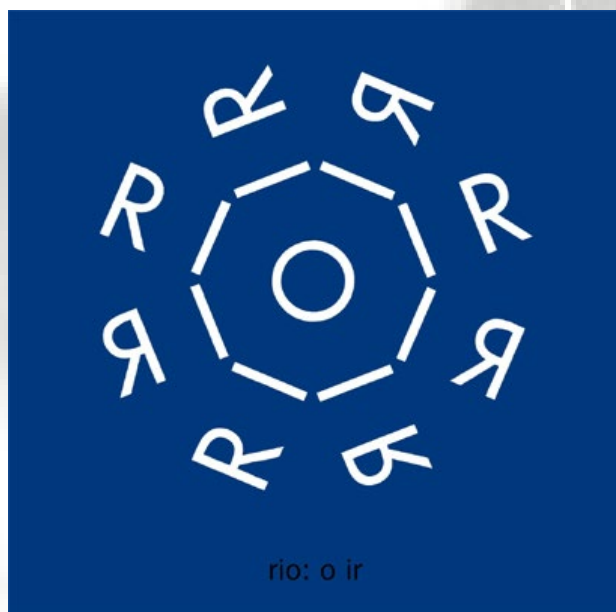
Lembra, meu filho, passou, passará  
Essa certeza, a ciência nos dá  
Que vai chover quando o sol se cansar  
Para que flores não falem

Para que flores não falem jamais

Por meio da letra aludida, nota-se que o sujeito da canção revela um apelo ao outro (ouve o barulho do rio, *meu filho*) sugestionado por inúmeras metáforas. O sujeito lírico apresenta, ao percorrer a canção, a atenção ao som típico do rio (como uma canção de acalanto - *Deixa esse som te embalar*) destinado a se deixar levar pelo curso da vida, por uma espécie de “destino”, marcado, aqui, pela natureza e, especificamente, pelo rio às ondas do mar. O rio é outra vez citado por seu caráter sequente em menção a elementos físicos e lógicos, em paralelo, neste plano de sentido, com a simbologia à passagem “indispensável” do tempo (lembra, meu filho, *passou, passará*). O rio, em suma, é equiparado a uma oração por transmitir serenidade sonora e prosseguir em um processo natural imprescindível para vida (Que vai chover quando o sol se cansar / Para que flores não falem / Jamais).



É conveniente ressaltar, contudo, entre as inúmeras relações entre enunciados de momentos históricos distintos associados à obra em análise, dentre variadas experimentações estéticas e parcerias, em conscientização, é claro, de que os diálogos existentes em um dado enunciado são inesgotáveis, a conveniente ligação com o poema “Rio: o ir” (1997, p. 45), criado por Arnaldo Antunes, um trabalho específico entre sentido, palavra e imagem.



Na construção artística mencionada, salienta-se a estrutura poética formada por base da dupla apresentação: o poema visual é exibido a partir da palavra rio, disposta de forma circular para, infere-se, aludir ao caráter cíclico e contínuo das águas, em metáfora à vida, ao qual os rios levam ao mar (como um ralo natural) que é, simultaneamente, ponto de partida e de chegada; sucessivo e sequente. O verso-título que compõe o poema, por sua vez, está posicionado em uma espécie de equação onde a palavra rio está exposta compatível à sua constituição inversa (*o ir*), de modo a sugerir a ênfase aos movimentos de ida e volta em representação à confluência natural e contínua do rio. Portanto, em complementação ou completude a outra parte do poema – que pode ser lido do interior ao exterior ou do exterior ao interior.

Percepções plausíveis a partir do todo discursivo que tende a apresentar liames com outros discursos ou uma cadeia verbal constituída de enunciações, ao qual, um enunciado provoca outro. O acontecimento poético, mesmo em gêneros diferentes, é, portanto, ocasionada por uma re-significação semântica atrelada à forma de expressão,

ao trabalho com a palavra, ao agir na linguagem e como ou quem atribui-lhe sentidos - a compreensão com a promoção de diálogos específicos inexauríveis que se complementam entre si e, solicitam, em seu todo, a harmonização de sentidos.

O círculo russo de Bakhtin, é possível ressaltar, não possuiu especificidades relativas propriamente à poesia, entretanto, suas discussões vinculadas à linguagem são tão abrangentes que satisfazê-las somente com a prosa seria limitá-las e não compreender as interdependências nas relações conceituais – impossíveis de serem dissociadas, pertencentes a um projeto filosófico dimensionado, em principal, entre diálogo, cultura e vida. Poética, nesse prisma, aborda toda linguagem ou discurso poético, de maneira ampla e influenciada - notoriamente - pela prosaica, em realce, de sua relação com a semântica. Conforme o teórico Cristovão Tezza ressaltava (2006, p. 216), “para Bakhtin, o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras”.

## **Água também é mar**

A canção *Água também é mar* (2000); composta por Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, será analisada neste relatório como um dos exemplares de criação interautoral – temática exposta no *V Fórum Científico da Unidade de Ensino da Fundação Educacional do Município de Assis* (FEMA – anexo 2). Para um melhor entendimento, segue abaixo a letra da canção:

Água também é mar  
E aqui na praia também é margem  
Já que não é urgente  
Agüente e sente aguarde o temporal

Chuva também é água do mar lavada  
O céu imagem  
Há que tirar o sapato e pisar  
Com tato nesse litoral

Gire a torneira, perigas ver  
Inunda o mundo, o barco é você  
Na distância, há de sonhar  
Há de estancar  
Gotas tantas não demora  
Sede estranha

A princípio, sem considerar amplamente o contexto, a letra explícita um sujeito da canção (*E aqui na praia também é margem*) a expressar-se a um outro (*Agüente e sente aguarde o temporal*) com variadas figuras de linguagem. Observa-se a exposição de uma determinada forma de descrever o ciclo da água, símbolo de renovação, em metáforas para a realização de um possível apelo amoroso.

A mesma água em estado de mar (*Água também é mar*) pode, em momentos distintos, adquirir outras funções ou estados, como de margem (*E aqui na praia também é margem*) ou chuva (*Chuva também é água do mar lavada*); logo, em constituição de inúmeras imagens (*O céu imagem*) – dependentes do ponto – de – vista ou ângulo de visão do outro (*Há que tirar o sapato e pisar / Com tato nesse litoral*). Desta forma, o próprio ato de transformar-se em um “temporal” pode ser figurativo aos sentimentos do outro; ou seja, o transbordar das lágrimas ocorridas por uma passível “distância”.

O verso *Inunda o mundo, o barco é você*, é essencial para compreensão geral da canção em afirmação de que os seres-humanos possuem seu relacionamento próprio com o elemento água e aderência de possibilidades de participação neste ciclo. O personagem da canção, provavelmente, sugestiona ao outro a busca pela concretização amorosa (*Gire a torneira*), ao qual apresenta, ao mesmo tempo, variadas probabilidades de inconveniências e descobertas (*perigas ver*); porém, se persistir a “distância” haverá sonho (*Na distância, há de sonhar – marca de existência*) e, em determinada ocasião, esta oportunidade de encontro cessará (*Há de estancar / Gotas tantas não demora*) com o prosseguir do anseio (*Sede estranha*); portanto, em um ciclo particular e contínuo.

Esta maneira de construção, conforme mencionado anteriormente, manifesta a valorização do eu, exaltação de temáticas amorosas (usuais nas canções de Marisa), palavras com extremo subjetivismo entre uma mistura de sentidos (típicas das canções de Carlinhos) e a referência a aportes científicos; como o ciclo da água (utilizadas nas construções de Arnaldo). As elaborações em interautoria podem possibilitar a visualização de características estilísticas composicionais próprias, explicitadas por meio de inúmeras relações discursivas; a mencionar, em exemplos, duas canções e um poema - de semelhante temática e nomeação; porém, com estruturas distintas. Abaixo *Água* (1993) de Arnaldo Antunes e do músico Arrigo Barnabé:

Toda água é a mesma água  
Cada água é uma água só  
Cada água é uma outra água  
Toda água é mesmo água e só

Esta construção realiza uma outra descrição do ciclo da água. Neste caso, por uma breve análise, o elemento água é - ao mesmo tempo - considerado distinto, único, igualitário e corrente; enfim, renovável e contínuo. É interessante ressaltar, desta forma, o quão pode complementar ou aperfeiçoar a canção abaixo (1996), de nomeação homônima a obra, composta por Arnaldo Antunes e o músico Paulo Tatit; ao qual, nota-se novamente o elemento água como temática geral; porém, com ênfase ao seu percurso realizado na contemporaneidade:

Da nuvem até o chão  
Do chão até o bueiro  
Do bueiro até o cano  
Do cano até o rio  
Do rio até cachoeira  
Da cachoeira até a represa  
Da represa até a caixa d'água  
Da caixa d'água até a torneira  
Da torneira até o filtro  
Do filtro até o copo  
Do copo até a boca  
Da boca até a bexiga  
Da bexiga até a privada  
Da privada até o cano  
Do cano até o rio  
Do rio até outro rio  
De outro rio até o mar  
Do mar até outra nuvem

Por sua vez, o poema *Água* (1993), a seguir, criado por Arnaldo Antunes, também realiza uma referência ao ciclo corrente do elemento água em utilização do efeito sonoro e visual da palavra para construção de sentidos. Ao elaborar a palavra homem em união à explícita referência aos componentes principais da água, o sujeito - criador expôs a água em seu processo essencial para formação e constituição dos homens (*men*). Aplicada a um vídeo, incluído ao DVD *Nome* (1993), as cores, sons ou imagens colaboram para a criação de interpretações – o próprio poema ressurgiu, gradualmente, da água; sendo que, esta constrói os seres-vivos, é de nível fundamental para sua criação e o concretiza á sua vivência / permanência.

Observa-se, então, que distintos gêneros discursivos e / ou discursos podem se relacionar entre si em oferecimento de complementação para o aprimorar dos sentidos; em que cada obra apresenta suas particularidades e possibilidades de interação. A canção *Ver-te-mar* (2007), por fim, composta por Carlinhos Brown e Michael Sullivan, e interpretada por Cláudia Leitte em DVD, e álbum, de nome homônimo a canção, do grupo Babado Novo, apresenta outro suplemento para análise:

Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....

Águas são as leis da história  
Há mistérios que demoram para a gente enxergar  
Água transparente mãe da vida  
Toda vez que é bebida lava a alma sem molhar  
Alma necessita de outra alma  
Que mantém a nossa calma num momento de aflição  
Áurea que o seu amor exala  
Aquele que não tem alma não conhece coração  
Te convidei  
Você gostou  
Vem me beber  
Me lava a alma meu amor.

Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....

Vivo nas flores da emoção  
Uso dos frutos da estação  
Pra que não pare de chover  
Deixe a floresta florescer  
Me leve à praia com você!  
Te convidei  
Você gostou  
Vem me beber  
Me lava a alma meu amor.

Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
Me leva para ver o mar, ver-te mar, ver-te mar.....  
(me leva, me leva, me leva, me leva)....

Nota-se, por meio da letra da canção, um eu - lírico (*Me leva para ver o mar*) a enunciar a um outro (*Te convidei*) com inúmeras figuras de linguagem; em principal, a



metáfora e a personificação, um explícito apelo amoroso. O elemento água é mencionado, figurativamente, em seu estado de mar - símbolo da fecundação, ao considerar em menção antecedente o nascimento de Afrodite por meio de Eros, ou concretização amorosa (*Vem me beber / Me lava a alma meu amor*) em exposição contínua da relação figurativa entre as palavras água e alma; sendo assim, o sujeito da canção sugestiona o outro ao elo afetivo ininterrupto. Em união a uma melodia agitada, aplicada à interpretação performática de Leitte, a canção remete em determinados momentos ao nivelamento das ondas; em que os gestos corporais insinuam a representação das ondas e favorecem uma perspectiva de compreensão.

Em retomada ao objeto de análise, a canção *Água também é mar*, Monte expõe uma suave e harmônica melodia; ao qual explana uma certa calma em alusão aos sons da água. O vídeo da canção proporciona múltiplos sentidos com o uso de determinadas imagens (a citar, o princípio da canção com uma pequena gota d água em constituição de uma cadeia de ondulações), cores (remetentes as inúmeras tonalidades de azul) e gestos; o corpo como representação das ondas e criador de sentidos. Desta forma, é notória a utilização de recursos contemporâneos como elemento de construção geral da obra; muito usual nas criações de Marisa; assim como, elaborações em conjunto ou interautoria.

## Vilarejo

Segue abaixo a letra de *Vilarejo* (2006), composta por Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown:

Há um vilarejo ali  
Onde areja um vento bom  
Na varanda, quem descansa  
Vê o horizonte deitar no chão  
Pra acalmar o coração  
Lá o mundo tem razão  
Terra de heróis, lares de mãe  
Paraíso se mudou pra lá  
Por cima das casas, cal  
Frutas em qualquer lugar  
Peitos fartos, filhos fortes  
Sonho semeando o mundo real  
Toda gente cabe lá  
Palestina, Shangri-Lá

Vem andar e voa  
Vem andar e voa  
Vem andar e voa

Lá o tempo espera  
Lá é primavera  
Portas e janelas ficam sempre abertas  
Pra sorte entrar  
Em todas as mesas, pão  
Flores enfeitando  
Os caminhos, os vestidos, os destinos  
E essa canção  
Tem um verdadeiro amor  
Para quando você for  
Vem andar e voa  
Vem andar e voa  
Vem andar e voa

A letra apresenta um sujeito da canção a expressar-se diretamente a um outro (Para quando *você* for) com o uso de figuras de linguagem; como metáfora e personificação. A canção realiza a descrição de um lugar (*um lá*), ao qual revela, possivelmente, a busca humana contínua por um lugar utópico em criação de uma alteração situacional que gere conforto (Onde areja um vento bom) ou extensão da vida (*Vê o horizonte deitar no chão / Pra acalmar o coração*). Este local; nomeado simbolicamente de “vilarejo”, é exposto com inúmeros atributos agradáveis (imagem construída a partir de, por exemplos, “vento bom”, “a sorte” que entra, a primavera e as “flores” que “enfeitam”), além de, explicitar uma “não fome” (*Frutas em qualquer lugar / Em todas as mesas, pão*) de forma que, em um certo momento, o outro se encontrará nesta localidade (E essa canção / Tem um verdadeiro amor / Para quando *você* for). É importante refletir acerca do verso *Vem andar e voa*, fundamental para o entendimento completo da canção e confirmação da proposta apresentada; além de, contribuir notoriamente para o efeito sonoro almejado (remetente ao voar sucessivo dos pássaros; emblema de liberdade).

Por meio das relações discursivas nota-se, como mencionado, este construir de sentidos por meio dos próprios elementos que compõem a grafia, imagem e sonoridade da palavra, muito usuais em alguns poemas de Arnaldo; a mencionar, para uma maior compreensão; conforme proposto nos diálogos discursivos anteriores, segue abaixo o poema “Tira a asa” (2002) de Antunes:



TIRA  
A ASA

E VOA

Neste caso, o poema expõe “o voar sem o apego direto as asas”; ou seja, o conquistar da liberdade de voar – seja figurativo ao pensamento ou realidade – em mudança a uma possível situação com o assumir de determinada postura particular. Sendo assim, explana, gradualmente, a ação dependente da própria resposta provinda de si e o não esperar em demasia para agir. É interessante refletir, a partir destas considerações, sobre *Vilarejo* em realização de uma passível crítica ao “não agir” e aguardar por uma alteração situacional em uma “não realidade imediata”, sendo que, há um sentido em realizar uma menção a região Palestina e estabelecer a relação intertextual com Shangri-lá, lugar utópico paradisíaco criado por James Hilton.

A própria entonação, leve, lírica e tranqüila, aplicada por Marisa na *performance* da canção auxilia na construção de imagens de uma localidade agradável em complementação aos versos. Entretanto, ao analisar o clipe da canção, é interessante apontar a contradição entre o ameno (com imagens agradáveis para esta elaboração; de Monte – em posição de intérprete – como o uso de branco, o tocar do violão, a exposição de uma varanda, o percorrer de uma bicicleta, referência a pássaros, entre outras) e o “não ameno” (com a exposição de imagens de indivíduos em possíveis situações de sofrimento, antigas e contemporâneas, e em distintas partes do mundo; como imagens de guerras e fome) em um provável “não vilarejo”.

As passíveis relações existentes expõem, portanto, que as construções interautorais dos *Tribalistas* apresentam marcas representativas destacáveis de seus estilos, encontradas, principalmente, nesta breve análise, por meio da letra da canção,

melodia e imagens do clipe. Desta forma, elaboram criações artísticas contemporâneas, nas quais, auxiliam na colaboração de novos efeitos de sentido.

## **(In) Conclusões**

Marisa Monte possui um vasto trabalho com a linguagem; ao qual atua, principalmente, nas funções de intérprete, compositora, cantora e produtora brasileira. Seus textos e discursos têm marcas autorais específicas, explicitadas ao decorrer do relatório; permeadas, em geral, por constantes e inegáveis diálogos com os estilos e obras compostas por Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown.

A partir das análises realizadas observa-se, então, quão a arquitetônica de Monte possui diálogos peculiares entre sujeitos, gêneros e enunciados, como em uma “arena onde se digladiam as vozes sociais” (Bakhtin/Volochinov, 1992) por uma constituição, em sua maioria, intergenérica e interautoral; auxiliados pelos elementos linguísticos e translinguísticos presentes em seu todo discursivo.

Acredita-se que o empenho em refletir e descrever o gênero canção a partir da produção intergenérica, interdiscursiva e intertextual; por base da arquitetônica e composição de estilo de Marisa Monte com o intuito de alcançar, o mais profundamente possível, sua abrangência, por meio da busca de diálogos que justifiquem a sua construção discursiva dialógica - permite contribuir com os estudos dos gêneros e sua relação com a compreensão dos valores sociais incutidos nos discursos, que compõem e, ao mesmo tempo, são compostos pelos sujeitos concretos ali representados. Logo, pelas vozes cruzadas, em embate, nos discursos das canções que podem ilustrar, como afirma Bakhtin (1992), de que maneira “um gênero pode contribuir para a formação de outros gêneros” em constante diálogo.

## **Considerações**

A pesquisa ao longo do semestre resultou em discussões teóricas produtivas e um maior entendimento dos conceitos estudados, assim como, possibilitou o reconhecimento de diversos diálogos no *corpus* escolhido. Exploraram-se os estudos e a pesquisa do *corpus* por meio de apresentações em Congressos e Seminários; tanto no

formato de painel como na modalidade apresentação de comunicação oral - além de publicação de artigos. Em exemplos, a participação com apresentação de trabalho no “X Congreso de La Asociación Internacional para El Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana”, “60º Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo”, “II Simpósio Internacional de Estudos Discursivos”, “XXIV Congresso de Iniciação Científica da Unesp”; entre outros.

No próximo semestre, pretende-se realizar a conceituação de sujeito, signo ideológico, arquitetônica e estética, e dar prosseguimento à análise das demais canções do *corpus* de pesquisa; identificadas por meio da composição interautoral e dialógica entre Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte a partir do estudo da arquitetônica de Monte.

Acredita-se que o estudo das formas de incorporação de diferentes genericidades pode contribuir para o entendimento da formação de gêneros a partir de, por exemplo, “fragmentos” de gêneros, como diz Bakhtin, bem como para esclarecer de que maneira os gêneros, ao incorporar outros gêneros, propõem contratos fiduciários ao público em geral e específico, validam seu direito de dizer e promovem a criação de comunidades discursivas.

A ênfase na intergenericidade, dada sua amplitude, permite cobrir igualmente a interdiscursividade, ou a presença de discursos de outras esferas na forma de um determinado gênero discursivo específico, bem como a intertextualidade ou a presença de outros textos na composição de determinado texto, o que abarca texto, discurso e gênero. Por isso, esta pesquisa tem como ponto relevante a possibilidade de desenvolver e/ou aprimorar, a partir do estudo das formas de incorporação de relações interlocutivas de gêneros, formas de análise discursiva das relações intergenéricas em geral, podendo permitir não só a compreensão de formas de incorporação de gêneros em outros gêneros como a análise mais específica da intergenericidade em termos discursivos (e não apenas textuais e/ou narrativos ou segmentais) – em gêneros tanto em formação como consolidados.



## Nota

<sup>1</sup> Referência instituída a partir da canção *Gerânio* (2006) - composta por Nando Reis, Marisa Monte e Jennifer Gomes - ao qual baseou-se em uma carta descritiva sobre Monte.

## 5. Principais referências bibliográficas

AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro - Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.

BAKHTIN, M.M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal em los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

\_\_\_\_\_. (1929) *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

\_\_\_\_\_. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. (1920-1924). *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- FARACO, C. A. “Autor e autoria”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- HAYNES, D. J. *Bakhtin and the visual arts*. Nova Iorque: Cambridge, 2008.
- HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. London: Routledge, 1990.
- KRISTEVA, J. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MACHADO, I. “Gêneros discursivos”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MEDVEDEV, P. N. *El método formal em los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- MIOTELLO, V. “Ideologia”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (Mimeo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1, *Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2, *Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SILVESTRI, A.; BLANCK, G. *Bajtín y Vigotski: La organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).
- VAUTHIER, B. (ed.). *Slavica Occitania Numéro 25 – Mikhaïl Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*. Toulouse, 2007.

\_\_\_\_. *Mijail Bajtín em La encrucijada de La hermenéutica y las ciências humanas*. Salamanca. Semyr, MMIII.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ZAVALA, I. M. *Escuchar a Bajtin*. Porto Rico: Montesinos, 1996.

\_\_\_\_. *La pos modernidad y Mijail Bajtin*. Porto Rico: Espasa Calpe, 1991.

\_\_\_\_. *Bajtin y SUS apócrifos*. Porto Rico: Antrophos, 1997.

## Sites consultados

Arnaldo Antunes - site oficial. Disponível em:

<http://www.arnaldoantunes.com.br/new/> Último acesso em 08/08/2014.

Carlinhos Brown - site oficial. Disponível em:

<http://www.carlinhosbrown.com.br/> Último acesso em 08/08/2014.

Marisa Monte - site oficial. Disponível em:

<http://www.marisamonte.com.br/pt> Último acesso em 08/08/2014.

Disponível em: <<http://www.unicamp.br/>> Último acesso em 29/01/2013.

Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/>> Último acesso em 29/01/2013.

Disponível em: <<http://www.vivorio.com.br/>> Último acesso em 01/02/2013.

Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/>> Último acesso em 01/02/2013.

Disponível em: <<http://www.ohoje.com.br/>> Último acesso em 01/02/2013.

Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/>> Último acesso em 15/04/2014.

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/>> Último acesso em 21/05/2014.

Disponível em: <<http://www.unicamp.br/>> Último acesso em 22/05/2014.

Disponível em: <<http://baptistao.zip.net>> Último acesso em 07/06/2014.

Disponível em: <<http://www.natynevix.com>> Último acesso em 07/06/2014.

Disponível em: <<http://meuinstrumento.com.br>> Último acesso em 07/06/2014.

Disponível em: <<http://www.editorabamboo.com.br>> Último acesso em 19/07/2014.

Disponível em: <<http://sp9.fotolog.com/>> Último acesso em 19/07/2014.

Disponível em: <<https://fbcdn-sphotos-g-a.akamaihd.net>> Último acesso em 19/07/2014.

Disponível em: <<http://gediscursivos.wordpress.com/>>. Último acesso em 06/08/2014.

Disponível em: <[www.youtube.com/](http://www.youtube.com/)> Último acesso em 08/08/2014.

## 6. Descrição das Atividades Realizadas

Descreve-se abaixo, brevemente, como foram realizadas as atividades do projeto durante os dois semestres letivos; de acordo com o *Plano de Atividades do Aluno* e o *Cronograma de Execução do projeto*.

### A. Atividades Executadas

Primeiro Bimestre: Fundamentação teórica.

Segundo Bimestre: Continuação da fundamentação teórica e início da pesquisa contextual.

Terceiro Bimestre: Continuação da pesquisa contextual, início da análise dialógica e intergenérica da arquitetura de Marisa Monte, e elaboração do Relatório Parcial.

Quarto bimestre: Entrega do Relatório Parcial, término da análise do *corpus* e início da análise dos resultados obtidos.

Quinto bimestre: Término da análise dos resultados obtidos e início da elaboração do Relatório Final.

Sexto bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Final.

ETAPAS	2014												
	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	
Fundamentação teórica													
Pesquisa contextual													
Relatório Parcial													
Análise do <i>corpus</i>													
Análise dos resultados													
Relatório Final													
Participação em eventos													
Participação GED													
Reuniões de orientação													

## **7. Anexos**

Seguem os documentos referentes às atividades executadas até o momento (alusivos ao ano de 2012, 2013 e princípio do ano de 2014):

- 1.** Certificados de participações na modalidade Ouvinte.
- 2.** Certificados de apresentações em eventos do qual a aluna participou - com exposição dos primeiros estudos desta pesquisa.
- 3.** Resumos dos trabalhos apresentados.
- 4.** Apresentações da pesquisa na modalidade Painel.
- 5.** Certificados de participações em organização de eventos.
- 6.** Publicações.



1. Certificados de participações na modalidade Ouvinte.

- A. Participação na modalidade Ouvinte no “I HistoBio (Diálogos entre História e Biologia - Debates socioambientais)” realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Câmpus de Assis - no período de 19 a 21 de Março de 2012.



- B. Participação na modalidade Ouvinte no colóquio “Filosofia como a arte da escuta, com intervenções do Professor Augusto Ponzio e Susan Petrilli” - promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa - ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Câmpus de Araraquara - no dia 23 de Março de 2012.

# Certificado

Certificamos, para os devidos fins, que Bruna de Souza  
Silva participou do Colóquio “**FILOSOFIA COMO A ARTE DA ESCUTA**”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, ocorrido nesta Unidade Universitária no dia 23 de março de 2012, com carga horária de oito (08) horas.

Araraquara, 23 de março de 2012.



PROFA. DRA. ROSANE DE ANDRADE BERINCK  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Linguística e Língua Portuguesa



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Câmpus de Araraquara



- C. Participação como Ouvinte do “IV Colóquio de Pós-graduação em Letras” - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 24 a 26 de Abril de 2012.

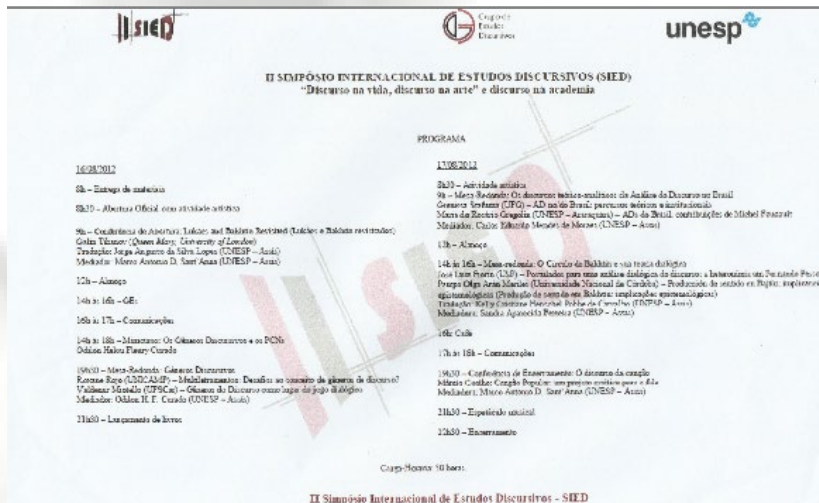


- D. Participação na modalidade Ouvinte no “IV Seminário Leituras da Modernidade: entornos da poesia” ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Câmpus de Assis - no período de 14 a 16 de Agosto de 2012.





E. Participação como Ouvinte do “II Simpósio Internacional de Estudos Discursivos (II SIED)” ocorrido no período de 16 a 17 de Agosto de 2012; na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis.

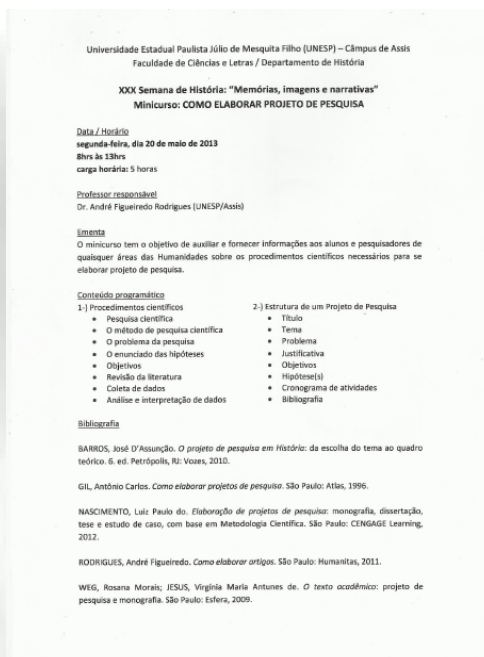




- F. Participação como Ouvinte do “XI Seminário de Estudos Literários - 50 anos do 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Câmpus de Assis - no período de 24 a 26 de Outubro de 2012.



G. Participação na Modalidade Ouvinte no minicurso *Como elaborar projeto de pesquisas* – realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis – no período de 20 a 23 de Maio de 2013.



H. Participação como Ouvinte no “VII Encontro do Cedap – Culturas Indígenas e Identidades” realizado no período de 23 a 25 de Abril de 2014, na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho / Câmpus de Assis.

**unesp**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras  
19060-970  
Assis - SP

Scientia et Sapientia

# Certificado

Certificamos que **BRUNA DE SOUZA SILVA** participou do VII Encontro do Cedap - *Culturas Indígenas e Identidades*, com carga horária de 30 horas, realizado na Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP, no período de 23 a 25 de abril de 2014.

*Zélia Lopes da Silva*  
Zélia Lopes da Silva  
Supervisora - CEDAP

*Ivan Esperança Rocha*  
Ivan Esperança Rocha  
Diretor da FCL Assis

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS  
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.805-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 19 3922.5500

- I. Participação como Ouvinte da Conferência “Avaliação das Aprendizagens – Realidade e Perspectivas na Formação de Professores” proferida pelo professor doutor Domingos Fernandes do *Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (Portugal)* e realizada no dia 25 de Abril de 2014, na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho / Câmpus de Assis.

**unesp**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras



# Certificado

Certificamos que BRUNA DE SOUZA SILVA participou da Conferência "Avaliação das Aprendizagens - Realidades e Perspectivas na Formação de Professores", proferida pelo Prof. Dr. Domingos Fernandes do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa/Portugal, promovida pelo Departamento de Educação da Unesp/Assis, GEPLENP e GEPEES, realizada no dia 25 de Abril de 2014 em Assis, São Paulo, na qualidade de ouvinte, com carga horária de 04 horas.

Assis, 25 de abril de 2014.

  
Dr. Sérgio Fabiano Anibal  
Coordenador do Evento

  
Prof. Dr. Alonso Bezerra de Carvalho  
Chefe do Departamento de Educação

  
Profa. Dra. Raquel Lazzari L. Barbosa  
Coordenadora do Evento

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS  
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.908-906 - Assis - SP - Brasil Tel +55 18 3302.5800

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JULIO DE MESQUITA FILHO - UNESP  
CÂMPUS DE ASSIS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
STAEPE

Registrado sob Nº 921  
Fls.8 Livro 1  
ASSIS 30 de Abril 2014.

#### PROGRAMAÇÃO

Avaliação das Aprendizagens – Realidades e Perspectivas na Formação de Professores  
Conferencista: Prof. Dr. Domingos Fernandes – IE/ Universidade de Lisboa

Data: 25/04/2014

Horário: 14:30

- J. Participação na Modalidade Ouvinte da palestra *Quando a voz do herói sobressai* – realizada no dia 16 de Maio de 2014 na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis, durante o “III Ciclo de Estudos Discursivos – III CED”.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JÚLIO DE MESQUITA FILHO - UNESP  
CÂMPUS DE ASSIS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
STAEPE

Registrado sob Nº 1211  
Fls. 10 Livro 1  
ASSIS 29 de Maio 2014.

PROGRAMAÇÃO

16/05/2014  
14h - Palestra "Quando a voz do herói sobressai"  
Dr. Odilon Helou Fleury Curado



2. Certificados de apresentações em eventos; do qual a aluna participou - com exposição dos primeiros estudos desta pesquisa.

A. Participação com apresentação do trabalho *A interautoria da canção "Vilarejo", um exemplo Tribalista* na modalidade Oral, no "X Congreso de La Asociación Internacional para El Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana" - promovido pela *Rama Latinoamericana de IASPM e Universidad Nacional de Córdoba* - no período de 18 a 24 de Abril de 2012 em Córdoba, Argentina.



- B. Participação com apresentação do trabalho *A cronotopia e a exotopia dos Tribalistas em "Batom no dente"* na modalidade Oral, no "IV Colóquio de Pós-graduação em Letras" - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 24 a 26 de Abril de 2012.



- C. Participação com apresentação do trabalho *As aventuras de Tintim: a representação do romance policial em três gêneros distintos* na modalidade Oral - no “IV Simpósio de Gêneros Híbridos da Modernidade - A narrativa policial” - promovido pelo Departamento de Letras Modernas da FCL de Assis e pelo Grupo de pesquisas Narrativas Estrangeiras Modernas: Gêneros Híbridos da Modernidade - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis, no período de 08 a 10 de Maio de 2012.





D. Participação com apresentação do trabalho *O conceito filosófico da linguagem na concepção do Círculo de Bakhtin* na modalidade Oral, no “VII Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP” - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (Câmpus de Marília), no período de 14 a 18 de Maio de 2012.



<p>14 de maio de 2012 (segunda-feira)</p> <p>14h-18h - Sessão de Comunicações I</p> <p>19h15 - Abertura oficial (Teia e Músicas - Companhia de Apoio Projeto EUB)</p> <p>19h40</p> <p>Prof. Dr. André Ivanow (Coordenador de eventos e Chefe do Departamento de Filosofia - UNESP/Marília)</p> <p>Prof. Dr. Nazareno e Givelli Fagundes (Diretores FDC/UNESP)</p>	<p>20h-22h</p> <p>Palco: Lígia Azeiteiro (Coordenadora de eventos em Filosofia na UFPA)</p> <p>Expositor: Prof. Dr. Francisco Leopoldo de Souza (UNESP/Goia)</p> <p>Debatedor: Prof. Dra. Maria Elvira Galvão Sanches (UNESP/Marília)</p> <p>Moderador: Elton Dias (UNESP/Marília)</p> <p>Local: Auditório I</p>
<p>20h-22h - Palestra de Abertura</p> <p>Expositor: Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues Pereira (UNESP)</p> <p>Debatedor: Prof. Dr. Luiz Antonio de Oliveira (UNESP/Marília)</p> <p>Moderador: Tasso Brazamonte (UNESP/Marília)</p> <p>Local: Auditório I</p>	<p>17 de maio de 2012 (quarta-feira)</p> <p>9h-12h - Sessão de Comunicações V</p> <p>14h-18h - Minicursos: Bergson, evolução criativa</p> <p>Expositor: Prof. Dr. João Sanches Coelho (UNESP/Sour)</p> <p>Local: Auditório I</p>
<p>25 de maio de 2012 (sexta-feira)</p> <p>9h-12h - Sessão de Comunicações II</p> <p>14h-18h - Minicursos: Foucault, Althusser</p> <p>Expositor: Prof. Dr. Silvio Desjardins de Oliveira (UNICAMP)</p> <p>Local: Auditório I</p>	<p>20h-22h</p> <p>Palco: Círculo de Filosofia no Brasil (Coordenador de eventos)</p> <p>Expositor: Prof. Dr. Silvio Desjardins de Oliveira (UNICAMP)</p> <p>Debatedor: Prof. Dr. Rodrigo Pedraza Salazar (UNESP/Marília)</p> <p>Moderador: Pedro Rivaldo de Souza (UNESP/Marília)</p> <p>Local: Auditório I</p>
<p>31 de maio de 2012 (quarta-feira)</p> <p>9h-12h - Sessão de Comunicações III</p> <p>14h-18h - Sessão de Comunicações IV</p>	<p>28 de maio de 2012 (segunda-feira)</p> <p>9h-12h - Sessão de Comunicações VI</p> <p>14h-18h - Sessão de Comunicações VII</p> <p>20h-22h</p> <p>Palco: Círculo de Filosofia no Brasil (Coordenador de eventos)</p> <p>Expositor: Prof. Dr. Pedro Sato do Brasil (UNESP/Marília)</p> <p>Palco: Associação de Filosofia em São Paulo</p> <p>Expositor: Prof. Dr. Gustavo Torres Rodrigues (UNESP)</p> <p>Moderador: João Antonio de Moraes (UNESP/Marília)</p> <p>Local: Auditório I</p>
<p>24h-22h - Sessão de Comunicações I</p> <p>24h-18h - Sessão de Comunicações II</p>	<p>22h - Encerramento</p>

<http://eventos.unesp.br/wordpress/>

E. Participação com apresentação de trabalho na modalidade painel no *60º Seminário do GEL*; promovido pelo Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo - efetuado na Universidade de São Paulo (USP) e ocorrido no período de 04 a 06 de Julho de 2012.

USP



USP

## CERTIFICADO

Certificamos que BRUNA DE SOUZA SILVA participou do 60º. Seminário do GEL, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em São Paulo (SP), nos dias 4, 5 e 6 de julho de 2012, com apresentação do trabalho abaixo discriminado em Sessão de Painel.

Autor(es): BRUNA DE SOUZA SILVA

Título do trabalho: A ARQUITETÔNICA INTERAUTORAL DE MARISA MONTE

Carga horária total do evento: 20 horas

São Paulo (SP), 6 de julho de 2012.

*Leda Maria Alves*

Leda Maria Alves  
Presidente do GEL





G. Participação com apresentação do trabalho *A arquitetura dialógica de Marisa Monte* na modalidade Oral, na 1ª fase do “XXIV Congresso de Iniciação Científica da UNESP” - ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - período de 02 a 03 de Outubro de 2012.



**XXIV** Congresso de Iniciação Científica da Unesp

## CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho intitulado "*A arquitetura dialógica de Marisa Monte*" foi apresentado na 1ª fase do XXIV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, na cidade de Assis, nos dias 02 e 03/10/2012, por **BRUNA DE SOUZA SILVA**, na forma Oral, orientado pela Dr<sup>a</sup> Luciane de Paula.

Assis, 03 de outubro de 2012.

  
Prof. Dra. Maria José Soares Mendes Gennini  
Pró-Reitora de Pós-graduação

  
Prof. Dra. Maysa Furlan  
Coordenadora Executiva do XXIV CIC

**unesp** 

H. Participação com apresentação do trabalho *“O bonde do dom”*: *perspectivas históricas de uma construção Tribalista*, no “XXIX Semana de História - O mundo Atlântico” - ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 08 a 10 de Outubro de 2012.



I. Participação com apresentação do trabalho *Água também é mar, uma criação Tribalista* na Modalidade Oral, no “V Fórum Científico promovido pela Unidade de Ensino da Fundação Educacional do Município de Assis (FEMA)” - no período de 15 a 16 de Outubro de 2012.

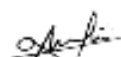


Fundação Educacional do Município de Assis  
Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis  
Campus "José Santilli Sobrinho"

## Certificado

Certificamos que **Bruna de Souza Silva** fez comunicação oral intitulada "*ÁGUA TAMBÉM É MAR; UMA CRIAÇÃO TRIBALISTA*", durante o V Fórum Científico, promovido pelo Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis (IMESA), unidade de ensino da Fundação Educacional do Município de Assis (FEMA), nos dias 15 e 16 de outubro de 2012.

Assis, outubro de 2012

  
Prof. Ms. Edson Augusto Vella Gonçalves  
Diretor do IMESA

Avenida Getúlio Vargas, 1200 - Vila Nova Santana - Assis - SP  
Cep: 19807-634 - Fone/Fax: (18) 3302 1055 - <http://www.fema.edu.br>

- J. Participação com apresentação do trabalho “A arquitetura dialógica de Marisa Monte” na modalidade Oral, na 2ª fase do “XXIV Congresso de Iniciação Científica da UNESP” - realizado em São Pedro e ocorrido no período de 06 a 09 de Novembro de 2012.



**XXIV** Congresso de Iniciação Científica da Unesp

## CERTIFICADO

O trabalho intitulado “A arquitetura dialógica de Marisa Monte”, da acadêmica Bruna de Souza Silva, da Faculdade de Ciências e Letras - Assis, orientada pelo(a) Prof(a). Luciane de Paula, foi apresentado na 2ª fase do XXIV Congresso de Iniciação Científica, na forma Oral.

São Pedro, 09 de novembro de 2012.

  
Prof. Dra. Maria José Santos Mendes Giamini  
Pró-Reitora de Iniciação

unesp 

  
Prof. Dra. Márcia Furian  
Coordenadora Executiva do XXIV CIC



- K. Participação com apresentação do trabalho *“Amor I Love You”*: a montagem estética de um clipe de canção, em Modalidade Oral, no “IV Círculo - Rodas de Conversa Bakhtiniana 2012 - Nosso Ato Responsável”, promovido pelo Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - no período de 15 a 17 de Novembro de 2012.

**CERTIFICADO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA  
GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO

**Certificamos que**  
**Bruna de Souza Silva**

Participou do **IV CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana 2012 – Nosso Ato Responsável**, promovido pelo Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso nos dias 15, 16 e 17 de novembro de 2012, com carga horária de 20 horas, na Universidade Federal de São Carlos, apresentando o trabalho *“Amor I Love You”*: a montagem estética de um clipe de canção nas rodas de conversa *“Sujeito contemporâneo no mundo contemporâneo”* e *“Mídia como lugar das novas Estéticas”* e *“Ato Político como ato Responsável”*.

São Carlos, 20 de novembro de 2012.

  
Prof. Dr. Valdemir Miotello  
Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso

- L. Participação com apresentação do trabalho *“Frankenweenie”: uma análise dialógica entre dois gêneros discursivos* na modalidade Oral, no “III Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura” – realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis – no período de 13 a 16 de Maio de 2013.



M. Participação com apresentação do trabalho “*Volte para o seu lar*”: diálogos discursivos por meio da canção na modalidade Oral, na “XXX Semana de História - Memórias, Imagens e Narrativas” – realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis – no período de 20 a 23 de Maio de 2013.



N. Participação com apresentação do trabalho “O estilo interautorial de Marisa Monte” na modalidade Ouvinte, na 1º fase do “XXV Congresso de Iniciação Científica da UNESP” - realizado na Faculdade de Ciências e Letras de Assis no período de 18 a 19 de Setembro de 2013.



**XXV** Congresso de Iniciação Científica da Unesp

### CERTIFICADO

Certificamos que o trabalho intitulado “O estilo interautorial de Marisa Monte, um diálogo Tribalista” foi apresentado na 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, na cidade de Assis - SP, no período de 18 e 19 de setembro de 2013, por Bruna de Souza Silva, na forma Oral, orientada pela Profa. Luciane de Paula.

Assis, setembro de 2013.

  
Prof. Dr. Mario José Soares Mendes Giannini  
Pro-Reitor de Pesquisa

**unesp** 

  
Prof. Dr. Mayra Furlan  
Coordenadora Executiva de XXV CIC

### 3. Resumos dos trabalhos apresentados.

A. Participação com apresentação do trabalho *A interautoria da canção “Vilarejo”, um exemplo Tribalista* na modalidade Oral, no “X Congreso de La Asociación Internacional para El Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana” - promovido pela *Rama Latinoamericana de IASPM e Universidad Nacional de Córdoba* - no período de 18 a 24 de Abril de 2012 em Córdoba, Argentina.

**Resumo:** (em co-autoria com Luciane de Paula - Doutora da UNESP, FCL de Assis e PPG da UNESP de Araraquara)

Esta comunicação deriva-se de um projeto inicial de pesquisa científica que pretende analisar os elementos linguísticos e translinguísticos para caracterização da intergenericidade e descrição da relação entre sujeito, autoria, estilo, estética e gênero na composição, interpretação e produção das discografias da cantora-compositora Marisa Monte, por meio das concepções de diálogo e elementos que constituem o gênero (forma, conteúdo e estilo) da perspectiva dos estudos do Círculo Bakhtin (2000), Medvedev (1994), Volochinov (1992) e por não possuir uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico de construção do discurso utiliza em consonância com a metodologia utilizada no projeto de pesquisa de Luciane de Paula (2010), o percurso metodológico calcado em três etapas: a descrição do objeto; a análise discursiva do corpus; a interpretação propriamente dita, que busca identificar, dadas a esfera, a materialidade e os recursos discursivos e textuais do corpus, que efeitos de sentido são nele criados. Estudo realizado a partir do projeto de pesquisa de Paula, no qual observa a criação e evolução dos gêneros por meio do diálogo entre os artistas Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte até a criação dos *Tribalistas*, assim como: a autoria conjunta, tanto da composição quanto da musicalização, a incorporação de marcas estilísticas de cada integrante do “grupo” e de elementos do universo cotidiano de onde os autores “tiram” música (como cordões, ventiladores, entre outros objetos) e a mistura rítmica em que constroem uma arquitetônica típica, este realizado como parte complementar do projeto *A intergenericidade da canção* (2010).

A partir destas considerações, se pretende nesta apresentação analisar a canção “Vilarejo”, extraída do disco *Infinito Particular*, interpretada por Marisa Monte e composta pelos compositores Marisa Monte, Pedro Baby, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes utilizando-a



como exemplo de contemporaneidade intergenérica composta de maneira interautoral. Neste caso, assim como diversas canções ao decorrer de suas discografias, Marisa Monte compõe em parcerias que possuem inevitavelmente características próprias que formam seus estilos e os agregam à letra e melodia por meio de uma construção conjunta, ou seja, os compositores realizam uma criação em que permanecem o estilo de todos ao mesmo tempo em que originam um. Ressalta-se também as marcas do videoclipe de Marisa Monte que utiliza de novos itens como: imagens, sonoridades, interpretação, etc. para a introdução de novos sentidos na canção que permanecerá sua e coletiva ao mesmo tempo.

**Palavras-chave:** Círculo de Bakhtin. Interautoral. Marisa Monte.

**Referências principais:**

- BAKHTIN, Mikhail. “Arte e responsabilidade”. In: *Estética da Criação Verbal*. 4. Ed. Martins Fontes. São Paulo: 2003. Trad. de Paulo Bezerra.
- MONTE, M. “Vilarejo”. *Infinito Particular*. São Paulo: EMI. 2006
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, no prelo).
- VOLOCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco. Mimeo.

**B.** Participação com apresentação do trabalho *A cronotopia e a exotopia dos Tribalistas em “Batom no dente”* na modalidade Oral, no “IV Colóquio de Pós-graduação em Letras” - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 24 a 26 de Abril de 2012.

**Resumo:** (em co-autoria com Igor Augusto Leite - graduando da FCL do Campus de Assis)

Esta comunicação, derivada de um projeto inicial de pesquisa científica, tem como objetivo analisar as relações dialógicas dos cantores-compositores Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, construídas de maneira dialógica e constituídas por vivências diversas que, ao se reunirem, constroem marcas autorais peculiares, conforme seus estilos individuais em um mesmo tempo e espaço. Como representação do processo de produção, circulação e recepção tribalista, propõe-se analisar a canção “Batom no dente”, em processo de composição pelos artistas mencionados, divulgado em 2004, no DVD *Barulhinho Bom*. A teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov e, em especial, as concepções de diálogo, sujeito, autoria, exotopia, cronotopia e gênero. Como não há uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico de construção do discurso, esta comunicação propõe uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativista, composta por etapas de análise de gêneros que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização pelo gênero, por meio do discurso. Esta apresentação justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do cotidiano tendo como objeto delimitado de pesquisa a composição da canção como discurso intergenérico formado em um mesmo “tempo” e “espaço”: o estúdio e a canção como tribais. A hipótese é a de que a relação dos cantores-compositores intensifica-se com o tempo e essa convivência desenvolve um estilo de conjunto construído pelas características estéticas de cada membro. Por isso, a composição de uma canção apresenta marcas de todos os envolvidos de maneira democrática e não hierárquica, o que possibilita a inovação da produção da canção na contemporaneidade: uma tribo individual e carreiras solo tribais, como é o caso estudado.

**Palavras - chave:** Tribalistas. Cronotopia. Exotopia. Autoria. Canção.

C. Participação com apresentação do trabalho *As aventuras de Tintim: a representação do romance policial em três gêneros distintos* na modalidade Oral - no “IV Simpósio de Gêneros Híbridos da Modernidade - A narrativa policial” - promovido pelo *Departamento de Letras Modernas da FCL de Assis* e pelo *Grupo de pesquisas Narrativas Estrangeiras Modernas: Gêneros Híbridos da Modernidade* - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis, no período de 08 a 10 de Maio de 2012.

**Resumo:** (em co-autoria com Natalie Carvalho Silva Ferreira e Tatiele Novais Silva - graduandas da FCL do Campus de Assis)

Esta comunicação tem como finalidade analisar a representação cinematográfica *As aventuras de Tintim*, produzida por Steven Spielberg, assim como algumas de suas obras homônimas: a tiragem *O Tesouro de Rackham, o Terrível* (*Le trésor de Rackhamle Rouge*), extraída das obras iniciais em quadrinhos de Georges Prosper Remi (1929); e a série televisiva dirigida por Stéphane Bernasconi e produzida pela Ellipse Programmé, transmitida a partir de 1991. A apresentação intenciona expor, por meio das concepções de diálogo e elementos que constituem o gênero (forma, conteúdo e estilo), da perspectiva dos estudos do Círculo Bakhtin (2000), Medvedev (1994), Volochinov (1992) os elementos linguísticos e translinguísticos que permitem descrever a relação entre sujeito, autoria, estilo, estética, esfera de atividade e signo ideológico na produção dos três gêneros distintos. Para tanto, utilizar-se-á a pesquisa de produção e estilo de cada criação. Como não há uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico de construção do discurso, propõe-se uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativista analítico-descritivo, composta por etapas de análise de gêneros que partem do texto/discurso. A relevância deste estudo justifica-se pela proposta de refletir a formação do gênero policial por meio de outros gêneros constituintes de estilos autorais distintos, porém com uma perspectiva contemporânea para um efeito de mistério investigativo.

**Palavras-chave:** Intergenericidade. Ideologia. Tintin. Diálogo. Autoria

**D.** Participação com apresentação do trabalho *O conceito filosófico da linguagem na concepção do Círculo de Bakhtin* na modalidade Oral, no “VII Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP” - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (Câmpus de Marília), no período de 14 a 18 de Maio de 2012.

**Resumo:** (em co-autoria com Tatiele Novais Silva e Luciane de Paula)

Esta comunicação tem como finalidade analisar a evolução dos conceitos da filosofia da linguagem por meio de um panorama histórico calcado em teóricos da linguística; centrada prioritariamente no conceito de linguagem considerado pelo Círculo russo de Bakhtin. A linguística (desenvolvida inicialmente a partir da Paralinguística e Pré-linguística) pode ser considerada como uma ciência nova construída ao longo do tempo, e estudada por diversos teóricos, entre estes os intelectuais de diversas áreas do Círculo de Bakhtin que criaram teorias inovadoras de abordagem pelas percepções da análise da linguagem (verbal, não-verbal ou sincrética). A linguagem então consolidada como objeto de estudo do Círculo proporcionou novos conceitos que possibilitaram considerá-la como viva e constituída de signos ideológicos por meio do diálogo (eu-outro) de forma responsiva e responsável. A apresentação intenciona ressaltar, o desenvolvimento dos conceitos utilizados nos estudos da linguagem e a partir desta reflexão mostrá-la como o processo de constituição de uma teoria que oferece a criação de novas metodologias para que o estudo ocorra com o desenvolvimento da teoria a partir de teorias anteriores, sendo a linguagem viva e renovada. Essa construção filosófica por meio da linguística envolve um diálogo com múltiplas áreas e relaciona vários teóricos, que mesmo não sendo considerados linguistas, auxiliam em sua análise e assim, a filosofia como teoria da linguagem nunca se estabiliza. Logo, ao considerar as propostas anteriores, o objetivo geral desta análise se centra na realização do estudo da filosofia da linguagem conforme as teorias criadas ao longo do tempo que permitem considerá-la ciência, principalmente derivadas dos conceitos de linguística do Círculo bakhitiniano e os objetivos específicos são a análise das teorias no contexto filosófico linguístico contemporâneo e a reflexão sobre a importância de uma filosofia da linguagem para a constituição da língua ou da análise do discurso. A relevância deste estudo justifica-se pelo intento de estudar os conceitos formados na filosofia da linguagem ao longo do Círculo e da Linguística histórica em geral que proporcionam um estudo reflexivo para os estudos contemporâneos da linguagem.

**Palavras – chave:** Filosofia da linguagem. Círculo de Bakhtin. Linguística.

E. Participação com apresentação de trabalho na modalidade painel no “60º Seminário do GEL”; promovido pelo *Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo* - efetuado na *Universidade de São Paulo* (USP) e ocorrido no período de 04 a 06 de Julho de 2012.

**Resumo:** “A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DE MARISA MONTE: uma análise discursiva do estilo interautorial composicional de suas canções”

Este projeto inicial de pesquisa científica tem como objetivo prioritário analisar as relações dialógicas da cantora - compositora Marisa Monte com os cantores - compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown; relações estas que se constroem de maneira dialógica e intergenérica – e mantém como objetivos específicos examinar os elementos canceiros (letra e música) nas discografias da mencionada cantora advindos da influência de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown; compreender a criação e forma específica de realização do ato discursivo estilístico da cantora no decorrer de sua obra e verificar a relação entre sujeito, autoria, estilo, estética e gênero na produção, interpretação e construção de suas canções.

Sob estas perspectivas, a teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov e como não há uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico de construção do discurso, esta análise propõe uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativista analítico-descritivo, composta por etapas de análise de gêneros que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização pelo gênero, por meio do discurso.

Logo, como se trata de uma pesquisa inicial descrever-se-á a seguir, em consonância com a metodologia utilizada no projeto de pesquisa de Paula (2010) nomeado *A intergenericidade da canção*, o percurso metodológico a ser desenvolvido calcado em três etapas: a descrição do objeto; a análise discursiva do *corpus*; a interpretação propriamente dita, que busca identificar, dadas a esfera, a materialidade e os recursos discursivos e textuais do corpus, que efeitos de sentido são nele criados.

Este estudo utiliza, prioritariamente, materiais bibliográficos: oito canções de Marisa Monte, bem como a pesquisa contextual de sua produção e criação de seu estilo em consideração a seu relacionamento artístico com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown; e ainda textos teóricos e justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do gênero canção na contemporaneidade, tendo como norte específico à composição da canção e de cada cantor-compositor como discurso intergenérico, que transita em diversas



esferas de atividades distintas e, em especial, a cotidiana, pela qual Marisa Monte, em diálogo intrínseco com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, compõe-se como ícone singular do cancionista brasileiro.

**Palavras-chave:** Marisa Monte. Circulo de Bakhtin. Diálogo. Tribalistas. Intergenericidade. Canção.

**F.** Participação com apresentação do trabalho *O estilo de Marisa Monte em “Verdade, uma ilusão”* no “II Simpósio Internacional de Estudos Discursivos (II SIED)” ocorrido no período de 16 a 17 de Agosto de 2012; na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis.

**Resumo:** Esta comunicação, derivada de um projeto inicial de pesquisa científica, tem como intuito principal analisar a construção estilística da cantora-compositora Marisa Monte, com prioritária consideração a sua criação estética e suas relações dialógicas com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Para tanto, aqui, propõe-se a análise da canção “Verdade, uma ilusão”, composta em parceria pelos cantores mencionados e divulgada em 2012 na turnê de denominação homônima. A teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov e, em especial, as concepções de diálogo, sujeito, autoria, estética, arquitetônica e gênero. Esta comunicação parte de uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo, composta por etapas de análise de gêneros que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização pelo gênero, por meio do discurso. Esta apresentação justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do processo interautoral estilístico de Marisa Monte, formado por meio de marcas estéticas que auxiliam na construção de sua canção. A hipótese é a de que a relação dos cantores-compositores citados intensificasse com o tempo e essa convivência desenvolve um estilo de conjunto formado pelas características estéticas de cada membro. Por isso, uma mesma canção interpretada por Marisa Monte pode apresentar marcas de todos os envolvidos de maneira democrática e não hierárquica, o que possibilita a inovação da produção da canção na atualidade e contribui para construção do seu estilo particular, em origem a uma possível representação brasileira contemporânea.

**Palavras - chave:** Bakhtin. Diálogo. Marisa Monte. Estilo. Interautoria.

G. Participação com apresentação do trabalho *A arquitetônica dialógica de Marisa Monte* na modalidade Oral, na 1º fase do XXIV Congresso de Iniciação Científica da UNESP - ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - período de 02 a 03 de Outubro de 2012.

**Resumo e publicação:**

Apenso 1 - [http://prope.unesp.br/xxiv\\_cic/busca.php](http://prope.unesp.br/xxiv_cic/busca.php)

H. Participação com apresentação do trabalho *“O bonde do dom”*: *perspectivas históricas de uma construção Tribalista*, no “XXIX Semana de História - O mundo Atlântico” - ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 08 a 10 de Outubro de 2012.

**Resumo:** A presente proposta de comunicação tem o intuito de analisar a canção O bonde do dom (2006); extraída do disco Infinito Particular - interpretada por Marisa Monte e composta pelos músicos-cantores-compositores Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte e utilizando-a como exemplo de contemporaneidade intergenérica criada de maneira interautoral. Neste caso, assim como diversas canções ao decorrer de suas discografias, a mencionada cantora compõe em parcerias que possuem inevitavelmente características próprias que formam seus estilos e os agregam á letra e melodia por meio de uma construção conjunta, ou seja, os compositores realizam uma criação em que permanecem o estilo de todos ao mesmo tempo em que originam um. Sob estas perspectivas, a teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov.

I. Participação com apresentação do trabalho *Água também é mar, uma criação Tribalista* na Modalidade Oral, no “V Fórum Científico promovido pela Unidade de Ensino da Fundação Educacional do Município de Assis (FEMA)” - no período de 15 a 16 de Outubro de 2012.

Resumo e publicação: Apenso 2

J. Participação com apresentação do trabalho “A arquitetônica dialógica de Marisa Monte” na modalidade Oral, na 2º fase do *XXIV Congresso de Iniciação Científica da UNESP* - realizado em São Pedro e ocorrido no período de 06 a 09 de novembro de 2012.

**Resumo e publicação:**

Apenso1 - [http://prope.unesp.br/xxiv\\_cic/busca.php](http://prope.unesp.br/xxiv_cic/busca.php)

K. Participação com apresentação do trabalho “*Amor I Love You*”: *a montagem estética de um clipe de canção*, em Modalidade Oral, no “IV Círculo - Rodas de Conversa Bakhtiniana 2012 - Nosso Ato Responsável”, promovido pelo Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - no período de 15 a 17 de Novembro de 2012.

**Resumo e publicação:** Apenso 3

L. Participação com apresentação do trabalho “*Frankenweenie*”: *uma análise dialógica entre dois gêneros discursivos* na modalidade Oral, no “III Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura” – realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis – no período de 13 a 16 de Maio de 2013.

**Resumo:** Esta comunicação tem por finalidade analisar a obra cinematográfica “*Frankenweenie*”; estreada no Brasil em 2012 e dirigida pelo cineasta Tim Burton, em consideração aos possíveis diálogos estabelecidos com a obra literária *Frankenstein* (1818) - de Mary Shelley. A apresentação intenciona expor por meio das concepções de diálogo e elementos que constituem o gênero (forma, conteúdo e estilo) da perspectiva dos estudos do Círculo Bakhtin (2000), Medvedev (1994), Volochinov (1992) os elementos linguísticos e translinguísticos que permitem descrever a relação entre autoria, estilo, estética, esfera de atividade, diálogo e gênero discursivo na produção de determinados gêneros. Para tanto, utilizar-se-á a pesquisa contextual de produção e estilo de cada criação. Como não há uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico de construção do discurso, propõe-se uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativista analítico-descritivo, composta por etapas de análise de gêneros que partem do texto. Por tratar-se de um estudo inicial descrever-se-á a seguir, em consonância com a metodologia utilizada no projeto de pesquisa de Paula (2010) nomeado *A intergericidade da canção*, o percurso metodológico a ser seguido é calcado em três etapas:

a *descrição* do objeto; a *análise* discursiva do *corpus*; a *interpretação* propriamente dita, que busca identificar, dadas a esfera, a materialidade e os recursos discursivos e textuais do *corpus*, que efeitos de sentido são nele criados. A relevância deste estudo justifica-se pela proposta de refletir a formação do gênero por meio de outros gêneros em possíveis diálogos, ao qual constituem-se estilos autorais distintos.

**Palavras-chave:** Bakhtin. Gênero. Diálogo. Autoria. *Frankenweenie*. *Frankenstein*.

**M.** Participação com apresentação do trabalho “*Volte para o seu lar*”: *diálogos discursivos por meio da canção* na modalidade Oral, na “XXX Semana de História - Memórias, Imagens e Narrativas” – realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis – no período de 20 a 23 de Maio de 2013.

**Resumo:** (em co-autoria com Igor Augusto, graduando da FCL do Câmpus de Assis)

A presente proposta de comunicação; derivada de um projeto inicial de pesquisa científica, tem em intuito prioritário realizar a análise da canção *Volte para o seu lar* (1991); extraída do disco *Mais* e interpretada por Arnaldo Antunes e Marisa Monte - em consideração aos possíveis diálogos estabelecidos. A teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov e, em especial, as concepções de diálogo, sujeito, autoria e gênero. Neste caso, assim como diversas canções ao decorrer de suas discografias, a mencionada cantora compõe em parcerias que possuem inevitavelmente características próprias que formam seus estilos e os agregam á letra e melodia por meio de uma construção conjunta, ou seja, os compositores realizam uma criação em que permanecem o estilo de todos ao mesmo tempo em que originam um. Esta apresentação justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do cotidiano tendo como objeto delimitado de pesquisa a composição da canção como discurso intergenérico formado em um mesmo “tempo” e “espaço”.



#### 4. Apresentações da pesquisa na modalidade Painel.

- A. Participação com apresentação de trabalho na modalidade painel no 60º Seminário do GEL; promovido pelo Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo - efetuado na Universidade de São Paulo (USP) e ocorrido no período de 04 a 06 de Julho de 2012.



### A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DE MARISA MONTE: uma análise discursiva do estilo interautoral composicional de suas canções

Bruna de Souza Silva (UNESP Assis/G/BAAE)  
Orientadora: Luciane de Paula (UNESP Assis e PPG UNESP Araraquara)

#### Resumo:

A cantora-compositora Marisa Monte possui um amplo repertório cancinheiro com diversificados gêneros musicais (dos sambas cariocas aos clássicos líricos) e interpretações de artistas consagrados presentes no decorrer de suas discografias. Estas, com crescente trabalho estético relacionado à sua função de produtora, constroem, por meio de sua arquitetura cancinheira, um estilo próprio desenvolvido imerso ao forte diálogo com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, principal aspecto proposto a ser analisado no transcorrer desta pesquisa. Sob essa perspectiva, a teoria que fundamentará este estudo encontra-se no cume do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov, em especial suas concepções de diálogo, gênero (composto por conteúdo, estilo e forma), sujeito, autoria, estética e arquitetura. Esta análise justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção da contemporaneidade e tem como norte específico a composição da canção como discurso intergenérico, que transita em diversas esferas de atividades distintas e, em especial, a cotidiana.

#### Objetivos:

Os objetivos da pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

##### Objetivo Geral:

Analisar as relações dialógicas da cantora-compositora Marisa Monte com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, relações estas que se constroem de maneira dialógica e intergenérica.

##### Objetivos Específicos:

- Examinar os elementos cancinheiros (letra e música) nas discografias da mencionada cantora advindos da influência de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown;
- Compreender a criação e forma específica de realização do ato discursivo estilístico da cantora no decorrer de sua obra;
- Verificar a relação entre sujeito, autoria, estilo, estética e gênero na produção, interpretação e construção das canções.

##### Metodologia:

Como não há uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico de construção do discurso, propomos aqui uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo-descritivo composta por etapas de análise do gênero canção que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização por meio do discurso.

#### Desenvolvimento:

Devido ao estudo apresentar-se em processo inicial, realizar-se-á a pesquisa contextual de produção e estilo das discografias da mencionada cantora, por meio do corpus definido com as seguintes canções:

*Beija eu* (Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Auto Lindsay), *Bem Leve* (Marisa Monte e Arnaldo Antunes), *Amar Não sou* (Carlinhos Brown e Marisa Monte), *Áglio Particular* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte), *Pluvio* (Marisa Monte, Pedro Baby, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes), *Água também é mar* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte), *Evade do Dom* (Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown) e *Amã Bem* (Arnaldo Antunes e Marisa Monte).

Resalta-se que esta pesquisa é realizada a partir do projeto de pesquisa de Paula, no qual observa a criação e evolução dos gêneros por meio do diálogo entre os artistas Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte até a criação dos *Zvilzistas*, assim como a autoria conjunta, tanto da composição quanto da musicalização; a incorporação de marcas estilísticas de cada integrante do "grupo" e de elementos do universo cotidiano de onde os autores "tiram" suas canções (como confetes, ventiladores, entre outros objetos) e a mistura rítmica em que constroem uma arquitetura típica.

#### Referências Bibliográficas:

- BAKHTIN, M. M. *Cultura popular na Rússia Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). (1928). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- BAKHTIN M. M. *Para uma filosofia do ato*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. 1993.
- BAKHTIN M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 1997.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV). (1929). *Adverismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BRAIT, B. (org.). *Estética – conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B. (org.). *Estética – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PAULA, L. de. *A intergenéricidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, no prelo).
- VOLOCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco.



B. Participação com apresentação de trabalho na modalidade painel no 61º Seminário do GEL; promovido pelo Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo - efetuado na Universidade de São Paulo (USP) e ocorrido no período de 10 a 12 de Julho de 2013.



## A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DE MARISA MONTE: uma análise discursiva do estilo interautorial composicional de suas canções

Bruna de Souza Silva (UNESP Assis/G/PIBIC)

Orientadora: Luciane de Paula (UNESP Assis e PPG UNESP Araraquara)

### Resumo:

Esta pesquisa é parte integrante do projeto denominado *A interdiscursividade dos Tribalistas* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte) desenvolvido, por sua vez, como componente complementar do projeto de pesquisa de Paula (2010), designado *A intergeneracionalidade da canção*; e se constitui como uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo-descritivo. Estudo que se dedica prioritariamente à reflexão sobre o conceito de intergeneracionalidade – composta, neste caso, por letra e melodia – como construção poética interautorial, por meio do tratamento da construção arquitetônica da cantora-compositora Marisa Monte, analisada de maneira específica em relação ao diálogo constante com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Por fim, justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do gênero canção na contemporaneidade, tendo como norte específico a composição da canção e de cada cantor-compositor como discurso intergenérico, que transita em diversas esferas de atividades distintas e, em especial, a cotidiana, pela qual Marisa Monte, em diálogo intrínseco com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, compõe-se como ícone singular do cancioneiro brasileiro.

### Objetivos:

Os objetivos da pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

#### Objetivo Geral:

Analisar as relações dialógicas interautorais entre cantora-compositora Marisa Monte e os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown.

#### Objetivos Específicos:

- Examinar os elementos canceiros (letra e música) nas discografias da mencionada cantora advindos do diálogo entre ela, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown;
- Compreender a criação e a forma específica de realização do ato discursivo estilístico da cantora no decorrer de sua obra;
- Verificar a relação entre sujeito, autoria, estilo, estética e gênero na produção, interpretação e construção das canções.

### Metodologia:

Pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo-descritivo, composta por etapas de análise do gênero canção que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização por meio do discurso.

### Desenvolvimento:

Pesquisa contextual de produção e estilo das discografias da mencionada cantora, por meio do *corpus* definido com as seguintes canções, em análise desde o início da pesquisa:


*Beija eu* (Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Arto Lindsay),  
*Bem Leve* (Marisa Monte e Arnaldo Antunes),  
*Amor I love you* (Carlinhos Brown e Marisa Monte),  
*Infinito Particular* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte),  
*Vilarejo* (Marisa Monte, Pedro Baby, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes),  
*Água também é mar* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte),  
*Bondie do Dom* (Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown) e  
*Ainda Bem* (Arnaldo Antunes e Marisa Monte).


Ressalta-se que esta pesquisa é realizada, a partir do projeto de pesquisa de Paula, no qual observa a constituição do gênero canção como dialógico e se volta à relação entre Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte até a criação dos *Tribalistas*, como a autônoma, ao mesmo tempo, individual e conjunta, tanto ao que se refere à composição quanto à musicalização, e a mistura rítmica em que constroem uma arquitetura típica.

### Principais referências bibliográficas:


- BAKHTIN, M. M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 1997.
- \_\_\_\_\_. (VOLOCHINOV). (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PAULA, L. de. *A intergeneracionalidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP, Assis-SP, UNESP, 2010 (sem publicação, no prelo).
- VOLOCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco.

- C. Participação com apresentação de trabalho na modalidade painel nas “Jornadas de Jovens Investigadores” promovida com apoio da “Associação de Universidades do Grupo Montevidéo” (AUGM) e ocorrida na *Universidad Nacional del Nordeste* (Corrientes, Argentina), no período de 14 a 16 de Outubro de 2013.






**XXI Jornadas  
JÓVENES INVESTIGADORES  
AUGM**  
Corrientes - Argentina  
"Ciencia para el desarrollo de los pueblos"



Asociación de Universidades  
**GRUPO MONTEVIDEO**



Universidad Nacional  
del Nordeste

Silva, Bruna de Souza (G/PIBIC)

brunades.silva@yahoo.com.br  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis  
Universidade Estadual Paulista  
"Julio de Mesquita Filho" - Brasil

**[19 – Género]**

## **A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DE MARISA MONTE**

### **Introdução e Objetivos**

Esta pesquisa é parte integrante do projeto denominado *A interdiscursividade dos Tribaístas* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte) e se constitui como uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo descritivo. Análise que se dedica primordialmente à reflexão sobre o conceito de intergenéricidade - composta neste caso, por letra e melodia - como construção poética interautoral, por meio do tratamento da construção arquitetônica da cantora-compositora Marisa Monte. O presente estudo científico possui como objetivo prioritário analisar as relações dialógicas da cantora-compositora Marisa Monte com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown; construídas de maneira dialógica e intergenérica. Os objetivos principais são: examinar os elementos cancionários (letra e música) nas discografias da mencionada cantora, advindos da influência de Antunes e Brown; compreender a criação e a forma específica de realização do ato discursivo estilístico de Monte no decorrer de sua obra; e verificar a relação entre sujeito, autoria, estilo, estética e gênero na produção e interpretação de suas canções. Justifica-se o presente estudo pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do gênero canção na contemporaneidade, tendo como norte específico a composição da canção e de cada cantor-compositor como discurso intergenérico, que transita em diversas esferas de atividades distintas e, em especial, a cotidiana, pela qual Marisa Monte, em diálogo intrínseco com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, compõe-se como ícone singular do cancionário brasileiro.

### **Materiais e Métodos**

Os materiais utilizados nesta pesquisa são bibliográficos: oito canções de Marisa Monte, bem como a pesquisa contextual de sua produção e criação de seu estilo em consideração a seu relacionamento artístico com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown; e ainda textos teóricos. A metodologia utilizada para se analisar, discursivamente, o gênero canção (letra e música) é o bakhtiniano (dialógico, portanto). Propõe-se aqui uma pesquisa composta por três etapas: a descrição do objeto; a análise discursiva do corpus; e a interpretação propriamente dita. A apresentação do exame do objeto não necessariamente seguirá ou mostrará passo a passo o percurso e os resultados dessa sequência, pois terá como objetivo final o todo discursivo, apresentado de maneira dialógica.

### **Resultados e Discussões iniciais**

A análise da produção de canções compostas a "seis mãos" e sua circulação separadamente ou em álbuns distintos, interpretadas unicamente por Marisa Monte ou em conjunto, revela o processo composicional estilístico de uma "tribo" que transita na produção um do outro de maneira circular - à maneira do Círculo de Bakhtin. As canções pertencentes a Marisa Monte são únicas, ao mesmo tempo em que, perceptivelmente, são dadas como possuidoras de livre arbítrio de utilização a cada um de seus compositores, sobretudo por apresentarem elementos e marcas de todos.

### **Considerações finais**

Acredita-se que o empenho em refletir e descrever o gênero canção a partir da produção intergenérica, interdiscursiva e intertextual, tendo como base a sua arquitetura e, especificamente, a composição do estilo de Marisa Monte com o intuito de alcançar, o mais profundamente possível, sua abrangência, por meio da busca de diálogos que justifiquem a sua construção discursiva dialógica, permite contribuir com os estudos dos gêneros e sua relação com a compreensão dos valores sociais incutidos nos discursos que compõem e, ao mesmo tempo, são compostos pelos sujeitos concretos ali representados. Logo, a importância deste estudo encontra-se nas vozes cruzadas, em embate, nos discursos das canções que podem ilustrar, como afirma Bakhtin (1992), de que maneira "um gênero pode contribuir para a formação de outros gêneros" em diálogo constante.

### **Principais referências bibliográficas**

BAKHTIN, M. M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.  
\_\_\_\_\_. *(Estética de Criação Verbal)* (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.  
\_\_\_\_\_. (VOLOCHINOV). (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.  
BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.  
VOLOCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco.

107

5. Certificados de participações em organização de eventos.

- A. Participação como Monitora do “IV Colóquio de Pós-graduação em Letras” - realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - ocorrido no período de 24 a 26 de Abril de 2012.

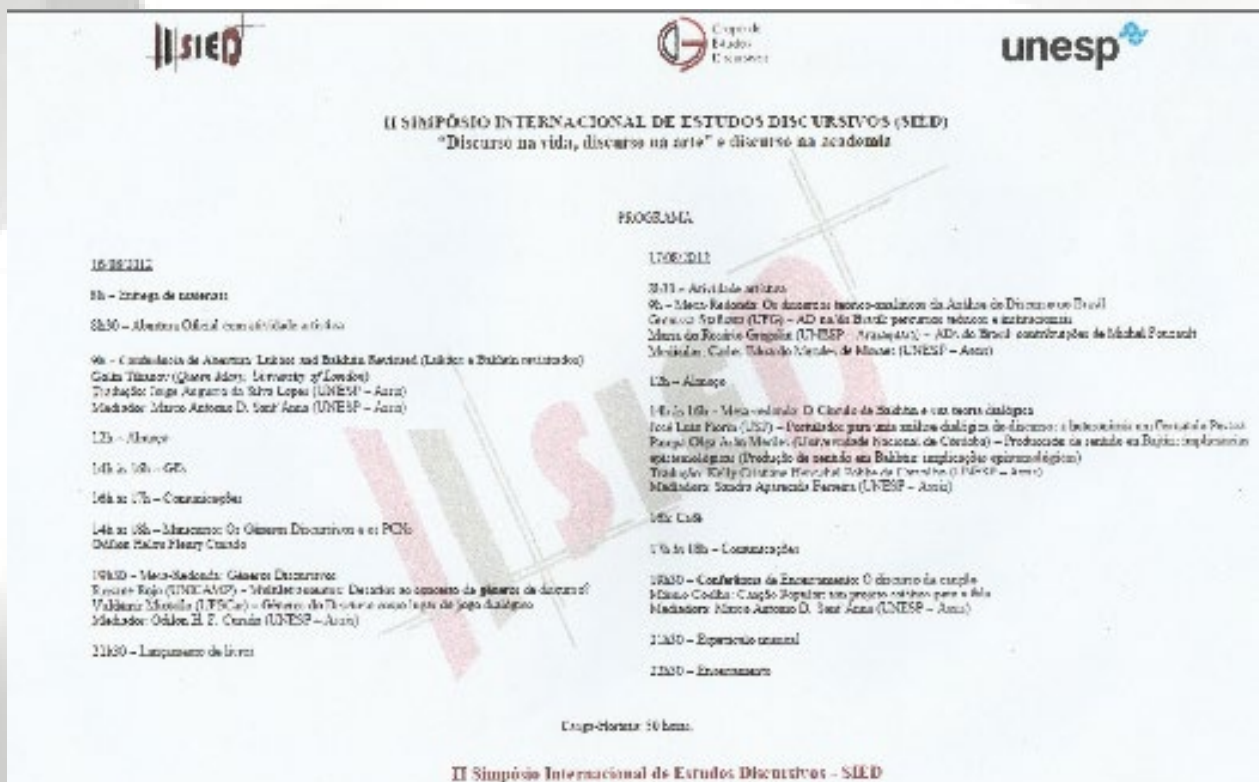




- B. Participação como Monitora do “IV Simpósio de Gêneros Híbridos da Modernidade - A narrativa policial”; realizado na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 08 a 10 de Maio de 2012.



C. Participação como Monitora na secretaria do “II Simpósio Internacional de Estudos Discursivos (II SIED)”, ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Câmpus de Assis - no período de 16 a 17 de Agosto de 2012.





- D. Participação como Monitora do “IV Simpósio de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa - SILALP”, ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 18 e 19 de Setembro de 2012.



- E. Participação como Monitora do “XXIX Semana de História - O mundo Atlântico” - ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis - no período de 08 a 10 de Outubro de 2012.



F. Participação como Monitora do “XI Seminário de Estudos Literários - 50 anos do 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária”, ocorrido na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Câmpus de Assis - no período de 24 a 26 de Outubro de 2012.



- G. Participação nas Modalidades Secretaria e Monitoria da palestra *Quando a voz do herói sobressai* – realizada no dia 16 de Maio de 2014 na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de Assis, durante o “III Ciclo de Estudos Discursivos – III CED”.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JÚLIO DE MESQUITA FILHO - UNESP  
CÂMPUS DE ASSIS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
STAEPE

Registrado sob Nº 1211  
Fls.10 Livro 1  
ASSIS 29 de Maio 2014.

PROGRAMAÇÃO

16/05/2014  
14h - Palestra "Quando a voz do herói sobressai"  
Dr. Odilon Helou Fleury Curado

## 6. Publicações.

### Apenso 1 -

unesp   

### A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DE MARISA MONTE

Bruna de Souza Silva, Luciana de Paula, Campus de Assis, Faculdade de Ciências e Letras, Letras, brunadesouza@yahoo.com.br, BAAE

Palavras-chave: Bakhtin; Intertextualidade; Marisa Monte.  
Representa: Bakhtin; Intertextualidade; Marisa Monte.

#### Introdução

Esta pesquisa é parte integrante do projeto denominado *A Intertextualidade dos Tributos* (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte) desenvolvido, por sua vez, como componente complementar do projeto de pesquisa de Paula (2016), designado *A Intertextualidade da canção e as canções como uma pesquisa de natureza qualitativa com caráter interpretativo descritivo. Estudo que se dedica prioritariamente à reflexão sobre o conceito de intertextualidade - composta neste caso, por letra e melodia - como construção poética intersetorial, por meio do tratamento da construção arquitetônica da cantora - compositora Marisa Monte analisada de maneira específica em relação ao diálogo constante com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Por fim, justifica-se pela tentativa de compreensão do processo de produção, circulação e recepção do gênero canção na contemporaneidade, tendo como norte específico a composição da canção e de cada cantor-compositor como discurso intertextivo, que transita em diversas esferas de atividades distintas e, em especial, a cotidiana, pela qual Marisa Monte, em diálogo intrínseco com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, compõe-se como ícone singular do cancioneiro brasileiro.*

#### Material e Métodos

Os materiais utilizados nesta pesquisa são bibliográficos: oito canções de Marisa Monte, bem como a pesquisa contextual de sua produção e criação de seu estilo em consideração à sua relação com Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown, e ainda textos teóricos.

Não existe uma metodologia consolidada para se analisar discursivamente, o gênero canção (letra e música). Por isso, propõe-se aqui uma pesquisa composta por três etapas de análise: a descrição do objeto, que vai do material que lhe serve de suporte físico à sua "aparência" geral, e inclui um levantamento sumário dos elementos essenciais de sua referência; a análise discursiva do corpus; e a interpretação propriamente dita.

A apresentação do esboço do objeto não necessariamente seguirá ou mostrará passo a passo o percurso e os resultados dessa seqüência, pois tem o objetivo final o todo discursivo.

#### Resultados e Discussão

A análise da produção de canções compostas a "tribos mltas" e sua circulação separadamente, ou, em alguns casos, interpretadas unicamente por Marisa Monte ou em conjunto, revela o processo composicional estilístico de uma "tribo" que transita na produção em do outro de maneira circular - à maneira do Círculo de Bakhtin. As canções pertencentes a Marisa Monte são únicas, ao mesmo tempo em que, perceptivelmente, são dadas como possuidoras de livre arbítrio de utilização a cada um de seus compositores, sobretudo por apresentarem elementos e marcas de todos.



Figura 1. "uma análise discursiva do estilo intersetorial composicional de suas canções".

#### Conclusões

Acredita-se que o empenho em refletir e descobrir o gênero canção a partir da produção intertextiva, interdiscursiva e intertextual, tendo como base a sua arquitetura e, especificamente, a composição do estilo de Marisa Monte com o intuito de alcançar, o mais profundamente possível, sua abrangência, por meio da busca de diálogos que justifiquem a sua construção discursiva dialógica, permite contribuir com os estudos dos gêneros e sua relação com a compreensão dos valores sociais inscritos nos discursos que compõem e, ao mesmo tempo, são compostos pelos sujeitos concretos ali representados. Logo, pelas vozes cruzadas, em embate, nos discursos das canções que podem (justa, como afirma Bakhtin (1992), de que maneira "um gênero pode contribuir para a formação de outros gêneros" em constante diálogo.

#### Agradecimentos





## Apenso 2 - “Água também é mar”; uma criação *Tribalista*

SILVA, Bruna de Souza

UNESP – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (Campus de Assis)

brunades.silva@yahoo.com.br

Co-autoria: PAULA, Luciane de (UNESP)

lucianedepaula1@gmail.com

A presente proposta de comunicação tem o intuito de analisar a canção *Água também é mar* (2000); extraída do disco *Memórias, crônicas e declarações de amor* - interpretada por Marisa Monte e composta pelos músicos-cantores-compositores Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes e utilizando-a como exemplo de contemporaneidade intergenérica criada de maneira interautoral. Neste caso, assim como diversas canções ao decorrer de suas discografias, a mencionada cantora compõe em parcerias que possuem inevitavelmente características próprias que formam seus estilos e os agregam à letra e melodia por meio de uma construção conjunta, ou seja, os compositores realizam uma criação em que permanecem o estilo de todos ao mesmo tempo em que originam um.

A análise da produção de canções compostas a “três mãos” e sua circulação separadamente, ou, em álbuns distintos, interpretadas unicamente por Marisa Monte ou em conjunto, revela o processo composicional estilístico de uma “tribo” que transita na produção um do outro de maneira circular – à maneira do Círculo de Bakhtin. As canções pertencentes a Marisa Monte são únicas, ao mesmo tempo em que, perceptivelmente, são dadas como possuidoras de livre arbítrio de utilização a cada um de seus compositores, sobretudo por apresentarem elementos e marcas de todos. Sob estas perspectivas, a teoria que fundamenta este estudo encontra-se no cerne do próprio objeto, que a solicita já em sua constituição: a filosofia dialógica da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov.

Acredita-se que o empenho em refletir e descrever o gênero canção a partir da produção intergenérica, interdiscursiva e intertextual, tendo como base a sua arquitetônica e, especificamente, a composição do estilo de Marisa Monte com o intuito de alcançar, o mais profundamente possível, sua abrangência, por meio da busca de diálogos que justifiquem a sua construção discursiva dialógica, permite contribuir com os estudos dos gêneros e sua relação com a compreensão dos valores sociais inculcados nos discursos que compõem e, ao mesmo tempo, são compostos pelos sujeitos concretos ali representados. Logo, pelas vozes

cruzadas, em embate, nos discursos das canções que podem ilustrar, como afirma Bakhtin (1992), de que maneira “um gênero pode contribuir para a formação de outros gêneros” em constante diálogo.

### **Referências:**

Bakhtin, M. M. (1920-1924) *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

Bakhtin, M. M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Monte, M.; Brown, C.; Antunes, A. "Água também é mar". *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Marisa Monte. São Paulo. EMI. 2000

VOLOCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco. Mimeo, s/d.

### Apenso 3 - “Amor *I Love You*”: a montagem estética de um clipe de canção

Bruna de Souza Silva

Luciane de Paula

A canção, vista como um gênero discursivo específico, tende a apresentar múltiplos sentidos com a união da letra e melodia, criação essa que pode ser aperfeiçoada/reformulada/reforçada com a construção de um clipe em uma nova montagem estética única e particular; principal proposta a ser refletida neste breve texto que utilizará, em título ilustrativo a letra, melodia e o clipe da canção “Amor I Love You” (2000); assim como, a obra *O primo Basílio* (1878), no qual foram baseadas as produções de Marisa Monte (MM), Arnaldo Antunes (AA) e Carlinhos Brown (CB).

Ao observar a letra da canção “Amor I Love you”, nota-se que o eu-lírico expõe a representação de uma declaração de amor (o que faz referência ao nome do álbum *Memórias, Crônicas e Declarações de amor*, no qual a canção foi lançada), em que realiza o uso de figuras de linguagem, com predominância de metáforas, abstrações que levam a digressões temporais via memória (passei no tempo / caminhei nas horas) e personificações (um espelho sem razão), com expressões que remetem à fala coloquial (contei pras paredes) e utilização de expressões em outro idioma (I Love you) para causar significado e sonoridade maiores, típicas do discurso amoroso, com vocativo, ainda que sem vírgula, o que também cria o efeito de sentido pleonástico (Amor I Love you), tanto quanto de certa comicidade, intimidade e “breguice” – afinal, trata-se de uma declaração de amor brejeira, rasgada, sem vergonha de se expor (como é típico dos discursos canceiros chamados “brega” – a exemplo de Reginaldo Rossi, etc)

Estes atos enunciativos - únicos, irrepitíveis e não reiteráveis - que se realizam em diálogo com os ouvintes (imprescindivelmente com o envolvimento do eu que enuncia ao outro) os invita a realizar múltiplas intertextualidades/interdiscursividades; identificadas por proveniência dos conhecimentos adquiridos no decorrer de suas vivências. Em exemplo, a mencionada canção cita um trecho da obra *O primo Basílio*, no qual os personagens Jorge, Luísa e Basílio representam a situação de um determinado triângulo amoroso em uma família burguesa (exato trecho que trata de uma carta amorosa do primo Basílio a Luísa e, mais especificamente, a narração das sensações que esta possui ao ler as declarações de amor ali contidas).

No clipe da citada canção, as imagens provocam sentidos por si só, que se unem em um sentido maior com a melodia e a letra. A pequena estória é representada por três personagens ambientados no século XIX, o que fica marcado pelos figurino e cenário, bem como pela característica épica do vídeo, que remete ao livro de Eça de Queiróz. O eu-lírico da canção é feminino, principalmente se se considerar o clipe e a obra de Eça, ainda que na letra da canção não haja marca de gênero do sujeito. Tal marca fica retratada porque a protagonista é vivida por MM, que, tanto quanto o seu marido, recorda-se, por meio de uma fotografia antiga, de um suposto triângulo amoroso do qual fazia parte – com seu primo, se se considerar a letra da canção com o trecho do romance de Eça de Queiróz e as imagens do vídeo.

Entretanto, a possível “Luísa” do clipe não é a mesma do livro e nem da encontrada na letra da canção; ela assume uma outra postura referente à situação com a continuação de seu matrimônio e à revelação que seu marido supostamente também passava por situação semelhante com outra mulher.

Os sujeitos situam-se em uma relação de tempo e espaço, o que remete ao conceito de cronótopo (o tempo coletivo e particular ao mesmo tempo, ou seja, o “tempo de todos” que apresenta, inegavelmente, indivíduos - com vivências particulares). Os personagens representados no clipe interpretam a vivência em uma sociedade do século XIX (um espaço e tempo distintos daquele da canção), mas que ao mesmo tempo, é o “tempo de todos”, o coletivo, da sociedade que se desenvolve constantemente, em espaços diferentes.

A constituição arquitetônica do clipe demonstra marcas do estilo do sujeito-criador (compositora e produtora) Marisa Monte, marcado pela predominância de uma atenção inegável a construção dialógica de suas produções: canção, livro e clipe, todos ambientados em dois espaço-tempos distintos, ligados pela canção, com uma elaboração estética cuidadosa, digna de superprodução (filme em película 35 mm, os detalhes das tomadas e entonações, a incorporação da personagem protagonista na interpretação do clipe-canção).

Ressalta-se que suas composições e interpretações são realizadas, muitas vezes, em interautoria com os cantores-compositores Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Na canção mencionada, observam-se também características do estilo do sujeito-criador compositor de Carlinhos Brown (marcado pela linguagem emotiva ou expressiva pontuadas em primeira pessoa) e do sujeito-criador interpretativo de Arnaldo Antunes (uma forte tendência a declamar a letra da canção, sem contar sua atuação como suposto “Basílio”, no clipe).

Alguns aspectos que remetem à constituição dos gêneros discursivos podem e devem ser destacados. Bakhtin identifica, em seus estudos, algumas especificidades na construção dos gêneros, compostos por conteúdo, forma e estilo:

“(…) Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso (…)” (BAKHTIN, 1997, p. 206).

Por meio da construção do gênero canção, com seus desdobramentos e envolvimentos intergenéricos, que envolve inúmeros diálogos, nota-se marcas que revelam o estilo de Marisa Monte (participante como compositora, atriz e cantora) na construção de sentidos contemporâneos com elaboração estética (não acabado, mas com acabamento).

A melodia, a letra e as imagens da canção e do clipe estabelecem uma representação do real que revela uma ótica da sociedade de uma determinada época ou de um determinado contexto. Além disso, tais construções artísticas, por meio de uma re-produção midiática (a canção e o clipe), invita o ouvinte/espectador a vivenciar uma nova experiência por meio de um personagem/acometimento.

### **Bibliografia:**

- Bakhtin, M. M. (1920-1924) *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- Bakhtin, M. M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- Monte, M.; Brown, C. "Amor I Love you". *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Marisa Monte. São Paulo. EMI. 2000
- Queiróz, E de. *O primo Basílio*. 1878. (<http://www.dominiopublico.gov.br>)
- VOLOCHINOV. *Discurso na vida e discurso na arte*. Versão acadêmica traduzida por Carlos Alberto Faraco. Mimeo, s/d.