



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MARIANA RODRIGUES FERREIRA FANTINELLI

**REGISTROS DA CRIAÇÃO:**  
ANÁLISES GENÉTICA E ESTILÍSTICA EM LETRAS DE  
PEDRO VALENÇA E DO GRUPO VOCAL LIVRE

---

Londrina  
2020

MARIANA RODRIGUES FERREIRA FANTINELLI

**REGISTROS DA CRIAÇÃO:**  
ANÁLISES GENÉTICA E ESTILÍSTICA EM LETRAS DE  
PEDRO VALENÇA E DO GRUPO VOCAL LIVRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

FANTINELLI, Mariana Rodrigues Ferreira.

Registros da criação : Análises genética e estilística em letras de Pedro Valença e do grupo Vocal Livre. / Mariana Rodrigues Ferreira FANTINELLI. - Londrina, 2020.  
120 f. : il.

Orientador: Edina Regina Pugas Panichi.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Crítica Genética - Tese. 2. Estilística - Tese. 3. Letras de música - Tese. 4. Pedro Valença - Tese. I. Pugas Panichi, Edina Regina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 8

MARIANA RODRIGUES FERREIRA FANTINELLI

**REGISTROS DA CRIAÇÃO:**  
ANÁLISES GENÉTICA E ESTILÍSTICA EM LETRAS DE PEDRO  
VALENÇA E DO GRUPO VOCAL LIVRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas  
Panichi  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 08 de fevereiro de 2020.

Dedico esta dissertação ao meu avô paterno, Dorivaldo Fantinelli (*in memoriam*), com quem tinha uma ligação especial e, também, ao meu avô materno, José Rodrigues Ferreira (*in memoriam*), o “Último Jequitibá”.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, supremo criador e mantenedor, pelas inúmeras vezes que senti sua presença e sua guia, desde o processo seletivo até a concretização desta dissertação. “Ele só nos leva se o seu amor puder acompanhar”! A Ti, sejam dadas toda a honra e glória!

Aos meus pais, Dorivaldo Fantinelli Junior e Gabriela Rodrigues Ferreira Fantinelli, os agradecimentos mais puros do meu coração. Vocês me prepararam para a realização deste objetivo. Obrigada por terem oferecido o seu melhor, em todas as instâncias da vida, a fim de garantirem a minha felicidade. Espero que a minha trajetória seja motivo de orgulho diário!

À Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi, orientadora deste trabalho, pela confiança depositada em mim, pelos apontamentos, resolução de dúvidas, orientações e liberdade concedida para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao cantor e compositor Pedro Valença de Almeida, pela generosidade em me auxiliar a contar sua vida e trajetória composicional por meio da entrevista cedida e da divulgação dos documentos de processo pessoais. Obrigada por ter topado esta aventura comigo!

À Profa. Dra. Tania Regina Montanha Toledo Scoparo, pelo carinho maternal, pela leitura atenta e valiosas contribuições apresentadas no debate do Seminário de Dissertações e Teses em Andamento – SEDATA.

À professora Dra. Esther Gomes de Oliveira e ao Professor Dr. Miguel Luiz Contani pela alegria e educação, desde o nosso primeiro contato, ao aceitarem a incumbência de analisar e apontar os direcionamentos teóricos para a melhoria desta dissertação.

À minha avó paterna, Neusa Bergamaschi Fantinelli, mulher admirável, meu exemplo do que significa amor e cuidado, pelas orações e por entregar a minha vida, diariamente, nas mãos de Deus. Eu tenho certeza de que as suas preces foram e têm sido atendidas!

À minha avó materna, Helena M. Rodrigues Ferreira, por sempre ter uma mesa de lanche me esperando em nossos encontros e por ter me ensinado a colocar Jesus à frente de tudo, porque Ele sabe o que é melhor para nós.

Aos meus irmãos, Marina R. F. Fantinelli e Gabriel R. F. Fantinelli, porque são meus parceiros de vida. Lutam as batalhas comigo e comemoram minhas vitórias. Vocês são os melhores irmãos do mundo!

Ao meu namorado, Danilo Gustavo Delecrode, que me mostrou, diariamente, o que é o amor prático. Obrigada, meu amor, por ter me buscado na rodoviária inúmeras vezes, pelas “marmitinhas” que preparava para que eu fosse comendo a caminho da UEL, pelo apoio emocional e por estar “nos bastidores” junto com a minha família, sempre que foi necessário. O seu suporte foi fundamental para a conclusão desta etapa.

Aos meus cunhados, Priscila A. M. Fantinelli, Kleber E. Vilela, Daniel A. Delecrode, Ayla Ziger, Daniely Serrato e Sidebel Serrato e às minhas sobrinhas Maria Eduarda L. Serrato e Maria Luiza L. Serrato, pelas conversas, risadas e momentos de descontração. Vocês ajudaram a amenizar os momentos tensos de leitura e produção do texto!

À minha sogra, Eunice L. Delecrode, por ter aberto as portas da casa e do coração para me receber como filha e por sempre estar zelando pelo meu bem-estar.

Às amadas amigas que a UEL me deu de presente, Angélica Bertolazzi, Susanah Yoshimi e Elisângela Cosentino, pelos conhecimentos partilhados, pela companhia nas aulas e, principalmente, pelas oportunidades que tivemos de estar juntas, seja em eventos, cafés ou jantares, ou por meio de áudios, ligações ou chamadas de vídeo. Eu aprendi muito com vocês! Obrigada por tudo!

Ao grupo Edina 3, composto pela Professora Edina e pelos queridos amigos Márcia Teshima, “Doutor” Roberto L. Santos e Rogério Bortolin, meus agradecimentos pela amizade verdadeira que construímos ao longo desta caminhada. Estabelecemos parcerias não só para as produções acadêmicas, mas para a vida, porque sei que posso contar com cada um de vocês. Que possamos ter muita história para lembrar e viver juntos!

À minha tia Helena R. F. Basaglia, pelas mensagens de apoio e carinho e pela deliciosa cesta de café da manhã que me enviou, no dia do SEDATA, mesmo estando em Curitiba-PR.

Aos tios e primos, pelo apoio, carinho e por acompanharem, com interesse e amor, o desenvolvimento desta dissertação.

Aos amigos-irmãos Rosali P. Garcia, Rafaela Pires Erthal e Dickson Erthal pelo cuidado, preocupação e amor sempre que estávamos juntos.

À Irmã Maria Aparecida Furtado, representante de toda equipe do Colégio Nossa Senhora das Graças, instituição de ensino que me acolheu entre os anos 2015-2018, pelas preces e torcida durante as etapas do processo seletivo e pelas conversas sobre o Céu que eram tão proveitosas e benéficas para o dia a dia.

À CAPES, pelo fomento da bolsa de pesquisa, cujo incentivo é de imensa importância para a minha dedicação integral ao Mestrado.

À UEL e ao Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL meus agradecimentos, em especial, aos professores, Secretaria e Coordenação, por estarem de prontidão na resolução das dúvidas, por proporcionarem momentos de crescimento acadêmico durante as disciplinas, a despeito das adversidades enfrentadas pela educação pública, pela atenção e por tornarem possível a realização desta dissertação.

A todos aqueles que, de algum modo, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho e que, porventura, não foram citados.

**A todos, meu muito obrigada!**

“Ele é a paz da minha estrada  
A doce companhia do meu coração  
O ombro amigo onde despejo minhas mágoas  
O meu sorriso mais sincero  
Esperança a cada novo amanhecer  
O amor seguro que ninguém pode roubar  
Que minha boca esteja cheia da Sua Palavra  
Seja o tema incansável da minha canção  
Que minha vida só aponte esse nome, Cristo!”  
“Tudo o que eu vivi” – Pedro Valença

FANTINELLI, Mariana Rodrigues Ferreira. **Registros da Criação**: análises genética e estilística em letras de Pedro Valença e do grupo Vocal Livre. 2020. 118 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

Esta dissertação teve sua origem a partir das observações relacionadas aos bastidores de criação do músico, compositor e regente do grupo Vocal Livre, Pedro Valença de Almeida, um jovem cantor de músicas do gênero *gospel*. O objetivo foi traçar o perfil escritural do artista a partir dos aportes teóricos da Crítica Genética, objetivando analisar o “vir a ser” das criações artísticas com base nas leituras de Panichi (2016), Salles (1998;2000;2006), Ostrower (1987) e Chaves (2012). Como teoria complementar serão empregados os fundamentos da Estilística, a fim de compreender como os recursos fônicos, léxicos, sintáticos e morfológicos utilizados nas composições favorecem a construção do texto e comunicam a mensagem pretendida pelo cantor, por meio dos postulados de Martins (2012), Melo (1976), Câmara Jr. (1978) e outros teóricos da área. Desta forma, pretende-se compreender como a percepção de uma obra pode se transformar, quando se conhecem as escolhas e a gênese composicional do autor. Para subsidiar a análise do *corpus*, optou-se por realizar uma entrevista com Pedro Valença e buscar em seus documentos de processo os rastros que influenciam suas vivências e experiências, uma vez que o artista incorpora as cenas do cotidiano e o ser humano como os fatores de maior relevância no auxílio de seu processo composicional.

**Palavras-chave:** Crítica Genética. Estilística. Letras de música. Pedro Valença.

FANTINELLI, Mariana Rodrigues Ferreira. **Creation records:** genetic and stylistic analysis in Pedro Valença and Vocal Livre groups's lyrics. 2020. 118 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## ABSTRACT

This dissertation had its origin from the comments related to the backstage of the creation of the musician, composer and a choir conductor of Vocal Livre group, Pedro Valença de Almeida, a young singer of gospel songs. The goal was to profile of the artist from the theoretical contributions of Genetic Criticism, objectifying to analyze the “turn out to be” of the artistic creations based on the readings of Panichi (2016), Salles (1988; 2000; 2006), Ostrower (1987) and Chaves (2012). As an complementary theory, it will be used the fundamentals of Stylistic in order to understand as the lexical, syntactic and morphological resources utilized in compositions help the construction of the text and as they communicate the desired message intended by the singer, through the postulates of Lapa (1998), Martins (2012), Melo (1976), Câmara Jr. (1978) and others theorists of the area. So, it is intended to understand as the perception of a work may turn into when it is known the choices and the compositional genesis of the author. To subsidize the corpus analysis it was opted to do an interview with Pedro Valença and to search in his process documents the traces that influenced his livingness and experiences since the artist incorporates the everyday scenes and the human being as the greater importance factors in the support of his compositional process.

**Key words:** Genetic Criticism. Lyrics. Stylistic. Pedro Valença.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Diagrama da convivência do Grupo do Estrela em Belo Horizonte .....	37
<b>Figura 2</b>	Círculo filológico de Spitzer .....	49
<b>Figura 3</b>	Esquema representativo das funções da linguagem .....	51
<b>Figura 4</b>	Formação Grupo Novo Tom com a participação de Pedro Valença .....	66
<b>Figura 5</b>	Logomarca do Grupo Vocal Livre .....	67
<b>Figura 6</b>	Formação atual do grupo Vocal Livre .....	67
<b>Figura 7</b>	Capa dos encartes Bela História (2012) e Por toda terra (2017) ..	67
<b>Figura 8</b>	Ensaio fotográfico Coral Jovem – Pedro Valença .....	68
<b>Figura 9</b>	Ensaio fotográfico Coral Jovem – Poster .....	68
<b>Figura 10</b>	Capa do encarte Pode ser (2016) .....	70
<b>Figura 11</b>	O garoto Ian na plateia, em companhia de Pedro Valença, na apresentação do Grupo Novo Tom em Brasília-DF .....	70
<b>Figura 12</b>	Etapas do processo criativo da ilustração para a capa do EP Horizontal produzida por Bruno Valença, irmão de Pedro Valença, e a capa finalizada .....	71
<b>Figura 13</b>	Manuscrito com rasuras de Pedro Valença 1 .....	75
<b>Figura 14</b>	Manuscrito com rasuras de Pedro Valença 2 .....	75
<b>Figura 15</b>	Manuscrito com rasuras de Pedro Valença 3 .....	76
<b>Figura 16</b>	Pedro Valença mostra um caderno de anotações com ideias para composições futuras .....	76
<b>Figura 17</b>	Print da tela do Youtube contendo o número de acessos do clipe A Começar em mim, dois dias após o lançamento oficial .....	79

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Fases e encontros organizados pela APCG .....	25
<b>Quadro 2</b>	Representação fonética e propriedades articulatórias das vogais .....	56
<b>Quadro 3</b>	Particularidades acústicas, sinestésicas e cinéticas das consoantes.....	56

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCG	Associação de Pesquisadores em Crítica Genética
APML	Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário
CNRS	Conseil National de la Recherche Scientifique
ITEM	Institut des Textes et Manuscrits Modernes
UNASP	Centro Universitário Adventista de São Paulo
UNASP – EC	Centro Universitário Adventista de São Paulo – Engenheiro Coelho
UNASPRESS	Editora Universitária do UNASP

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 PERSPECTIVA GENÉTICA</b> .....	18
1.1 BREVE RESGATE HISTÓRICO.....	18
1.2 A FÉRTIL SEARA BRASILEIRA PARA OS ESTUDOS GENÉTICOS .....	20
1.3 CRÍTICA GENÉTICA .....	26
1.4 O PROTOTEXTO E SUA RELAÇÃO COM OS DOCUMENTOS DE PROCESSO ....	28
1.5 MATERIAIS DE PROCESSO .....	29
1.6 O ARTISTA, ARTESÃO, CRIADOR .....	31
1.7 O PESQUISADOR - O CRÍTICO GENÉTICO .....	34
1.8 CRÍTICA GENÉTICA NAS CHAMADAS OBRAS EM PROCESSO .....	38
<b>2 A ESTILÍSTICA</b> .....	41
2.1 A RETÓRICA .....	41
2.2 A NOÇÃO DE LÍNGUA – LINGUAGEM E SUA IMPORTÂNCIA PARA OS ESTUDOS ESTILÍSTICOS .....	44
2.3 PRINCIPAIS VERTENTES ESTILÍSTICAS E SEUS MESTRES .....	45
2.3.1 A Estilística Descritiva Ou Da Expressão .....	45
2.3.2 A Estilística Idealista, Genética Ou Literária .....	48
2.3.3 A Estilística Estrutural Ou Funcional.....	51
2.4 UM TERMO, VÁRIAS ACEPTÕES – A NOÇÃO DE ESTILO .....	52
2.5 ESTILÍSTICA FÔNICA .....	54
2.5.1 Assonância E Aliteração.....	57
2.5.2 Homeoteleuto E Rima.....	58
2.6 ESTILÍSTICA LÉXICA.....	59
2.7 LINGUAGEM FIGURADA .....	61
2.8 SINONÍMIA .....	62
2.9 ESTILÍSTICA MORFOLÓGICA .....	62
<b>3 CORPUS DE PESQUISA</b> .....	64
3.1 RELATO BIOGRÁFICO DE PEDRO VALENÇA DE ALMEIDA.....	64
3.2 PERCURSO ESCRITURAL E COMPOSICIONAL DE PEDRO VALENÇA .....	71

<b>4</b>	<b>ANÁLISE DAS PRODUÇÕES MUSICAIS DE PEDRO VALENÇA</b> .....	81
4.1	TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA FAIXA “EU, POEMA” .....	81
4.1.1	Os Bastidores Da Composição Da Música “Eu, Poema” .....	82
4.1.2	Levantamento Dos Recursos Estilísticos Em “Eu, Poema” .....	84
4.2	TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA FAIXA “CANÇÃO DE JÓ” .....	88
4.2.1	Os Bastidores Da Composição Da Música “Canção De Jó” .....	89
4.2.2	Levantamento Dos Recursos Estilísticos Em “Canção De Jó” .....	93
4.3	TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA FAIXA “BONEQUINHA DE PANO” .....	95
4.3.1	Os Bastidores Da Composição Da Música “Bonequinha De Pano” .....	96
4.3.2	Levantamento Dos Recursos Estilísticos Em “Bonequinha De Pano” ....	97
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102
	<b>ANEXOS</b> .....	106
	ANEXO A Carta convite para participação em pesquisa acadêmica..	107
	ANEXO B Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento .....	108
	ANEXO C Termo de Confidencialidade e Sigilo .....	109
	ANEXO D Entrevista com Pedro Valença .....	110

## INTRODUÇÃO

Palavra de origem grega que tem por significado “arte das musas”, a música está presente na vida do ser humano em suas diversas instâncias, e é certo que o acompanha conforme ele vai se desenvolvendo física, mental e espiritualmente. A música influencia gostos, comportamentos, bem como o modo de pensar, agir e falar. Ela também pode estimular a memória involuntária que está associada às várias sensações e sentimentos. Ao relacionar processos motores e cognitivos envolvidos no processamento da música, estamos diante da função cerebral, descrita por Mauro Muszkat como interpretação de ritmos, harmonias, timbres, expressão motora, processos cognitivos e emocionais para a formação de um complexo de interpretação da música (MUSZKAT; CORREIA; CAMPOS, 2000).

A proposta desta pesquisa originou-se de observações relacionadas aos bastidores da criação e também ao estilo, aliando os estudos da Crítica Genética e Estilística, aplicados ao trabalho musical do jovem cantor *gospel* Pedro Valença de Almeida, também músico, compositor, regente e diretor do grupo Vocal Livre.

Desta forma, a dissertação tem por objetivo geral averiguar os bastidores da criação textual, utilizando o aporte teórico da Crítica Genética e o emprego da Estilística em seus níveis morfológico, sintático, fônico e lexical utilizados por Pedro Valença, a fim de levar o leitor/ouvinte a compreender como esses elementos contribuíram para alcançar os efeitos expressivos e de sentido das letras que marcam o percurso escritural. Isso possibilitaria conectar o público a estabelecer um relacionamento íntimo e direto com Deus, a despeito das complicações e sofrimentos pessoais que acometem o viver.

Os objetivos específicos são:

- I. Traçar o perfil biográfico, escritural e composicional de Pedro Valença;
- II. Interpretar como a aplicação da teoria genética influenciou e afetou a gênese composicional do artista;
- III. Analisar o levantamento dos recursos estilísticos nas letras de música, com o propósito de atingir o objetivo de comunicar mensagens nobres de esperança, fé e amor.

A pergunta que ancora toda a discussão firmada nesta dissertação e que pretende ser respondida é: Como a percepção, compreensão e recepção de uma obra

podem se transformar quando se conhecem as escolhas e a gênese composicional do artista?

Para tanto, foram considerados os materiais de processo que abrangem toda a expressividade do compositor em suas letras de música, quer sejam as composições solo ou destinadas à apresentação do grupo Vocal Livre. A respeito da construção textual e da análise dos manuscritos, Panichi (2016) afirma:

A atividade de construção carrega, em seu interior, conteúdos de complexidade e a exigência de total dedicação. Implica, ainda, a busca de matérias mais adequadas aos objetivos uma vez que o impulso criativo direciona a seleção das escolhas que aparecem em diferentes contextos e torna possível, ao artista, contemplar esse movimento em direção à concretização de seu projeto poético. A análise dos manuscritos permite perceber a incessante pesquisa a que se atira o escritor no intuito de tecer os fios que irão compor a sua escrita e compreender a diferença funcional e a seleção entre os vários documentos arquivados no processo de seu trabalho criativo. (PANICHI, 2016, contracapa)

Em tempos em que o *home office* prevaleceu como única possibilidade de trabalho, escolhemos como principal ferramenta de coleta de dados e informações essenciais a entrevista de caráter semiestruturado, agendada e realizada de maneira virtual, empregando o serviço de conferência remota *Zoom*, em três etapas – 19, 22 e 26 de junho de 2020 – devido à intensa carga de compromissos de Pedro Valença. Felizmente, o ambiente *online* e as tecnologias puderam aproximar o que a condição momentânea imposta pela pandemia do coronavírus afastou. A observação e organização dos fenômenos recolhidos será analisada à luz do viés interpretativista.

Os questionamentos foram respaldados na revisão bibliográfica dos aportes genético e estilístico que integram o referencial teórico da dissertação. A maioria das perguntas nasceu das leituras de obras completas, e outras questões foram colhidas de leituras de artigos apresentados em eventos das áreas de concentração e de publicações da *Revista Manuscrita*.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro, resgata, de maneira breve, a história da Crítica Genética e aponta para a fértil seara dos estudos brasileiros. Também compreende os termos que a constituem: a importância do prototexto e a sua relação com os materiais de processo; o papel do artista, do pesquisador e a Crítica Genética aplicada às obras em processo.

O segundo capítulo discorre sobre a Estilística e seu percurso histórico ao fazer referência à Retórica. Inclui em seu desenvolvimento a noção de língua-linguagem e

as principais vertentes estilísticas e seus mestres. Compreende, também, as definições de estilo e concentra atenção aos níveis estilísticos, a saber, o fônico, léxico, sintático e morfológico.

O *corpus* de pesquisa, que forma o terceiro capítulo, é constituído pelo relato biográfico de Pedro Valença de Almeida e pelo percurso escritural e composicional do músico. Encontram-se, em linhas gerais, os principais trabalhos e grupos musicais dos quais participou, os mais relevantes de sua trajetória profissional, bem como os encartes das produções solo ou voltadas ao grupo Vocal Livre. É possível lermos acerca das influências que integram Pedro Valença, artista multifacetado, os prazeres e desprazeres de sua caminhada pelo universo musical, observarmos a sua forma particular de registrar as composições e conhecermos pontos curiosos de seu processo criativo.

As análises, desenvolvidas no quarto capítulo, partem dos balizadores da Crítica Genética, quando são trazidos trechos da entrevista de Valença que comprovam e explicam os pormenores dos elementos presentes nas letras de músicas. Igualmente analisamos os principais recursos estilísticos empregados pelo autor em três canções escolhidas: “Eu, poema”, “Canção de Jó” e “Bonequinha de Pano”, as duas últimas consideradas músicas-irmãs, devido às circunstâncias de concepção e produção das obras. A justificativa da escolha deveu-se ao contexto de produção explicitado por Valença no decorrer da entrevista. As três obras musicais têm a sua gênese motivada por duas situações reais vividas por Valença, e que serviram como impulsionadoras para o percurso criativo do artista.

## 1 PERSPECTIVA GENÉTICA

### 1.1 BREVE RESGATE HISTÓRICO

A Crítica Genética é uma disciplina recente no campo dos estudos linguísticos. A primeira aparição do termo foi em um título de coletânea de Louis Hay, em 1979, os *Essais de Critique Génétique*. É recente porque o início dos estudos se deu a partir do final dos anos 1960, mais precisamente em 1968, quando um grupo de pesquisadores germanistas, coordenados por Louis Hay, dedicou-se a estudar os manuscritos do poeta Heinrich Heine, recém-chegados à Biblioteca Nacional da França, via compra ocorrida em 1966 no *Conseil National de la Recherche Scientifique* (CNRS).

Como toda ciência em ascensão, a Crítica Genética também apresentou problemas quanto à metodologia para lidar com os manuscritos, porque num primeiro instante, “os inícios reais da crítica genética atual fizeram-se [...] fora de qualquer ambição teórica e mesmo desconectados de qualquer tradição filológica” (GRÉSILLON, 1991, p. 9).

Os críticos genéticos que se debruçavam sobre as novidades encontradas em cada questão levantada neste campo de pesquisa, compreendem a partir de então que não basta considerar autor e texto (unidades bidimensionais), no processo escritural, mas que havia uma terceira dimensão em *statu nascendi*:

Não é o escrito final que está no centro de interesse, mas a escritura que se está fazendo, com suas infinitas dependências, com suas pertinências, bem como com suas impertinências. Não é a psicologia do autor nem a biografia da obra que importaria narrar, mas é um antetexto, com o conjunto das marcas conservadas, que se deve estabelecer. A partir de então, o geneticista, assumindo sua própria subjetividade (portanto sem procurar imitar a do escritor), construirá hipóteses sobre a trajetória escritural do processo em questão (GRÉSILLON, 1991, p. 9-11).

Cabe, aqui, nesta retomada histórica acerca do início da Crítica Genética, trazer a divisão em três momentos, pontuados por Grésillon (1991, p. 12-16), sob a ótica de “uma apreciação muito pessoal”: o primeiro, entre 1968 a 1975, é conhecido por momento germânico-ascético. O grupo de estudiosos que compunha o CNRS era majoritariamente formado por “germanistas de formação” ou mesmo alemães que conheciam o trabalho de Heine, “mas nenhum tinha em sua bagagem nem uma teoria

da escritura literária nem uma experiência prática do manuscrito” (GRÉSILLON, 1991, p. 14). A luz que possuíam era pouca, mas havia um ponto em comum, segundo a autora:

O que os reunia, era um desejo comum de aprender na prática para responder ao apelo, e apreender a materialidade dos rascunhos para classificar, datar, transcrever e editar a coleção de Heine. É nesse campo que a tradição germânica se fez sentir: cada um conhecia de perto ou de longe o saber-fazer da filologia alemã e seus feitos na edição crítica; cada um se inspirava neles quando tentava transcrever manuscritos ou representar uma sucessão de variantes.

Entre os anos de 1975 a 1985, instaura-se o segundo momento denominado associativo-expansivo, pois marca a abertura dos estudos crítico-genéticos para outros países. Tem início uma postura colaborativa entre os estudiosos germanistas para com os franceses, já que os problemas suscitados pelas obras de autores como Proust, Zola, Valéry e Flaubert eram os mesmos detectados pelos alemães, em seus estudos. A problemática que até então envolvia os pesquisadores germânicos passa a ser de domínio geral, atravessando fronteiras, já que Hungria e Brasil também “descobrem, perplexos, seu patrimônio literário sem saber como protegê-lo ou explicá-lo e se dirigem aos especialistas franceses para pedir conselho e colaboração” (GRÉSILLON, 1991, p. 14). Houve a necessidade de criar um laboratório que se dedicasse aos manuscritos de ordem literária, tendo este sido vinculado ao CNRS, o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM). Os resultados dessa fase de pesquisas resultaram no encontro da terceira dimensão, o tempo da escritura, as reescrituras intertextuais e não apenas extratextuais, e a escritura feita sob pressão. Tais descobertas não minimizaram as incertezas de alguns dos membros da comunidade literária.

O ano de 1985 deve ser destacado como um período de mudança nas tendências. Ocorre a extensa publicação de textos voltados à Crítica Genética nas instituições acadêmicas. Merecem destaque os

artigos ou capítulos de obras, como os de P.M. de Biasi na *Encyclopedia Iniversalis* (1987), de G. Genette em sua obra *Seuils* (1987), e outros textos de apresentação, redigidos por A. Grésillon (1988), J. Neefs (1990), P.M. de Biasi (1990), E. Marty (Enciclopédia Quillet, no prelo) (GRÉSILLON, 1991, p. 15).

A terceira fase dos estudos genéticos acontece em meados dos anos 1990 e é chamada de momento justificativo-reflexivo, pois é responsável por investigar e expandir os horizontes relativos às pesquisas. Esta fase implanta a transdisciplinaridade na Crítica Genética, ou seja, a possibilidade de discutir e aprofundar os estudos em outras manifestações artísticas, pois era crescente o número de pesquisadores e abordagens teóricas utilizadas. Salles (1998, p. 14) pontua que agregar os manuscritos relacionados a outras áreas do campo das artes aos estudos genéticos, só faz abrilhantar a teoria em voga e jamais deve ser entendido como prejuízo:

A crítica genética conhecia o prazer da construção literária. O crítico fica, agora, exposto à alquimia do fazer de todas as artes, em uma profícua troca de informações. Entra-se, assim, no universo da criação além dos limites das palavras. Não há perda, ganha-se muito com a diversidade.

Na mesma década de 1990, já era possível antever e delinear os rumos que a Crítica Genética tomaria, rumos que tomaram proporções de crescimento constante na elaboração de estudos e aportes teóricos na área. Os geneticistas passaram a elaborar pesquisas que versavam sobre diversas manifestações artísticas como dança, música, teatro, arquitetura, entre outros campos. Realmente, foi visível notar as ricas contribuições e novidades de perspectivas que os estudos genéticos adicionaram aos trabalhos relacionados à ciência e às artes.

## 1.2 A FÉRTIL SEARA BRASILEIRA PARA OS ESTUDOS GENÉTICOS

O introdutor da Crítica Genética no Brasil foi o professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo (USP) Philippe Willemart, que, após a conclusão do pós-doc no ITEM, decide ofertar um curso de pós-graduação voltado aos estudos dos manuscritos. O curso interessou aos pesquisadores que tinham dificuldade em articular o trabalho com os arquivos e a crítica literária.

Há um fato relevante acerca da introdução desta metodologia de estudo no cenário nacional, narrado pelo presidente da APCG, em 2014, Sergio Romanelli, em seu artigo que celebra os 30 anos da Crítica Genética no Brasil: *Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014* (ROMANELLI, 2014, p. 69-87). Conta ele que houve um “bate-boca” ensaístico entre Philippe Willemart e o jornalista, crítico de teatro e

escritor brasileiro Paulo Francis, nas páginas do *Folhetim*<sup>1</sup> referente à noção de prototexto ou processo de criação de uma obra literária. As discussões foram muito propícias, pois fizeram frutificar os debates e pesquisas acerca dos embasamentos teóricos que solidificaram a atual Crítica Genética.

Em 29 de abril de 1984, Willemart publica o artigo *O proto-texto: edição crítica e gênese do texto*, confirmando, em linhas gerais, a importância de se estudar os materiais anteriores ao texto publicado, pois, até o momento, não havia real preocupação com a “existência, organização, definição e estudo” (ROMANELLI, 2014, p. 70) da gênese textual.

A importância de se estudar o prototexto é que seria oportuno observar o exato momento do nascimento do texto, não pelo enfoque hierárquico ou por um planejamento, mas pelos diálogos espontâneos travados com o próprio texto, vez que tornariam a interpretação mais segura e científica.

O professor considerava o processo escritural como heterogêneo e múltiplo e apontou haver “ausência de testemunhos escriturais e de instituições que guardassem essa multiplicidade de documentos garantindo sua sobrevivência e acesso” (ROMANELLI, 2014, p. 70). Também assinalava que o pesquisador do texto literário merecia carregar consigo uma terminologia que se adequasse ao seu perfil de geneticista a crítico:

Esse “crítico” teria uma tarefa árdua e complexa, não somente ler e interpretar um texto, mas também estabelecer a natureza desse texto, detectar sua pré-história, organizar os documentos manuscritos sem referências de lugar e tempo, sem uma ordem aparente; o novo “crítico” deveria saber reconhecer essa heterogeneidade, organizá-la, torná-la legível e explicá-la para si mesmo e para os leitores.

O final do artigo em questão desenvolveu-se como uma espécie de convite aos pesquisadores brasileiros, especialmente os alunos dos cursos de pós-graduação para que se empenhassem em desenvolver os estudos genéticos no Brasil:

a crítica em geral está pouco inclinada a trabalhar com o proto-texto, não necessariamente por falta de material mas porque as primeiras etapas –

---

<sup>1</sup> Suplemento dominical de cultura da *Folha de S. Paulo*, publicado no final dos anos 1970 e durante quase todos os anos 1980, foi criado e dirigido por um dos fundadores do também polêmico *Pasquim*, o jornalista Tarso de Castro. O *Folhetim* teve início em 23 de janeiro de 1977. O caderno continuou produzindo grandes debates e mesas redondas a respeito de assuntos sociais, porém, sempre contando com as opiniões daqueles que representavam as ideias do meio acadêmico. A sua última edição foi em 25 de março de 1989 (ROMANELLI, 2014, p. 69)

levantamento, classificação e decifração – levam muito tempo e exigem uma dedicação quase que exclusiva. Talvez no futuro possa-se requerer uma contribuição maior dos alunos de pós-graduação nesse sentido. Além de ser uma excelente escola para a pesquisa, a publicação do proto-texto oferecerá uma fundamentação mais rigorosa para a crítica (WILLEMART, 1984a, p. 5).

A publicação de Willemart causou grande alvoroço e atingiu com “setas inflamadas” os críticos, defensores dos métodos ortodoxos de análise das obras literárias. Foi então que, em 12 de maio de 1984, Francis publicou, na *Folha Ilustrada*, em seu exílio em Nova Iorque, uma “resposta-ataque” contundente e ferrenha, criticando as colocações do professor de literatura. O jornalista era conhecido por suas considerações ácidas, independentemente da figura pública ou espetáculo que comentava, já que tinha firme convicção daquilo que defendia.

Sobre a polêmica com Willemart, o jornalista citou o seguinte: Alguns professores [...] andaram escrevendo sobre ‘prototexto’ e similares no ‘Folhetim’. [...] Digo por hoje que o ‘pretexto’ está para a leitura como cocô para o menu do Restaurante La Serre (FRANCIS, 1984a, p. 50).

É nítido o mal-estar instaurado na reação desproporcional do crítico. Acontece que como defensor da superioridade do “produto final” sobre o manuscrito, não via com “bons olhos” o grau de importância que se estava dando à centralidade do prototexto para o estudo dos textos literários.

Utilizando-se do instituto da tréplica, Willemart rebate as críticas mordazes, publicando um artigo onde aprofundou o assunto abordado, intitulado-o: *Ainda o proto-texto: argumentos para um novo campo de pesquisa, desvendando os fundamentos do processo poético*, publicado no *Folhetim*, em 24 de julho de 1984.

Por haver percebido que o primeiro artigo havia causado erros de interpretação ou até falta de entendimento, foi necessário complementar os dados acerca do prototexto. O professor optou por usar alguns questionamentos a fim de obter maiores esclarecimentos: “Para que decifrar e estudar o conjunto dos planos, croquis e rascunhos de uma obra? Qual é a relação entre o proto-texto e o texto ou entre a arte e seu contexto de produção, e, enfim qual é a função do crítico?” (WILLEMART, 1984b, p. 10). Como compreendia que o papel do crítico era solucionar a provável “desordem ilógica” criativa de um autor, a fim de ser entendida pelo leitor de forma objetiva, nada mais correto que “mergulhasse” no interior do prototexto e da memória textual do autor para trazer à luz indícios que decifrassem e classificassem os mecanismos da composição.

A conclusão deste conflito que muito rendeu ao desenvolvimento da Crítica Genética brasileira é resumida por meio de um excerto do último artigo escrito por Francis, publicado pela *Folha*, em 07 de julho de 1984:

Se vocês lerem coisas aqui – eu leio – que não fazem pé nem cabeça, podem crer que a culpa não é minha. [...] aos domingos a ‘Folha’ lança ensaios de ‘Cadernos brasileiros’ sobre Yeats e o prototexto, ou coisa semelhante. Não haverá nada no meio? (FRANCIS, 1984b, s.p.)

Felizmente, esta polêmica inaugurou uma nova maneira de se fazer pesquisas no Brasil, pois muitos interessados nesta área de estudo responderam afirmativamente ao “convite-apelo” de Willemart, aperfeiçoando e criando uma identidade nacional aos estudos genéticos, visto que nossa realidade é plural e se fazia mister ter audácia e ousadia para experimentar novidades baseadas nos caminhos tortuosos que se impunham nesta evolução de conceitos decorridos dos anos 1980.

O frutífero ano de 1985 vai marcar a inauguração da Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário – a APML. “Quatro mosqueteiros”, a saber, Philippe Willemart, Roberto Brandão, Telê Ancona Lopez e Sônia Van Dijk Lima foram responsáveis por liderar a reunião entre 29 pesquisadores procedentes de 13 instituições de ensino em companhia de Louis Hay, fundador do ITEM e Jacques Neefs, de Paris VIII, com o intuito de estudar o tema o Manuscrito e suas edições, no 1º Colóquio de Crítica Textual, realizado na Universidade de São Paulo (USP). No decorrer dos anos, os geneticistas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) uniram-se à equipe, pois estudavam as artes e as novas mídias.

A Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) passa a chamar-se Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), em 2006, mudança que revela os novos rumos da área – não apenas o estudo do processo de criação de uma obra literária, mas a relação entre desenhos e obras, a correspondência, a criação de edições genéticas, a gênese da dança, das artes plásticas, do cinema, da vídeo-arte.

Outra novidade é advinda dos anos 1990: a criação da *Revista Manuscrita*, fomentada por Lilian Ledon e dirigida por Cecília Almeida Salles, intitulada por Willemart como a “quinta mosqueteira” (WILLEMART, 2006, p. 9). O periódico reúne, desde então, artigos transdisciplinares desenvolvidos por diversos estudiosos da área,

como também anuncia eventos, congressos, lançamentos e defesas ao redor do Brasil. A revista encerrou o ano de 2019 com 39 exemplares.

Perscrutando os primeiros trinta anos de desenvolvimento da Crítica Genética no Brasil, há de se comprovar que os eventos desenvolvidos, principalmente pela APCG, foram os maiores encarregados por fortalecer pesquisadores e a abrangência de temas e pesquisas produzidas pelos geneticistas nos congressos. O quadro abaixo resume os 12 encontros organizados pela APCG, divididos, de acordo com Romanelli (2014, p. 75-77), em três fases:

**Quadro 1** – Fases e encontros organizados pela APCG

(Continua)

<b>Primeira Fase</b>	<b>Segunda Fase</b>	<b>Terceira Fase</b>
<b>“Proto-Genética”</b>  Poucos pesquisadores, franceses e brasileiros, focados em estudar o processo de criação. Mesmo em tempos de incerteza, esta fase pode ser considerada aquela que consolida a Crítica Genética no Brasil.	<b>“Propriamente genética”</b>	<b>“Estudos do processo criativo”</b>
<b>1º Congresso – buscou-se integrar o manuscrito e as edições críticas</b>	<b>4º Congresso</b> <b>Temática: Gênese e Memória</b>  Pesquisas mais abrangentes e diversificadas em processos de criação no Brasil. Prevaleceram temas como arquitetura, folclore e artes.	<b>9º Congresso (Primeiro realizado pela APCG)</b> <b>Temática: Processos de criação e interações</b>  Deu-se privilégio aos estudos voltados ao processo em todos os seus aspectos.
<b>2º Congresso – buscou-se integrar o manuscrito e as edições críticas</b>	<b>5º Congresso –</b> Nova abordagem em textos literários e a grande contribuição de Giuseppe Tavani, da Universidade de Roma, para os estudos filológicos italianos.	<b>10º Congresso</b> <b>Temática: Materialidade e virtualidade no processo de criação.</b>  Debate de um dos temas mais polêmicos: a necessidade e a sobrevivência da Crítica Genética na era digital.
<b>3º Congresso – tentativa de associar a ecdótica e a filologia</b>	<b>6º Congresso</b> <b>Temática: Fronteiras da Criação</b>  <b>Daniel Ferrer inaugura o evento versando sobre a complexidade dos horizontes genéticos na contemporaneidade e a dificuldade de uma única definição.</b>	<b>11º Congresso</b> <b>Temática: A Crítica Genética na América do Sul: Pesquisas e perspectivas.</b>  <b>Destaque ao papel da CG brasileira no cenário internacional por ampliação de suas reflexões, pesquisa e aplicação.</b>

**Quadro 1** – Fases e encontros organizados pela APCG

(Conclusão)

Primeira Fase	Segunda Fase	Terceira Fase
	<b>7º Congresso</b> <b>Temática: Poética de Incertezas</b> Preocupação dos estudos brasileiros em estabelecer uma poética de criação e a revelação da incerteza que constitui qualquer processo criativo.	<b>12º Congresso</b> <b>Temática: Estudos do processo criativo no século XXI: multilinguismo, multimídia e “multi-verso”.</b>  (À época da publicação do artigo, o congresso ainda não havia sido realizado)
	<b>8º Congresso (20 anos da APML)</b> <b>Temática: Leituras do Processo</b> Peculiaridade dos processos de criação e sua transversalidade na literatura, nas artes e na ciência.	

Fonte: Elaborado pela autora.

Chama atenção o fato de que há um crescimento vertiginoso dos núcleos de pesquisas, periódicos, eventos, obras publicadas e o aperfeiçoamento acadêmico dos intelectuais da Crítica Genética que já somam mais de 300 pesquisadores distribuídos em mais de 20 instituições de ensino superior brasileiras, como por exemplo: Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, as Pontifícias Universidades Católicas de Recife, de Porto Alegre e de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Universidade de Campinas, Universidade de São Paulo e Universidade Estadual de Londrina.

A regra de ordem que regeu e tem regido a Crítica Genética brasileira é baseada em um discurso construtivo que pudesse e que possa potencializar e favorecer a abertura cada vez maior a novas realidades, realidades multiversais, relacionadas à heterogeneidade dos processos criativos que vêm se mostrando transdisciplinares à medida que são incorporadas novas manifestações artísticas. Os estudos atuais estão focados em adequar, da melhor maneira possível, as novas metodologias de pesquisa aos novos materiais que se têm à disposição para investigar.

A pesquisa continuará, a partir deste ponto, a considerar as principais implicações dos estudos genéticos, apresentando as estéticas que englobam o movimento criador, com base nos aportes teóricos e metodológicos fundamentais que

ajudaram a construir e têm construído o que a Crítica Genética representa, atualmente, para os estudos alusivos à linguagem.

### 1.3 CRÍTICA GENÉTICA

Esta dissertação trabalhará com a estética do movimento criador nas letras de músicas de Pedro Valença, com o intuito de compreender o ir e vir da ação do compositor por meio da análise dos documentos de processo utilizados, bem como estimular que se modifique o olhar em relação ao enfoque dado ao produto em si, para o processo de concepção da obra:

A Crítica Genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (SALLES, 1998, p. 12).

Seu propósito pode ser definido, em breves linhas, pela necessidade de compreensão do modo como se desenvolvem os diferentes processos de criação das obras de arte. A Crítica Genética convida a olhar os fenômenos intrínsecos às criações a partir da perspectiva de processos, bem como o percurso escolhido pelo artista e a busca estética que almeja revelar em sua criação.

Então, podemos considerar que o papel da disciplina seja o de adentrar os chamados bastidores composicionais das obras, quando, ao perscrutá-los, passa a esmiuçar as opções e escolhas feitas pelo artista no decorrer de seu ato criador. Sua função primeira seria reconstituir o processo criativo, entendendo o papel de cada intervenção ou marca escolhida desde a gênese do documento em processo.

Além disso, lida com a questão da dimensão histórica e de espaço, respectivamente. A convivência harmônica de contradições e concordâncias dentro de um mesmo *continuum* criativo é marcada pelas possibilidades do tempo. A linearidade da linguagem é representada pelo “labirinto do espaço”, pois sua ideia é múltipla e lida, de igual modo, com variado número de recursividades e simultaneidades no processo.

O uso de inferências também forma o escopo deste campo de estudos, pois vai fixar-se em conclusões concretas que irão servir de testemunho aos dados teóricos

aplicados. A Crítica Genética parte de estudos empíricos para confirmar os estudos teóricos basilares. As análises são apuradas por meio de um trabalho introspectivo e analítico, tornando-as mais intelectuais e racionais.

Grésillon (1991, p.8) apropria-se das afirmações de J. Neefs e confirma o que foi dito, com base no excerto:

O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois, é a mobilidade complexa e a estabilidade precária das formas. [...] o que importa é tentar compreender processos de invenção intelectual e estética que, através de tais atividades especiais, próprias de uma obra ou de um grupo de obras, podem caracterizar um gênero, um tempo, uma atividade cultural.

É facilmente compreensível, desta forma, que a metodologia de estudo da gênese dos processos criativos deva ser entendida como transdisciplinar, uma vez que se apropria de um vasto número de documentos de processo para desenvolver as análises e conexões oferecidas pelos materiais, que vão muito além da literatura, abrangendo música, arquitetura, desenho, pinturas, entre outras manifestações transartísticas.

É óbvio que dentro dos estudos transdisciplinares, uma expressão artística irá se sobrepôr às demais encontradas no material contemplado. Então, será necessário que o pesquisador conheça, em maior escala, a teoria específica daquela manifestação. Não se pode deixar de pontuar que o empréstimo de conceitos das teorias que endossaram a metodologia desta dissertação é o responsável por garantir à Crítica Genética uma morfologia adaptável ao contexto de criação que está em processo de execução.

Acerca da flexibilização do aporte teórico da Crítica Genética, grandemente favorecida pelos outros campos de estudo, Salles (2002, p. 71) enfatiza que “a morfologia da criação tem como pretensão oferecer mais do que um simples registro de um estudo, um modo de ação: tirar objetos do isolamento de análises e reintegrá-los em seu movimento natural”. Desta forma, é extremamente importante que os estudos genéticos sejam contemplados por meio de dialogismos enriquecedores com outras ciências da atualidade, pois a linguagem adquirida terá caráter metamórfico e único, característica marcante desta ciência em expansão.

Santos (2015, p. 193) resume o papel da Crítica Genética por meio do seguinte raciocínio:

A crítica genética abre os baús de guardados, entra nos bastidores da criação artística, literária e científica. A criação é vista como movimento, processo, demanda otimização do texto a ser dado ao público. Trata-se de uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo. Um processo que se apresenta num determinado tempo, contexto social e cultural. É nesse sentido que a Crítica Genética (C.G) se relaciona com a abordagem histórica, cultural e social. O que existe é uma constatação científica de documentos cuja leitura reconstrói ou explica o passado e o presente.

A citação destaca, de maneira direta, a importância da Crítica Genética como ciência em ascensão, visto que dá real importância aos documentos de processo e ao trabalho direcionado a eles, dependendo sempre do contexto de produção e dos objetivos pretendidos pelo artista. Assim, é possível estabelecer uma linha temporal para compreender a criação, por meio da reconstrução de todo o seu processo formador, o que contribui para a percepção e interpretação do movimento que envolve o trabalho do artista.

#### 1.4 O PROTOTEXTO E SUA RELAÇÃO COM OS DOCUMENTOS DE PROCESSO

Alguns elementos servem de escopo para subsidiar o processo de criação do autor. Anotações, documentos, cartas, fotos, desenhos, gravuras, recortes de jornais, denominados documentos de processo; segundo Salles (1998), são materiais que comprovam a criação em movimento. Antes de adentrar a seara dos materiais de estudo do crítico genético, ou seja, os documentos de processo que guardam em si toda a linha processual do artista, seria de oportuna valia ressaltar a importância do que Bellemin-Noel (1977) intitula prototexto, ou, no original francês, "avant-texte".

A definição foi cunhada pelo autor, em 1972, com o propósito de definir um grupo de materiais que, até a época, eram categorizados de modo confuso. Eles não são propriamente os documentos de análise final do geneticista, mas são organizados e sistematizados de forma a evidenciar os sistemas teóricos e lógicos, ou seja, a função é padronizar o que é oferecido para iniciar o percurso de estudo.

Constituir os materiais, organizá-los coerentemente e classificá-los para transcrever o dossiê da pesquisa – quando o artista não o faz de maneira legível – são as etapas fundamentais para criar uma correta metodologia para trabalhar o

prototexto. Obedecendo a estas etapas, fica mais claro o que se pretende procurar e a que pontos devem ser dados maior destaque, já que é um produto heterogêneo que comporta uma variada gama de construções. Seu intuito não é ser publicado, mas organizar o material original que irá receber as futuras constatações genéticas.

Panichi (2016, p. 15) sinaliza o uso das etapas da organização do prototexto no processo composicional de Pedro Nava. Desta forma, torna-se notória a importância deste processo que vai chamar de “mineração”:

Nava dispunha de cadernos de anotações, instrumentos que davam suporte para a execução do que ele chamava de *boneco* dos capítulos de seus livros. Antes de escrever, era preciso passar pela etapa de “mineração”; tratava-se de selecionar o material a ser utilizado. Muita coisa não era aproveitada e ficava aguardando a vez de ser integrada noutra boneco. Depois dessa etapa, vinha o momento de depurar o material incorporado no texto, até ser obtida a forma publicável.

O uso do prototexto é revelado como entidade primária para a compreensão do processo de composição porque orienta o entendimento de que não apenas importa a constituição ou reconstituição de um texto, ou seja, seu antes e depois, mas o momento exato de seu despertar.

Ressaltado o mérito do prototexto, não seria absurdo nem pretencioso afirmar que a Crítica Genética projeta maior enfoque àqueles que intitularemos “protagonistas” do estudo em apreço: os materiais de processo.

## 1.5 MATERIAIS DE PROCESSO

Como já exposto, a Crítica Genética comporta o trabalho com múltiplas formas de arte, ou seja, materializa o fazer concreto de acordo com as propostas oferecidas pelos campos de trabalho correspondentes. O termo materialidade é empregado por Ostrower (1987, p. 31-32) porque é mais abrangente para lidar com a noção que se estabelece sobre os processos criativos:

Usamos o termo MATERIALIDADE, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo *formado* e *transformado* pelo homem. Se o pedreiro trabalha com pedras, o filósofo lida com pensamentos, o matemático com conceitos, o músico com sons e formas de tempo, o psicólogo com estados afetivos, e assim por diante.

Os documentos de processo arquivam em sua materialidade uma característica comum: a ideia de registro. O artista tem a necessidade de reter elementos que serão aplicados nas obras ou poderão direcionar o vir a ser da obra em construção.

A ideia de registro comporta, em si, dois papéis de extrema relevância: o de armazenamento e o de experimentação ao longo do processo criador. Ao armazenar, o artista guarda todas as informações que poderão contribuir para o desenvolvimento da obra pretendida. É o ato de deixar registrado conforme suas práticas pessoais. Esses documentos geralmente são compostos de metalinguagem e possuem reflexões ou memórias adquiridas.

Um exemplo curioso acerca deste fato é encontrado em uma das passagens da obra *Processos de construção de formas na criação*: o projeto poético de Pedro Nava, quando o médico memorialista comenta a forma como arquivava aquilo que lhe chamava a atenção em seu cotidiano:

De modo que eu vou tomando nota, seguidamente, em vários cadernos, escrevendo sempre num lado da página, respeitando sempre o outro lado porque, quando eu preciso daquilo, eu meto a tesoura, corto, arranco, e aquilo é uma fichinha que eu vou usando. Faço também a minha súmula e nessa súmula coloco a numeração daquelas fichas que eu vou tirando, que eu vou recortando (PANICHI, 2016, p. 16).

O segundo papel é a experimentação dos registros. Neste momento, é feita a “testagem” de hipóteses que serão realizadas ou serão deixadas de lado. A experimentação pode ser encontrada em rascunhos, plantas, croquis, esboços, estudos, maquetes, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*, sempre dependendo da avaliação da materialidade do processo em formação.

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos também podem ser considerados documentos de processo de caráter público, porque subsidiam o processo criador. Terão caráter retrospectivo, já que não são diretamente relacionados ao movimento da produção. É plausível compreender que estão “de fora”, mas subsidiam os registros.

Por vezes, o ato criador nascerá dos detalhes. As associações nascerão da contextualização daquilo que o artista quer expressar por meio de sua arte. Uma cena do cotidiano, uma palavra dita, uma pichação num muro, uma imagem ou fotografia (dados retrospectivos) servem como gatilhos para serem apropriados e transformados em material para ser aplicado num momento oportuno. Este apropriar não é linear.

A riqueza em manusear os objetos de criação reside em dois pontos: há o limite material, porém não há limites interpretativos sobre a sua potencialidade. Mas devemos tomar cuidado, pois esse fato não permite entendimentos que não possam ser concretizados, uma vez que o crítico genético trabalhará por meio de testagens possíveis. Então, compreendemos plenamente que o documento de processo tem por principal desígnio impulsionar as novidades encontradas pelo caminho investigativo a ser trilhado, iluminando quais aspectos do processo criativo devem ser esmiuçados.

Os documentos de processo admitem vários olhares que irão oportunizar qual será a melhor metodologia e tipo de análise que pode recair sobre o produto, a fim de extrair os melhores resultados desse momento exploratório. Há de se descobrir fatos inéditos e as relações tecidas com outros campos de estudo, como já explicitado nas considerações acima.

Por meio da correta ponderação sobre os documentos, é possível também lançar o olhar sobre a relação fecunda que se estabeleceu entre dois personagens também considerados primordiais desta vertente de estudos: o artista e o crítico genético.

## 1.6 O ARTISTA, ARTESÃO, CRIADOR

“O homem é a única criatura da Terra que tem vontade de olhar para o interior de outra”. A apuração de Bachelard (1986, p.28), apoiada em Hans Carossa e Henri Michaux, atinge a figura do homem porque este experimenta uma necessidade quase visceral de externalizar, a partir dos instrumentos necessários ao seu processo, as reflexões organizadas em sua mente e na mente do outro, repositório dos diálogos internos motivados por ideias em andamento e pensamentos que querem ser concretizados, a fim de transformar intenções em possíveis obras em andamento.

Já o que fascina o geneticista é o adentrar um labirinto que não foi criado por ele mesmo, mas que terá o maior prazer em encontrar a saída, porque assim poderá compreender o vir a ser a partir de seu interior. Ele estabelece grande ligação com o artista porque vai organizar as suas pretensões íntimas, logicamente com a permissão do criador do objeto de estudo. Essa intimidade, o olhar para dentro, é grandemente atrativa para o investigador e para o artista.

Estabelecida a relação, será importante diferenciar o papel do artista e do geneticista, quando enfocados sob as lentes da Crítica Genética. Começemos, pois, pelo artista.

O homem é um ser dotado de sensibilidade. Não é uma característica presente apenas naqueles que atuam, cantam ou produzem. É intrínseca e potencial a todo ser humano. Diferencia-se entre os seres, na medida em que é empregada nos diversos contextos nos quais é inserida. Ostrower (1987, p. 11) relaciona a sensibilidade à cultura, quando diz:

O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte de sua herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem; configura as formas de convívio entre as pessoas.

Se ao homem é imputado tal atributo sem que dependa de sua vontade, o mais racional é que aprenda a aperfeiçoar este potencial com o propósito de aliá-lo às suas vivências. Poderá usar da sensibilidade, justamente para transformar a realidade em que está inserido, transformando a realidade, transforma-se a si mesmo e transforma o outro.

Ao interligar-se com o outro, condição vital do ser humano, estabelecem-se as redes de relações ou redes de interações, termo amplamente trabalhado na obra *Redes da criação: construção da obra de arte*, de Cecilia Almeida Salles. O conceito e as características levantadas por Salles (2006, p. 17-18), ideais para a nomenclatura, são os seguintes:

Incorporo, desse modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquias, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno.

A manutenção da cultura vai depender da manutenção da rede, uma vez que o contexto de produção, de acordo com Morin (1998), é construído por meio do tripé momento histórico, efervescência cultural e especificidade dos processos. O momento histórico leva em consideração a passagem de tempo e de espaço onde o homem está inserido; a efervescência cultural fomenta o processo criativo, pois concentra, em

si, multiformes pontos de vista e faz o artista olhar ao redor, desconstruir velhos paradigmas para fazer crescer seu pensamento. Por fim, a importância da especificidade dos processos diz respeito à formação de grupos e ao modo de trabalhar as redes de criação. Ou seja, o artista precisa se beneficiar das interações porque, assim como os documentos, também está em constante processo de aperfeiçoamento.

O trabalho do artista inicia-se a partir da escolha de como vai registrar seu processo criador. Deverá atender às necessidades momentâneas daquilo que pretende criar, ou seja, dependerá da manifestação artística que escolheu executar. Essa primeira etapa é considerada fundamental porque vai depender de escolhas pautadas em marcas pessoais, voltadas ao seu interior, apreciação dos materiais disponíveis, comandos éticos e estéticos.

Assim, muitos questionamentos são levantados dessas primeiras certificações. Essas perguntas são ativadoras e têm a função de auxiliar o criador a organizar sua linha de pensamento. Quando reflete sobre elas, consegue separar o que tem potencial para ser desenvolvido neste processo específico. Aquilo que julgar não ser importante, será descartado para, futuramente, despertar outro gatilho criativo.

Tudo o que diz respeito à sua vivência é propulsor para a criação. Uma frase, um artigo de jornal, uma conversa informal, uma cor, uma forma geométrica, uma leitura de outra área, o escutar uma música, a visita a uma exposição, um e-mail encaminhado, um áudio de WhatsApp, enfim, outras infinitas possibilidades cumprem o papel de influenciar as escolhas sensíveis do artista que saberá apropriar-se das descobertas, flexibilizando-as à sua criação.

Então compreendemos, nesta situação, que o artista mantém em seus registros muito da linguagem intersemiótica, já que o ato de registrar vai suportar um sem número de passagens para outras formas de comunicação, obviamente sempre dependendo do tipo de processo escolhido. Segundo Salles (2006, p. 106),

poderíamos afirmar que os percursos criativos, de modo geral, são guiados pelo desejo do artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagens, que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído. Cada processo é marcado por tramas semióticas e desejos específicos e singulares.

Outra forma de registrar se dá por meio de marcações gráficas, como: setas, chaves, palavras grifadas ou assinaladas, negrito, itálico, ou quadros que situam o leitor, bem como estabelecem ligações entre as ideias e dão ênfase às expressões escolhidas pelo autor para sinalizar algo especial ou diferente naquele termo ou enunciado.

Quando a Crítica Genética reencontra a posição adequada do artista como artesão da trajetória criativa, torna crível ao consumidor das manifestações artísticas compreender que o produto considerado final, antes de chegar às suas mãos, passou por contínuos processos de adaptação, rasuras, dúvidas, acasos, *insights*. Muito se passa pela mente sensível e criativa deste sujeito, possuidor de um nome, sobrenome, bens e família. Assim, o percurso criador mostra-se como um jogo de alta tensão e tentativas, mesclado por estabilidades e instabilidades, onde imperam conflitos e apaziguamentos.

Compreender as marcas ou vestígios autênticos deixados pelo artista será a base para que o estudioso da estética de processos, o crítico genético, acompanhe o percurso de fabricação de maneira crítica e analítica sobre a teoria do fazer, a fim de conhecer os mecanismos das obras artísticas.

### 1.7 O PESQUISADOR - O CRÍTICO GENÉTICO

Como ponto de partida, seria oportuno definir quem é este sujeito que tem interesse em se debruçar sobre o processo de outro e que vai revelar a outrem as camadas do pensamento do produtor. Este profissional da linguagem parte de estudos empíricos, experiências para guiar o conhecimento, com o objetivo de revelar nos documentos autógrafos os registros que demarcam a reconstituição da gênese da obra que está sendo concretizada, naquele momento. O seu intuito é aproximar-se, o máximo possível, do processo criador daquele que escolheu por objeto de pesquisa, ou seja, o artista e os seus documentos de processo:

Num primeiro momento, pois, podemos dizer que o crítico genético está mais preocupado com o literal do que com o literário, mais próximo do linguista do que do crítico literário, mais interessado nos vestígios arqueológicos que o escritor vai deixando no seu percurso criativo do que no final de sua criação, exatamente na medida em que todas as modificações operadas no texto lhe interessam e não exclusivamente aquelas que exprimem um *“optimum”* artístico final (BRANDÃO, 2002, p. 9).

Há de se levar em consideração que o crítico genético experimenta uma atração envolvente quando, ao ter contato com o processo criativo do artista, realiza um minucioso trabalho de revelar as camadas superpostas das criações realizadas. Cada etapa ou fragmento compreendidos plenamente são vivificantes para que o estudioso do processo apresente o fazer artístico, bem como as constantes intervenções, melhorias e associações que o artista vem utilizando em sua obra.

Sendo assim, é o grande responsável por narrar o vir a ser de uma criação, já que o pesquisador adentra o espaço secreto das obras, buscando estabelecer íntima ligação com o ato criativo. É fortemente atraído pela intimidade e essa o motiva a sempre querer e descobrir mais.

Ao entrar em contato com a intimidade criativa do artista e organizar a rede de pensamentos desenvolvidos pelo correr das mãos do criador, o crítico pode compreender grande parte dos gestos escolhidos, utilizando-se de uma linha de raciocínio lógico. Em seguida, direcionará, de forma adequada e prazerosa, o olhar do interlocutor, transmitindo como se deu este processo.

O olhar leigo ou destituído de conhecimento técnico ou científico de um leitor, espectador ou ouvinte, ao apropriar-se de qualquer obra de arte produzida, quer seja verbal, não verbal ou de linguagem mista, tenderá a resumir o produto que está ao alcance de suas mãos como obra concluída, matéria pronta ou produto final, vez que foi entregue para o consumo do público e foi dada como finalizada, de acordo com suas próprias conclusões.

A Crítica Genética desmistifica tal teoria. Ela parte do pressuposto de que as obras de arte não são entidades estanques, fechadas em sua forma final, já que acabadas foram entregues ao público. É verdade, também, que vai lidar com a ideia de fases ou etapas de processo que contribuirão para a demarcação dos limites de atuação dos artistas, em geral.

Cecília Almeida Salles corrobora o exposto, com a seguinte posição sobre este enfoque dos estudos genéticos:

Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido, ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar a ver em cada fase um possível término – uma possível obra – e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver no texto considerado final pelo artista uma possível etapa (SALLES, 2000, p. 112).

O desenvolvimento desta linha de raciocínio se concretiza da seguinte forma: quando se considera cada parte do processo uma etapa concluída, e cada etapa concluída um fragmento do processo, instaura-se a noção de inacabamento, estética demarcada pela imperfeição, abrindo horizonte às mutabilidades que a obra ainda pode vir a sofrer, a saber, o eterno devir.

Ponderando essa tomada de decisão, da percepção de que tem em seu material de trabalho infinitas possibilidades de crescimento, o artista passa a compreender que poderá lidar com contínuos processos de descoberta. O material é um potente guardador de novas obras, inserido em si mesmo. A obra passa a ser um organismo vivo, provisório, mutável em um ou vários aspectos, o ato de retomar é sempre possível.

Semelhante ao trabalho do ourives, o crítico genético vai lapidar com esmero a matéria bruta do artista para entregar uma construção textual, verbal ou não verbal, inteligível ao público expectante. Para tanto, vai se aproveitar do arsenal teórico conveniente para a arte que está observando. Não cabe a ele apregoar juízos de valor à estética elaborada, apenas explicar o que está sendo elaborado.

Deve-se atentar para o fato de que, conforme a Crítica Genética foi se atualizando, houve o estabelecimento de diálogo entre as linguagens e entre os códigos, ou seja, a atualização para um contexto intersemiótico, como atesta Salles (2006, p. 15):

Poucos são os escritores que se mantêm fiéis ao registro verbal (e só verbal) em seus diários e anotações. Pensamentos fugazes são capturados na linguagem mais acessível, naquele determinado momento. Diagramas visuais caminham lado a lado com palavras. Ritmos com rimas. Mapas com espaços ficcionais. Escritores e críticos já desempenhavam seus papéis de tradutores de linguagens: tudo em nome da palavra nascente.

A título de exemplo, Panichi (2016, p. 122), apresenta um diagrama construído por Pedro Nava, médico memorialista mineiro, quando ele faz uma pesquisa com o grupo de colegas contemporâneos com quem conviveu no Grupo do Estrela, durante a época da juventude, em Belo Horizonte.

O diagrama deve ser lido da seguinte forma, de acordo com as respostas verificadas nos questionários devolvidos ao autor: na parte superior, em cada linha, o nome do colega contemporâneo que respondeu ao questionário; ao lado esquerdo, os anos de convivência do Grupo do Estrela, de 1915 até 1930; no lado inferior da



documentos de processo. O crítico genético vai se defrontar com o aumento da diversidade de materiais para o enriquecimento da criatividade e potencial de criação do artista.

Como este trabalho envolve o processo composicional de um músico, optamos por descrever como se desenvolve o trabalho do aporte genético nesta modalidade artística, considerada uma obra em processo e, para tanto, depende de outros princípios estéticos para ser analisada.

### 1.8 CRÍTICA GENÉTICA NAS CHAMADAS OBRAS EM PROCESSO

O caminhar da Crítica Genética tem revelado objetos de estudo cada vez mais híbridos. Os artistas têm criado processos artísticos carregados de linguagens plurissignificativas, quando elas são úteis ao seu feitiço, assim como têm se apropriado das redes de conexões estabelecidas entre as fases de sua obra com o intuito de apresentar as novas relações que podem vir a ser estabelecidas de acordo com suas vivências e experiências.

Esta realidade tem provocado mudanças consideráveis na maneira como o geneticista vai ler e interpretar os “novos” documentos de processo. É essencial ao seu aperfeiçoamento como pesquisador que acompanhe as atualizações teórico-metodológicas, bem como abrace os estudos descritivos que envolvem, por exemplo, a dança, as artes plásticas, os vídeos, as músicas, entre outras áreas em que têm se expandido os estudos sobre a gênese dos procedimentos. Há ainda certa carência em se falar das artes que marcam a contemporaneidade, aquelas encontradas nas galerias e centros culturais das cidades, bem como as que se encontram em museus. O ambiente virtual, a *web*, também pode ser considerada a maior transmissora das diferentes propostas estéticas e diálogos de natureza diversa com a história da arte.

Salles (2006) atribui a nomenclatura de obras processuais àquelas que vão suportar em sua materialidade constantes mobilidades, interações ou metamorfoses, tidas como artes vivas, mutáveis e heterogêneas. Tais manifestações artísticas necessitam de um aporte de apreciação que lide com o “estado provisório” que faz parte de sua essência, desde a sua gênese.

Cada nova versão sofre alguma alteração, apagamento, supressão ou acréscimo. Por essa ótica, muito se revela de um momento para o seguinte.

Importante ressaltar que este fato não deve motivar a olhar cada versão como isolada em si, mas pertencente à continuidade de um processo que aceita edições.

A principal característica que marca este tipo de obra é que a sua *performance* não pode ser “congelada” quando corporificada. A tendência é que em cada apresentação ela seja modificada, seja rearranjada ou adaptada a um novo público ou espectador:

As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual a outra (SALLES, 2006, p. 163).

Quando se trabalha com a Crítica Genética em música, é importante compreender que o processo de criação se inicia no plano mental do criador, antes de virar página escrita. Quando se contempla o plano gráfico, aí sim se pode dizer que é possível compreender as tomadas de decisão do compositor:

a crítica genética em música necessita a recriação sonora da página escrita como elemento indispensável de pesquisa, mesmo que o compositor a tenha ouvido apenas em sua imaginação criativa. Somente com a passagem do objeto escrito para o objeto sonoro se torna possível avaliar as tomadas de decisão do compositor em sua integralidade, reconstruindo seu percurso criativo em notação e em som e dando realidade auditiva às diversas fases do processo composicional (OLIVEIRA, 2011, p.1).

Helmuth Lachenmann, compositor alemão, em entrevista a Peter Szendy, filósofo e musicólogo francês, comenta a evolução dos pensamentos que transparecem em sua obra:

Muitas das minhas peças não começam no primeiro compasso, mas *antes*. Ao formular um início, algo está *fixado* – portanto, *terminado*. E isto é muitas vezes para mim insuportável: é como se eu tivesse decidido construir uma casa em *tal* endereço, sabendo que jamais iria viver em outro lugar; é uma espécie de morte. Gosto de saber que eu ainda posso fazer alguma coisa antes (TONI, 2005, p. 1154).

De acordo com Chaves (2012, p. 238-239), o processo de tomada de decisões divide-se em três etapas:

- Decisões ideológicas: escolhas objetivas do repertório pelo compositor com o propósito de dar sentido e contexto às composições. Resquícios desse repertório serão vistos na obra acabada, pois estão no cerne de qualquer processo criativo em música;
- Decisões estéticas: dizem respeito aos componentes sonoros colocados em ação e sua integração ou divergência, “o quanto se bastam e o quanto se consomem” (CHAVES, 2012, p. 238). As decisões estéticas são fundamentais para a composição final, já que todos os elementos são nela verificáveis;
- Decisões pontuais: garantem coesão e senso de direção à experiência auditiva. As decisões pontuais “implicam movimento para adiante no tempo e sucessivas adições de variáveis que se tornam transparentes na composição terminada” (CHAVES, 2012, p. 239).

Salles (1998) introduz o conceito de “camadas de significação” quando se depara com o estudo das composições musicais, já que “os materiais composicionais podem revelar, criando uma rede de relações com outros compositores e também com outras obras ou obras projetadas que não podem ser apreendidas a partir apenas do estudo da partitura”.

Portanto, compreender a Crítica Genética em música requer:

Reconquistar o movimento da mão do compositor sobre o papel e para além do papel, as idas e vindas do seu processo de decisões o tempo que ele quis emprestar à passagem da música, a fragilidade de percursos temporais ainda provisórios e que vão tomando pouco a pouco uma dimensão que, pelo menos para o compositor, parece ser a mais correta (CHAVES, 2012, p. 243).

A certeza que a Crítica Genética deixa é que, independentemente da configuração como se apresentam os documentos de processo ou como vão trabalhar artistas e geneticistas, sempre haverá magia e grande dose de prazer em montar e remontar a trajetória de um processo. A beleza se instaura na satisfação em apreciar parte por parte da narrativa que os estudos genéticos já contaram e ainda vão contar.

## 2 A ESTILÍSTICA

### 2.1 A RETÓRICA

Antes de se fazer qualquer consideração a respeito da Estilística, segundo aporte teórico que constrói essa pesquisa, será de grande aproveitamento citar a importância que os estudos retóricos tiveram para a consolidação das bases da ciência ora em discussão.

Utilizada em seu despontar como ferramenta de persuasão e mecanismo artístico, a Retórica é empregada nos primeiros séculos (século V a.C) como recurso argumentativo. Córax, filósofo tido por criador da arte do discurso, e Tísias, seu discípulo, são os responsáveis por organizar um primeiro “método de argumentação” utilizado em uma apresentação para um tribunal, com a finalidade de persuadir os cidadãos gregos acerca de seus direitos. O fato peculiar desta narrativa é que os “advogados” desenvolviam um discurso que fosse decorado pelo “cliente” e, ao ser apresentado, conseguisse convencer de maneira contundente o público, propiciando, assim, o ganho da causa.

O ensinamento de Córax pode ser resumido pela seguinte colocação: “Todo discurso pode ser invertido por outro discurso, tudo o que é feito por palavras pode ser desfeito por elas, a um discurso opõe-se um contradiscurso” (FIORIN, 2014, p. 61).

Ao traçar uma cronologia, a compreensão de períodos onde encontramos as primeiras concepções de Retórica datam da Antiguidade à Idade Média. Neste último, é classificada como uma das partes do *trivium*, denominação empregada às três disciplinas ensinadas no início do percurso acadêmico ou universitário: Gramática, Dialética e Retórica.

Fiorin (2014, p. 59), valida o exposto:

A retórica conhece grande importância em Roma, com Cícero, Quintiliano, etc. Na Idade Média, a base de toda a educação é o *septennium*, que prepara para a teologia que reina soberana sobre as sete artes liberais, súpula do conhecimento humano desinteressado. Essas artes são divididas em dois grupos: um que estuda a linguagem, o *trivium* (gramática, dialética e retórica) e outro que perscruta a natureza, o *quadrivium* (música, aritmética, geometria e astronomia)<sup>2</sup>. A retórica é a “arte do discurso eficaz” (*ars bene dicendi*).

A introdução da Retórica em Atenas é motivada por Górgias (século V-IV a. C), discípulo de Tísias. O “pai do estilo sofista” colore a Retórica com tintas artísticas, “desenvolvendo ritmos poéticos, antíteses, paralelismos e outras simetrias” (OLIVEIRA, 2002, p. 215). Considerava que a arte de argumentar devia persuadir para impressionar e convencer o tribunal, mesmo que os fatos narrados não fossem verdadeiros.

O período socrático, onde encontramos a figura dos sofistas, é descrito por estimular o cidadão ateniense a desenvolver seu potencial para atuar na democracia do poder da fala, pois é nesse sistema político que prospera a contradição, a discrepância de opiniões, ou seja, a Retórica atinge seu ápice neste cenário. Deixa-se de lado o preparo para a guerra e o incentivo às práticas esportivas. Oliveira, dissertando acerca da argumentação na Antiguidade, explica que para os sofistas

todo esforço intelectual tinha por objetivo vencer um adversário, ganhar uma causa judicial, convencer um auditório, enfim, a meta era o êxito. O essencial para eles não era buscar os fundamentos da argumentação dentro de uma investigação sistemática, e sim, dotar o cidadão-aluno de recursos retóricos que deveriam ser utilizados, em qualquer situação, da maneira mais persuasiva possível. Talvez por isso tenham sido chamados de mercadores de falsidades (OLIVEIRA, 2002, p. 215).

Se pudesse ser estabelecido um marco para o crescimento dos ideais da Retórica, este recairia sobre Aristóteles (328-322 a.C). O historiador sistematiza o pensamento grego organizando a obra *Tékne Rhetorike* (Arte Retórica) que, resumidamente, aborda como qualidades indispensáveis para uma argumentação exemplar: “a clareza e a adequação dos meios de expressão ao assunto e ao

---

<sup>2</sup> “Tal estrutura é retomada e codificada nos séculos V e VI por Marciano Capella (africano pagão) que funda a hierarquia do *Septennium* numa alegoria, *As núpcias de Mercúrio e de Filologia* (*Filologia* designa aqui o saber total): Filologia, a virgem sábia, é prometida a Mercúrio; recebe como presente de núpcias as sete artes liberais, sendo cada uma apresentada com os seus símbolos, sua roupa, sua linguagem; por exemplo, Grammatica é uma senhora de idade que viveu na Ática e usa trajes romanos; num cofrinho de marfim, guarda uma faca e uma lima para corrigir os erros das crianças; *Rhetórica* é uma bela mulher, de roupas bordadas com todas as figuras, segura as armas destinadas a ferir os adversários (coexistência da retórica persuasiva e da retórica ornamental)” (BARTHES, 2001, p. 27).

momento do discurso” (OLIVEIRA, 2002, p. 127). Sucessivamente, “com seu gênio classificatório, Aristóteles ordena, divide, subdivide os múltiplos elementos da arte oratória e da poética, mas não se detém numa classificação pormenorizada das figuras de linguagem” (MARTINS, 2012, p. 37). É o responsável por deixar uma vasta bibliografia sobre a arte de discursar de maneira plena.

Martín (1973, p. 90), ao traçar um panorama acerca dos estudos estilísticos e retóricos desde as suas origens até o século XX, confirma:

Aristóteles não só conclui toda uma era da crítica, como também começa outra: a crítica literária ocidental. Os dois livros de Aristóteles, *A Retórica* e *A Poética*, formam os dois pilares em que se fundou a crítica tradicional do Ocidente, até chegar a Charles Bally.

É a partir do século XVIII, quando se redireciona o feixe de luz ao indivíduo e passa-se a repudiar quaisquer excessos, inclusive nas normas e nas artes, que a Retórica vai perder sua força, passando a ser ridicularizada pela quantidade absurda de nomenclaturas, classificações infundas e um sem-número de figuras de linguagem que tornam o texto rebuscado e pouco atrativo. O Romantismo “assume as rédeas” estéticas nas artes e na literatura e renova o panorama vivenciado, até então, pela sociedade.

Guiraud elenca alguns motivos que justificam a decadência da Retórica:

A evolução da literatura contribuiu para acelerar o descrédito da retórica diante de um público renovado pelos transtornos sociais, a ruptura do ensino tradicional durante toda a geração que atravessou a Primeira República e o Império, a difusão de uma cultura mais democrática e, finalmente, o contato com as literaturas de outros países, ricas de obras-primas que pouco ou nada devem às regras de uma arte de escrever dogmática e obsoleta (GUIRAUD, 1978, p. 44-45).

Na segunda metade do século XX, por volta de 1960, há uma retomada de valorização da Retórica, graças à contribuição que Pierre Guiraud aplica sobre ela quando se consideram os estudos voltados à linguagem. Por meio deste estudioso e tantos outros que dedicaram seus conhecimentos, durante mais de vinte séculos, ao emprego desta ciência para o desenvolvimento dos estudos linguísticos, é que se chega à seguinte conclusão:

A Retórica é a Estilística dos antigos é uma ciência do estilo, tal como então se podia conceber uma ciência. A análise que nos legou do conteúdo da expressão corresponde ao esquema da linguística moderna: língua, pensamento, locutor. As figuras de dicção, de construção e de palavras definem a forma linguística em seu tríptico aspecto fonético, sintático e léxico; as figuras de pensamento, forma do pensamento; os gêneros, a situação e as intenções do sujeito falante. Alguns dos seus aspectos podem parecer-nos ingênuos – muito menos do que se poderia julgar à primeira vista – mas de todas as disciplinas antigas, é a que melhor merece o nome de ciência, pois a amplitude das observações, a sutileza da análise, a precisão das definições, o rigor das classificações, constituem um estudo sistemático dos recursos da linguagem, cujo equivalente não se encontra em qualquer dos outros conhecimentos daquela época (GUIRAUD, 1978, p. 20).

É possível portanto perceber que poderão ser encontradas marcas intrínsecas da Retórica na Estilística, como a noção de desvios e escolhas, a expressividade, a adequação da linguagem mediante o contexto apresentado, o estado emotivo do locutor e interlocutor.

## 2.2 A NOÇÃO DE LÍNGUA – LINGUAGEM E SUA IMPORTÂNCIA PARA OS ESTUDOS ESTILÍSTICOS

A noção de linguagem muito tem a contribuir para que se firme adequadamente o alicerce dos estudos estilísticos. É um assunto considerado inesgotável do ponto de vista das constantes mudanças que o atingem. A linguagem está sempre se renovando e como consequência dessa renovação permite-se afetar por ciências que dela se aproveitam para enriquecer o seu campo de conhecimento.

Além disso, também sofre impactos sociovariacionistas que dizem respeito à passagem do tempo, mudança de gerações, fatos históricos e culturais, influência da idade, dos sexos, condição de vida, entre outras marcas que favorecem a constante mutabilidade da linguagem. Depreende-se, desta feita, que a linguagem é expressão natural do homem, já que evolui em escala direta com seus costumes, atos de pensamento e a partir da relação que estabelece com o outro, com o coletivo. Sobre a complexidade do homem e de todos os fatores que impactam a sua essência, Melo (1976, p. 15) pontua:

Realmente, o homem é um ser complexo: inteligente, racional, livre, sentimental, apaixonado, impressionável, escravo de sua sensibilidade; reflete o mundo e quer refletir-se no mundo; sofre influência de todos os que o rodeiam ou que o precederam, e pretende influir – tanta vez sem disso se aperceber – em todas as pessoas com quem convive.

Torna-se claro o fato de que o homem externalizará emoções, sentimentos, questionamentos interiores, “oscilações, todas as ondulações, todas as cintilações e todas as capitulações do sujeito-falante ou emissor” (MELO, 1976, p. 15), por meio de linguagem, uma vez que é a maior forma de comunicação e expressividade que forma o seu interior.

Não é intuito desta pesquisa abordar, de maneira minuciosa, cada ponto levantado e analisado pelas principais correntes teóricas da Estilística. Optamos por apresentar uma síntese das principais abordagens metodológicas e dos seus idealizadores, a fim de assinalar em que pontos favoreceram e iluminaram o cenário para o desenvolvimento desta ciência que ganhou e tem ganhado espaço e simpatia nos estudos relacionados à linguagem, após reacender os estudos iniciados pela Retórica.

### 2.3 PRINCIPAIS VERTENTES ESTILÍSTICAS E SEUS MESTRES

A pretexto de organização estrutural e para melhor entendimento das abordagens estilísticas, julgou-se de boa feita elencarmos as principais vertentes estilísticas, não por ordem de importância, mas como critério para, sucessivamente, explicitá-las de forma disciplinada.

Desta forma, o capítulo tem por objetivo abordar a Estilística descritiva ou Estilística da língua; a Estilística idealista, genética ou literária, bem como a Estilística estrutural e funcional.

#### 2.3.1 A Estilística Descritiva Ou Da Expressão

Há de se ponderar que em seus anos áureos, momento de maior efervescência dos estudos, a Estilística bifurcou-se em dois caminhos: o primeiro, responsável por analisar os componentes do discurso, tornando-a conhecida como Estilística descritiva e o segundo, focado em debruçar-se sobre os componentes intuitivos, denominado Estilística idealista ou genética.

Em linhas gerais, Ferdinand de Saussure considerava ser a língua um produto estruturalista, uma vez que “se deduz apenas da função representativa, pois compreende a estrutura, o esquema, o padrão ou a pauta que rege, em termos lingüísticos, a nossa representação do mundo exterior e interior” (SAUSSURE, 1922

apud CÂMARA JR, 1978). A Gramática tinha potencial para abarcar os sistemas de ordenação dos elementos, ou seja, o semântico, o fônico, o morfológico e o sintático.

Charles Bally, discípulo e continuador das lições de Saussure, instaura a Estilística descritiva. É o grande responsável por aplicar aos estudos do estilo a expressividade decorrente das manifestações afetivas, dado que a língua é uma entidade viva, heterogêna, carregada de expressividade, mas também é gramaticalizada e lexicalizada. O papel da Estilística é descrever os mecanismos de expressividade ao estudar os feitos expressivos da linguagem a partir do ponto de vista afetivo, ou seja, expressão dos fatos sensíveis instaurados pela linguagem e a ação desses fatos sobre a sensibilidade.

Quando se verbaliza um comunicado, ou seja, relaciona-se em situação comunicativa um locutor – mensagem – interlocutor, entende-se, pelas postulações de Bally, que esta mensagem carrega em si uma carga afetiva. Então, a linguagem não se restringe à transmissão de simples comunicados conceituais.

A Estilística de Bally centra-se, portanto, na língua (*langue*). O seu intento “é a sistematização dos meios que a língua oferece ao sujeito-falante para a exteriorização de suas ressonâncias afetivas, do acompanhamento emocional do enunciado” (MELO, 1976, p. 20). A escolha do falante é vista como motivada pelo assunto no qual se debruça e pelas circunstâncias que o circundam.

Importante considerar um ponto de discordância entre Bally e Saussure. O último levava em conta apenas a “imagem mental” ou conceito quando tratava de significado, deixando de lado o caráter emotivo e afetivo que “contaminava” a língua. Bally também condenou a apreciação do ensino da língua baseado apenas na gramática e nos textos literários, porque não condiziam com a realidade multifacetada do uso social ou psíquico da língua, como um todo. Monteiro (2005, p. 16) esclarece que Bally

preconizou, ao contrário, que a Estilística não deve preocupar-se com o texto literário, uma vez que o escritor faz da língua um emprego voluntário e consciente, determinado por uma intenção artística, nisto se distanciando do falante comum que usa a língua de forma muito mais espontânea.

Bally dedica-se a subdividir os fatos da expressão em:

a) efeitos naturais: demonstração da forma como a expressividade dos sentimentos de um ser humano atua sobre o outro, quer seja alegria, tristeza, aprovação, reprovação. Existe, pois, uma ligação natural entre a forma e o fundo;

b) efeitos por evocação: são diretamente dependentes das variantes sociais, ou seja, vão depender das relações estabelecidas entre grau de parentesco, formalidade do ambiente, época, região geográfica, caráter biológico, entre outros. O efeito expressivo é particularizado e dependente do contexto onde será empregado.

Jules Marouzeau e Marcel Cressot, filólogos e estilistas franceses, são continuadores da Estilística descritiva de Bally. Em especial o primeiro, emprega à língua a noção de “repertório de possibilidades”. Os falantes apreendem suas escolhas do fundo comum, dependendo do contexto comunicacional, das necessidades de expressão, praticando sua escolha e seu estilo. Ambos discordam do mestre em um ponto específico: consideram que o texto literário é sim produto rico para receber estudos estilísticos, já que nas obras acumulam-se vastos recursos expressivos. O artista utiliza de poder de escolha de forma mais espontânea e racional.

Autores de Língua Portuguesa que merecem destaque dentro da escola descritiva são Manuel Rodrigues Lapa e Mattoso Câmara Jr. O primeiro estuda os valores expressivos do vocabulário português, voltando-se a pontos da morfologia, da sintaxe e das concordâncias irregulares. Já Mattoso Câmara Jr, em sua obra *Contribuições à Estilística Portuguesa* (1978), vai dissertar acerca dos usos expressivos da língua, baseando-se nas três funções de linguagem, tomadas de Karl Bühler, que não suprimem uma a outra, mas podem predominar em um ou outro aspecto:

- Representação (*Darstellung*): apreciação do conteúdo disseminado pelo autor sem julgamento de valor, apenas informativo, típico dos textos de caráter épico;
- Expressão (*Kundgabe*): há revelação do autor, ele se dá a conhecer. A expressão se encontra com maior relevância na poética lírica;

- Aliciamento (*Appell*): o autor busca convencer o leitor. O texto publicitário e a poética dramática apresentam esta função da linguagem em predominância.

Os pontos preponderantes da Estilística descritiva firmam-se na problemática de Saussure não ter conseguido incluir os aspectos da afetividade na linguagem e Bally ter pressentido que este conteúdo poderia ser sistematizado, já que o uso linguístico se baseia em determinadas escolhas e que o discurso pode ser intuído com intenções estéticas.

### 2.3.2 A Estilística Idealista, Genética Ou Literária

É considerada uma das grandes correntes da Estilística, tendo por mentalizador Benedetto Croce, que busca na investigação da poesia comprovar que a marca da expressão poética é a universalidade e a totalidade. Para ele, a poesia não é formada apenas de estruturas rítmicas ou métricas, mas também da expressão de sentimentos e afetos. Outros nomes como Wilhelm von Humboldt e Henri Bergson também foram adeptos e influenciadores da introdução dos estudos idealistas para o campo da linguagem.

É com a soma dos estudos de Karl Vossler e Leo Spitzer que a Estilística literária, assim também denominada, passa a ser estudada, voltando-se para a gênese da criação literária. Escolhem como ponto de partida os fatos linguísticos voltados à fala (*parole*), assentados nos “atos de palavras”.

Melo (1976, p. 27), ao considerar a bifurcação dos estudos estilísticos, esclarece:

Karl Vossler e Leo Spitzer vêem a língua como uma *energéia*, uma constante criação espiritual, uma sempre renovada obra de arte, situando-a no país da Estética crociana. Embora um pouco diferentes um do outro, Vossler e Spitzer querem encontrar na *fala*, nas manifestações da língua, as palpitações do espírito criador, querem surpreender o momento mesmo da elaboração lingüístico-artística, beber a linfa no borbulhar da fonte. Querem entrar em *simpatia* (ou empatia) com o autor, para, descobrindo o estado da alma que gerou a obra, a cosmovisão particular de onde ela emergiu e tomou forma, analisá-la com autenticidade.

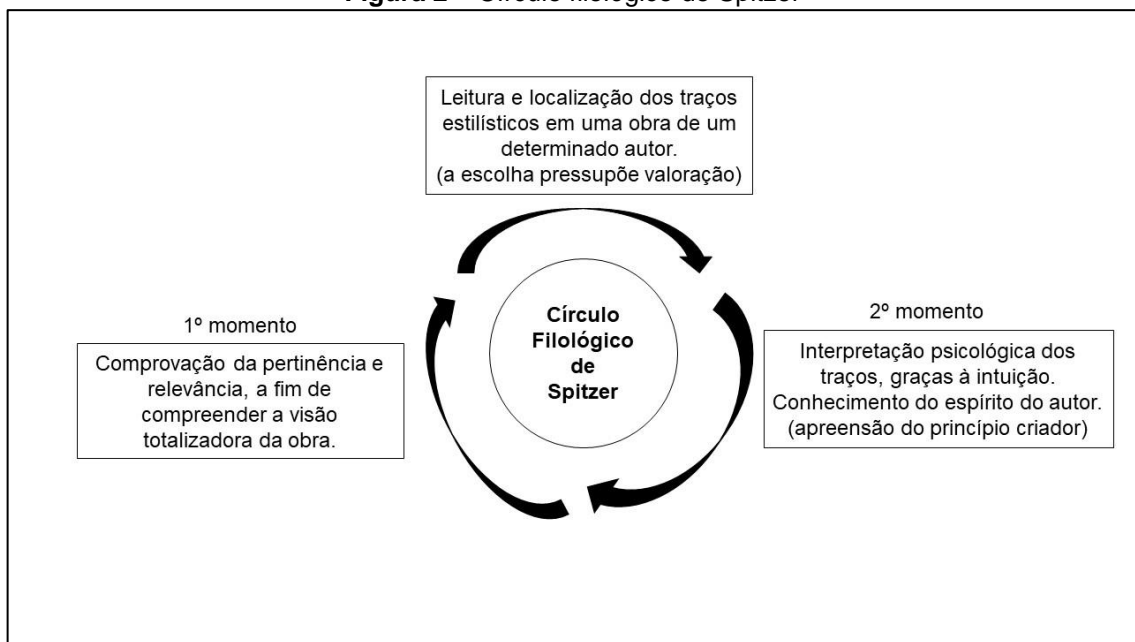
Torna-se compreensível, desta maneira, que a língua é dinâmica, mutável e está sofrendo constantes adaptações. É considerada como “ato volitivo”, porque é a

expressão máxima das vontades, dos gostos do ser individual. Se é aliada ao indivíduo, não pode ser julgada como produto estático na coletividade.

A linha spitzeriana centra-se, então, em um método amplamente conhecido como *Círculo Filológico*, fragmentado em dois momentos: o primeiro, guiado pela intuição, “tenta captar numa obra os pormenores lingüísticos que possibilitam a penetração do leitor no universo do discurso, até a obtenção de uma visão totalizadora” (MONTEIRO, 2005, p. 18) e o segundo, guiado pela dedução, “que procura comprovar a validade da interpretação por meio de dados de toda espécie” (MONTEIRO, 2005, p. 19).

Eis o esquema instaurado pelo estudioso, baseado nas explicações de Martins (2012, p. 24) e Monteiro (2005, p. 19):

**Figura 2 –** *Círculo filológico de Spitzer*



Fonte: Elaborado pela autora.

Spitzer compreende que o estilo se reflete nos desvios do uso comum da língua que vai influir nas emoções ou no estado psicológico do escritor, já que a abordagem se volta à seara literária. A língua reflete as camadas mais profundas do ser humano, enquanto mecanismo individual, exacerbando as vivências e experiências pessoais de quem a está utilizando, desta maneira, evidenciando a personalidade do sujeito – emissor sobre a realidade onde está inserido (contexto).

O método de Spitzer (MONTEIRO, 2005, p. 19-20) é definido de acordo com as seguintes características:

- a) A crítica é indissociável à obra;
- b) Toda obra constitui um todo onde se encontra o espírito do seu criador, considerado seu princípio de coesão interna;
- c) Todo detalhe deve fazer penetrar no interior da obra, uma vez que pode ser a chave para as explicações e pormenores encontrados;
- d) A intuição leva às constantes idas e vindas na obra. O *insight* é o maior motivador desse percurso;
- e) Há um “denominador comum” (GUIRAUD, 1978, p. 99) que liga obras de uma mesma época ou país;
- f) O ponto de partida concentra-se no estudo estilístico, ou seja, num fragmento da língua. Não é regra, mas qualquer outra particularidade pode iniciar uma análise;
- g) Todo traço desviado da norma revela um posicionamento individual, uma marca pessoal de seu escritor;
- h) Para que se obtenha a percepção totalitária da obra, deve-se analisar com simpatia a obra e seu criador atingindo, também, maior sensibilidade estética.

Monteiro (2005, p. 21) condensa a máxima de Spitzer:

Para Spitzer, o objetivo principal da investigação é o espírito do autor, que funciona como eixo de toda criação literária, sem perder de vista que o sistema expressivo da obra e os traços da personalidade criadora no ato da criação, ou espírito objetivado, constituem duas faces da mesma moeda.

É importante destacar os notórios estudiosos que se dedicaram a fazer avançar a escola idealista por meio de sua extensa bibliografia e pesquisas: Dámaso Alonso, poeta, filólogo e linguista espanhol, que privilegia a intuição como parâmetro de compreensão e unidade da mensagem que se pretende transmitir; Amado Alonso, outro estilólogo espanhol, que tem por tônica conceber como objeto da Estilística “o sistema expressivo de um discurso literário, isto é, sua organização estrutural e o poder sugestivo das palavras” (MONTEIRO, 2005, p. 21); José M. P. Gago que “fixa o objeto central da Estilística na investigação do sistema expressivo do poema, com a finalidade de desvendar o deleite que experimentam tanto o poeta no momento da criação quanto o receptor no correspondente ato da leitura” (MONTEIRO, 2005, p.

22). Filiam-se, também, Théophil Spoerri (1945), Lucien Goldmann (1952), Helmut A. Hatzfeld (1952), Raul Castagnino (1953), entre outros.

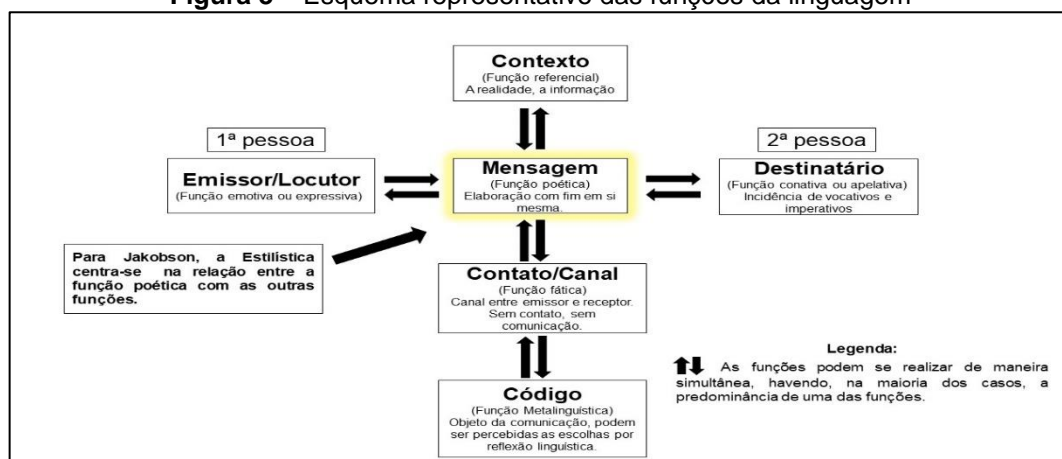
### 2.3.3 A Estilística Estrutural Ou Funcional

É considerada como uma das modernas correntes da Estilística, surgida a partir das novas concepções pós-saussurianas (meados do século XX) e se desenvolve pela influência de um dos baluartes das ciências linguísticas: Roman Jakobson. O pensador checo substituiu as nomenclaturas estilística e estilo por poética e função poética, já que julgava, conforme palavras de Martins (2012, p. 28), os termos anteriores “demasiado imprecisos e prejudicados pelo uso indiscriminado”.

É responsável por formular a teoria da comunicação, amplamente conhecida pela comunidade linguística, onde aplica seis funções primordiais da linguagem, sobre as quais são replicadas seis atitudes estilísticas. De acordo com Lopes (1980, p. 56), “o nome *funções da linguagem* alude às *covariações* significativas e a um tipo de *comutações*: variando o fator que a mensagem focaliza, varia, correspondentemente, o significado dessa mensagem”.

O esquema pode ser explicitado, conforme a figura abaixo:

**Figura 3 – Esquema representativo das funções da linguagem**



Fonte: Elaborado pela autora, conforme Jakobson (1970) e Martins (2012).

Melo (1976, p. 36) indica que “a idéia geral da Estilística estruturalista é a mesma de sempre: o efeito estilístico depende da posição do signo, do seu relacionamento paradigmático e sintagmático”.

Jakobson (1970, p. 108-109), então, parte dos conceitos de sintagma e paradigma, juntamente com o de signo linguístico, para iniciar seus estudos. Apropria-

se da definição de signo linguístico de Saussure e acrescenta o papel do falante, codificador, no estudo da linguagem, pois entende que é ele quem faz as escolhas de quais signos deve usar, dependendo de qual é melhor para conseguir expressar aquilo que quer dizer ao outro, o decodificador da mensagem pretendida.

Outros autores que seguem a linhagem estruturalista merecem ser citados. Riffaterre (1971) acredita que a base da Estilística é formada pelas noções de contraste, contexto, convergência, macrotexto, microtexto, arquiteitor e outras noções os quais permitiram análises objetivas e deram escopo a uma Estilística científica. Enfatiza o papel do leitor e não apenas do autor dos textos, dizendo que o estilo também dependerá das críticas, depoimentos e opiniões daqueles que possuem algum conhecimento literário.

Monteiro (2005, p. 26) menciona a tão importante contribuição de Pierre Guiraud, a teoria do campo semântico, adicionada à teoria estilística. Considera que a obra literária constitui um sistema autônomo, no qual as palavras recebem seu significado e valor a partir de sua integração a um campo semântico.

A fim de concluir essa seção de estudos, julgamos importante listar outras escolas estilísticas que não serão abordadas neste trabalho, mas que influenciaram e auxiliaram a corporificação da teoria estilística no cenário mundial e brasileiro. Destacam-se a Estilística gerativa (R. Ohlmann), a Estilística semiótica (René Wellek, Jean Cohen, Daniel Dellas e Jacques Filliolet) e a Estilística estatística (Pierre Guiraud).

#### 2.4 UM TERMO, VÁRIAS ACEPÇÕES – A NOÇÃO DE ESTILO

É notório que a Estilística compreende em seu rol de definições uma infinidade de conceitos, ampliados por tantos estilólogos, de acordo com o desenrolar dos estudos sistemáticos da ciência da linguagem em questão. Ao longo dos séculos, partiu-se de uma definição modesta, apontada por Martins (2012, p. 17) como a designação “em latim – *stilus* – um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas” a ganhar a noção de indicar “a própria escrita e o modo de escrever”.

Cabe acrescentar, de acordo com Martins (2012, p. 18) que

dos teóricos da estilística, alguns só consideram o estilo na língua literária, outros o consideram nos diversos usos da língua; alguns relacionam o estilo ao autor, outros à obra, outros ainda ao leitor, que reage ao texto literário; alguns se concentram na forma da obra ou do enunciado, outros na totalidade forma-pensamento.

Não é pretensão recriar uma listagem de conceitos, nem julgar quais foram mais ou menos aplicados aos estudos estilísticos ou se foram ou não válidos para a ascensão da Estilística, quer em cenário nacional ou internacional, mas entendemos como contribuição valorosa relacionar algumas definições de estilo:

1. “(O estilo) exige conhecimento, gosto, requinte, senso de proporção e adequação, musicalidade, ritmo, novidade, poder de surpresa, constante reinvenção” (MELO, 1976, p. 24).
2. “Estilo significa o máximo de efeito expressivo que se consegue obter dentro das possibilidades da língua” (ELIA, 1955, p. 65).
3. O pensamento mattsiano, acerca de estilo, é resumido pelas máximas subsequentes (CÂMARA JR., 1978, p. 15-23): “O sujeito falante rege-se por um sistema lingüístico de representações intelectivas que estabelece a comunicação pela linguagem, e simultaneamente o utiliza para satisfazer seus impulsos de expressão”.  
 “Em cada um de nós, o estilo, em dados momentos, faz violência à língua e não poucas vezes a dobra no seu interesse”  
 “ A circunstância de que o estilo tende a ser um denominador comum de um grupo humano coeso, podemos no mesmo sentido tratar de uma época, ou de uma escola literária, ou de uma classe social, ou investigar uma gíria, quer entendida como um calão de malfeitores, onde se exteriorizam recalques e impulsos afetivos, quer ainda, *lato-sensu*, como estilo popular coletivo”.
4. “A análise spitzeriana se concentra numa reflexão sobre os desvios do uso normal da língua, desvios que resultam de uma emoção ou alteração do estado psíquico do escritor, O estilo, constituindo a sua maneira própria de expressar-se, espelha o seu universo interior, as suas profundas vivências e experiências”. (MONTEIRO, 2005, p. 19)
5. Guiraud (1978, p. 21) trabalha com a noção de estilo aliada à de gêneros, já que “a cada gênero correspondem modos de expressão necessários e

rigorosamente definidos, que determinam não somente a composição, como também o vocabulário, a sintaxe, as figuras, os ornamentos”.

6. Uma definição romantizada, vinda de Chateaubriand, nas palavras de Guiraud (1978, p. 21): “Em vão nos rebelamos contra a seguinte verdade: a obra mais bem composta, adornada de retratos muito parecidos e cheia de mil outras perfeições, nasce morta se lhe falta o estilo. O estilo – e dele existem milhares – não se aprende: constitui um dom do céu, é o talento”.
7. O último conceito e não menos importante, mas que conclui a apresentação das acepções é extraído de Guiraud (1978, p. 56-57): “Ora simples aspecto da enunciação, ora arte consciente do escritor, ora expressão da natureza do homem, o estilo é uma noção flutuante, que transborda sem cessar dos limites onde se pretende encerrá-la, um desses vocábulos caleidoscópicos que se transformam no mesmo instante em que nos esforçamos por fixá-los”.

Nesse trabalho, o arcabouço metodológico da Crítica Genética foi empregado para dialogar com a gênese da obra estudada e o emprego dos recursos estilísticos foram analisados para registrar a mobilidade, a plasticidade e o movimento do pensamento do artista.

## 2.5 ESTILÍSTICA FÔNICA

Denominada Estilística do som ou, também, Fonoestilística, tratará de imprimir os valores expressivos relativos à natureza do som nas palavras ou enunciados, quer seja por meio das relações ou das oposições postas nas cadeias de fonemas, no caso em análise, nas letras de músicas compostas por Pedro Valença.

Considerando o gênero textual letra de música como uma poesia musicada, é fato que o compositor trabalhará com o potencial expressivo das palavras a fim de comunicar as impressões pretendidas e adequadas àquela letra. As ferramentas expressivas de que se apropria para atingir o público e garantir a transmissão das sensações são descritas por Martins (2012, p. 46) como

sons articulados e suas combinações, jogos de timbres vocálicos, melodia, intensidade, duração dos sons, repetição, assonância e aliterações, silêncios, etc. Na linguagem, estas impressões fônicas permanecem em estado latente enquanto o significado e o matiz afetivo das palavras em que figuram sejam indiferentes ou opostos a esses valores, mas brotam quando há concordância.

Em se tratando do estado latente e do desabrochar referentes às concordâncias ou discordâncias quanto aos fenômenos fônicos, cabe trazer a noção de arbitrariedade do signo. Em resumo, não se pode afirmar categoricamente que os signos são arbitrários, mas que são motivados e dependentes do contexto em que serão utilizados. O poder sugestivo do fonema será compreendido à luz do microcosmo onde ganha vida, conforme posicionamento de Monteiro (2005, p. 163) que assinala que “o simbolismo fonético não atua de forma direta, mas se cria dentro de um sistema, em relação com outros signos e em situações pragmáticas concretas como resultado da prévia intervenção de uma *transferência semântica*”.

O objeto de trabalho da Estilística do som centra-se nas propriedades expressivas dos fonemas, despertadas a partir de seu valor simbólico. Enquanto mínimas entidades sonoras abstratas, os fonemas, por si só, ou de forma isolada, não conseguem evocar sensações relacionadas a nenhum dos cinco sentidos humanos. Quando aplicados às palavras, enunciados ou sentenças maiores em extensão, os fonemas vocálicos e consonantais terão força conjunta para indicar os efeitos expressivos, consoante aponta Monteiro (2005, p. 1980):

Enquanto aqueles (vocálicos) se prestam basicamente a intensificar as sensações visuais (forma, cor etc.) e os traços afetivos que elas decorrem, os consonantais se relacionam às demais espécies (auditivas, cinéticas, tácteis etc.). Saliente-se, porém, que as vogais servem de apoio às consoantes e, por isso, prolongam ou acentuam o que estas são capazes de conotar.

Destacamos, em primeiro caso, os principais efeitos assinalados pela utilização dos fonemas vocálicos. Consideram-se vogais orais aquelas que são proferidas sem obstáculo, de forma livre e com abertura total ou parcial da boca, no momento de sua prolação, e vogais nasais, as formadas da união com as consoantes /m/ ou /n/. Então, dispõe-se o seguinte quadro, baseado nas colocações de Melo (1976), Câmara Jr. (1978), Monteiro (2005) e Martins (2012):

**Quadro 2** – Representação fonética e propriedades articulatórias das vogais

	Representação fonética:	Quanto às propriedades articulatórias:
Vogais Orais	/a/	Clareza, alegria, amplitude, iluminação, brancura
	/e/ - [é], [ê] – série anterior	O [é] sugere estridência. Já o [ê] tem marcação neutra
	/i/ - série anterior	Estreitamento, pequenez, agudeza, sons estridentes
	/o/ - [ó], [ô] – série posterior	Formas arredondadas, tristeza, medo, morte.
	/u/ - série posterior	Fechamento, escuridão, tristeza, medo, morte
Vogais Nasais	/ã/	Sons velados, prolongados, distância, lentidão, moleza, melancolia.
	/ẽ/	
	/ĩ/	
	/õ/	
	/ũ/	

Fonte: Elaborado pela autora.

Podemos reproduzir, semelhantemente, um esquema para aludir às particularidades acústicas, sinestésicas e cinéticas que as consoantes exprimem, com base no mesmo grupo de estilólogos acima referidos:

**Quadro 3** – Particularidades acústicas, sinestésicas e cinéticas das consoantes

	Modo de Articulação e Papel das cordas vocais	Ponto de articulação	Consoantes	Sugestões
Consoantes Orais	Oclusivas surdas	Bilabiais linguodentais velares	/p/ /t/ /k/	Explosões, ruídos abafados, secos, violentos ou demorados, percussões, rachaduras, pesadume. Morier (1975) evoca seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados à ideia de força e intensidade.
	Oclusivas sonoras		/b/ /d/ /g/	
	Constritivas Fricativas surdas	Labiodentais, alveolares Palatais	/f/ /s/ /ʃ/	Sopros, cochichos, chios, gemidos, assobios, sibilos prolongados, escapamento, fuga, suavidade. Podem indicar, também, ideia de irritação, desgosto, desgosto.
	Constritivas Fricativas sonoras		/v/ /z/ /ʒ/	
	Constritivas Vibrantes sonoras	Alveolares	/r/, /r̃/	Vibrações, rasgos, percussões demoradas, rapidez, tremor, aspereza, atrito, rompimento, abalo.
	Constritivas Laterais sonoras	Alveolares	/l/, /l̃/	Fluência, deslizamento, leveza
Consoantes Nasais	Sonoras	Bilabiais Alveolares Palatais	/m/ /n/ /ɲ/	Roncos fracos, rumores, mugidos, prolongamentos de zumbidos, suavidade. Também moles, doces, delicadas.

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao entender que deverá haver motivação para apontar os efeitos expressivos decorrentes do emprego dos fonemas vocálicos e consonantais, algumas ponderações devem ser consideradas. Com respeito ao exercício mental que envolve a construção de significado, obviamente que cada indivíduo criará uma imagem psíquica particular para determinado objeto e, conseqüentemente apreenderá, pelo enfoque emocional, a impressão produzida e as relações afetivas despertadas em seu interior. Mas, não se pode apenas interpretar uma palavra, enunciado ou período “pelos olhos da emoção”. É necessário transpor a emotividade para o plano intelectual a fim de contextualizar o uso dos recursos expressivos. Câmara Jr. (1978, p. 41) esclarece:

É evidente que esses valores sônicos não ficam aderidos permanentemente às palavras em que assim os surpreendemos. É preciso que o estado psíquico do sujeito falante e dos ouvintes tenham transposto a linguagem para além do plano meramente intelectual. A frase puramente informativa é neutra a esse respeito, e nela a motivação sônica se esvai.

Um outro equívoco seria examinar as sugestões aguçadas pelos fonemas vocálicos e consonantais de maneira hermética pois, assim, seriam desconsiderados o contexto e o momento em que ocorre o seu emprego. Esses momentos são fugazes e imprecisos. Um bom exemplo é encontrado nas palavras *túmulo* e *luar*. Na primeira, os fonemas /u/ realmente indicam escuridão, tristeza, conforme apreendido na tabela das vogais. Mas e luar? Seria classificado da mesma maneira? A fluidez do //, acrescido da vibrante sonora /r/ dá ideia de crescimento da luz, de brilho, e a imagem acústica confirma o fato, havendo ocorrência de transferência sonora. Nesse caso, a vogal /u / não teria o mesmo efeito.

Serão dadas algumas contribuições iniciais referentes a outros recursos fonoestilísticos que também subsidiarão as análises das letras de música escolhidas. A intenção é exemplificar tais “processos da linguagem expressiva para aproveitar e valorizar as sonoridades do sistema fonológico” (MARTINS, 2012, p. 59), quando do momento oportuno. São eles: assonância e aliteração e homeoteleuto e rima.

### **2.5.1 Assonância e aliteração**

A assonância consiste na repetição de sílabas tônicas constituídas de vogais que têm como propriedade reforçar ou prolongar a ideia de um enunciado. Geralmente a reiteração de vogais abertas sugerem formas claras e amplas. As vogais fechadas indicam tristeza. As nasais podem apontar sons dolentes, moles, melancólicos. Importante lembrar que já foi assinalado que o contexto e as relações estabelecidas devem ser adequadamente observados para não se generalizarem as impressões.

A insistência em processos aliterantes também garante prolongamento da ideia e pode ser encontrada tanto no início quando no meio das palavras. É possível demarcar a aliteração na sílaba átona final de uma palavra e na tônica inicial da palavra seguinte.

Tal recurso pode ser encontrado em textos escritos em poesia ou prosa. Os músicos e poetas conseguem se apropriar de um rico emprego de assonâncias e aliterações, muitas vezes combinando ambos, a fim de alcançar o máximo rendimento dos fonemas para garantir os efeitos de sentido pretendidos para determinado produto em criação.

### 2.5.2 Homeoteleuto E Rima

A reprodução de sons iguais constantes ao final das sílabas de palavras próximas é chamada de hemeoteleuto. Não há rigor nem é empregado de forma fixa, é considerado uma espécie de rima, em especial rimas consoantes, formadas por fonemas coincidentes a partir da vogal tônica de um vocábulo. É possível encontrá-lo, também, no interior das construções de textos de caráter poético. O seu emprego pretende sugerir, por meio de insistência sonora, a intensificação de uma ideia presente.

Rima, de acordo com o conceito largamente aplicado, é a ressonância de sons finais semelhantes que seguem regularidade, sendo facilmente reconhecida pelo leitor ou ouvinte. Ao discorrer sobre o emprego estilístico da rima, Câmara Jr. (1978, p. 45) assim se coloca:

É a motivação sonora que especialmente justifica do ponto de vista estilístico a rima. O poeta se fixa, para ela, nos sons que a sua intenção poética condiciona, ou num vocábulo que é praticamente evocado pelos sons que encerra. O pensamento lógico da poesia decorre não raro dessa atmosfera sónica, que se estabelece por um impulso de exteriorização anímica.

Infante (2004, p. 57) comenta que a rima surge por meio do relacionamento sonoro entre vocábulos de um determinado verso com os outros vocábulos em outros versos ou, mais precisamente, “na reiteração de determinados sons no fim dos versos”. A sua principal qualidade é contribuir para a memorização. Os provérbios, ditos populares e adágios empregam este recurso para atingir a finalidade acima apresentada.

## 2.6 ESTILÍSTICA LÉXICA

Sua principal fonte de investigação reside nos aspectos expressivos das palavras, combinando os componentes semânticos e morfológicos em conjunto com o contexto no qual os vocábulos estarão inseridos.

O léxico da Língua Portuguesa pode ser dividido em duas séries: as palavras gramaticais e as lexicais.

- a) Palavras gramaticais: são depreendidas em situação de uso, quando aliadas a outras entidades léxicas, e tidas como de compreensão intralinguística, quanto ao seu significado. As principais são: os dêiticos, os pronomes (anafóricos ou representantes, indefinidos quantitativos), determinantes, numerais quantitativos, preposições, conjunções e pronomes relativos.

Conforme Martins (2012, p. 100-101), é possível que sejam utilizadas a fim de garantir efeito expressivo em um determinado contexto. O mais usual é vê-las empregadas para garantir organização sintática em um texto. A autora lança mão de alguns exemplos, como o pronome relativo *cujo*, que empregado como vocativo, soa com tom pejorativo: “– Fecha essa queixada, *cujo*, que isto não é comida, não, é freio”. (ROSA, 1984, p. 50). Facilmente, depreende-se a troca da palavra animal por *cujo*, confirmando maior expressividade à sentença e ao termo.

- b) Palavras lexicais: São classificadas como de inventário aberto devido à mutabilidade que aceitam em seu significado e no sentido que a elas é atribuído; de igual modo, pelo contexto e por compreensões pessoais de quem as emprega. Há de se cuidar para que a heterogeneidade permitida pelos vocábulos não se exponha ao risco de, conforme Martins (2012, p. 105)

“converter-se em um caos de significados sempre novos”. Diferente das palavras gramaticais, têm significado extralinguístico, já que fazem parte do mundo físico, social e psíquico do falante. São palavras lexicais as grandes classes dos substantivos, adjetivos, advérbios e verbos.

A definição de palavra utilizada pela romena Slama-Cazacu (1970, p. 209 *apud* Martins, 2012, p. 106), faz-se necessária a fim de se compreender quais os seus elementos formativos:

A palavra é um signo sonoro, que contém um núcleo significativo, que se atualiza e se completa pelo seu aparecimento em um conjunto de linguagem concreta. As palavras exprimem a realidade justamente porque podem moldar ou completar o significado conforme a situação.

A constituição da carga afetiva dos vocábulos é afetada diretamente pelas sensações das coisas que designam, de acordo com a percepção pessoal de cada indivíduo e, também, pela natural evolução que sofrem com o decorrer da história, da classe social, da mudança geográfica, entre outros fenômenos que têm a capacidade de “neologizar” ou arcaizar as palavras. Podemos perceber o exposto em nomes próprios, sentimentos, entre outros termos.

Ao discutir a tonalidade expressiva das palavras, Martins (2012) trabalha com aquelas que exprimem afeição, julgamento de valor, avaliação, as palavras evocativas e um dos principais recursos da Estilística Léxica, as figuras de linguagem. Nas análises, será abordada a metáfora por ter significativa aplicação nas letras de música do *corpus* selecionado.

Será oportuno retomar cada categoria acima referida, a fim de se comprovar como a Estilística Léxica tem interesse em se apropriar dos elementos expressivos dos vocábulos. As palavras de significado afetivo têm por objetivo marcar sentimentos, sensações, estados d’alma e, para garantir tais efeitos, lança mão da grande classe dos substantivos, adjetivos, verbos e advérbios. Estes serão escolhidos, de acordo com o efeito estilístico pretendido.

Os termos que expressam julgamento, bem como os avaliativos, serão utilizados tanto para apreciar quanto depreciar determinado elemento. É inato ao ser humano julgar e/ou avaliar tanto positiva quanto negativamente as situações, pensamentos e atos que o cercam. Há acompanhamento de tonalidade vocal e gestos

expressivos para concretizar o juízo de valor. Assim, a expressividade dependerá do contexto de produção do enunciado.

Quando indevidamente empregados ou incorretamente compreendidos, os recursos acima citados poderão ser vistos como exagerados, excessivos, forçosos ou impróprios ao que se pretende comunicar. É necessário compreender o contexto de uso, tomando especial cuidado com o seu emprego para evitar os despropósitos e cumprir com os efeitos estilísticos pretendidos.

## 2.7 LINGUAGEM FIGURADA

Quanto à aplicação das figuras de linguagem, destacam-se como as mais utilizadas em composições musicais a metáfora, a metonímia e a sinédoque. Nesta análise, será dado ênfase à metáfora, pois as letras de músicas contempladas apresentam diversos exemplos desse recurso estilístico.

Em relação ao uso das figuras de palavra, Melo (1976, p. 220) esclarece:

As tais figuras resultam de um esforço de expressão em toda a área da comunicação lingüística – *Darstellung, Kundgabe e Appell* –, em que o autor busca a analogia, utiliza a contigüidade, faz comparações explícitas ou implícitas, recorre à imaginação, atribui qualidades de pessoas a coisas e vice-versa. Nascem elas, repito, da angústia e luta pela perfeita tradução do pensamento e sentimento e do empenho em convencer, mover, provocar ressonância.

A metáfora, segundo Melo (1976), identifica dois termos diversos à base de uma comparação mental, não explicitada. Há como uma fórmula matemática para a sua realização: A é B, A é como B, A parece B. É a tonalidade afetiva que marca o segundo termo (B) que estimula a inteligência e a criatividade, diante do primeiro termo.

Bally (1951, *apud* MARTINS, 2012) entende a metáfora como “uma comparação em que o espírito, induzido pela associação de duas representações, confunde num só termo a noção caracterizada e o objeto sensível tomado como ponto de comparação”.

MARTINS (2012, p. 125) assim caracteriza essa figura:

A metáfora é o emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os significados associados por semelhança, contiguidade, inclusão. A metáfora resulta de uma busca, da qual participam a sensibilidade e a imaginação, controladas pelo espírito crítico do poeta. Ela faz o jogo complexo do significante e do significado; pode ser traduzida, parafraseada, pois é um desvio em relação à linguagem comum, transferência ou mudança de sentido. Transmite uma mensagem complexa semanticamente polivalente.

Portanto, a metáfora tem por função primordial, nos estudos estilísticos, ativar a sensibilidade, o afetivo e as conexões mentais transportando tais nexos ao texto, quer oral ou escrito.

## 2.8 SINONÍMIA

Outro fator léxico significativo para os estudos do estilo é a sinonímia. É classificada como uma série de palavras que tem, entre si, um sentido comum e, quando evocadas, são rapidamente organizadas para melhor atenderem ao contexto de uso. O segredo do estilo reside em saber escolher o termo que melhor se enquadra àquilo que se quer exprimir. Há de se levar em conta, também, o campo semântico que está sendo contemplado para se escolher, com segurança, o sinônimo mais adequado.

Ao ler um texto ou ouvir uma música, por exemplo, é impossível ao leitor ou ouvinte saber quais foram os ajustes vocabulares feitos pelo escritor, poeta ou músico. É possível compreender, no entanto, que tal tarefa demandou que o artista tivesse grande conhecimento da língua para fazer as trocas possíveis e atingir o resultado esperado.

Conhecer o poder evocativo das palavras, bem como utilizar-se da sensibilidade para selecionar o léxico são as ferramentas mais poderosas que os artistas podem lançar mão para captar e transmitir as emoções e sensações ao leitor ou ouvinte, fazendo-o perceber a beleza que a linguagem tem capacidade de despertar.

## 2.9 ESTILÍSTICA MORFOLÓGICA

A morfoestilística contribuirá com o aporte lexical, já que favorece o aparecimento e renovação do léxico quando relaciona os afixos aos lexemas e estes

elementos implicam em derivações emotivas. Os processos de derivação prefixal, sufixal, parassintética, imprópria e regressiva garantem maior força expressiva e colaboram para o processo comunicativo dos falantes e daqueles que se utilizam da palavra como ferramenta de trabalho.

A prefixação oferece possibilidade expressiva menos intensa. A maioria dos prefixos da Língua Portuguesa tem caráter erudito, sendo melhor aplicados em linguagem científica ou culta. A criatividade do artista é que “dá vida” a esses elementos. Em linhas gerais, alguns dos mais empregados são: *des-*, indicando negação, oposição, separação ou até intensificação, em alguns casos; *bis-*, *tri-*, *tres-*, *re-*, que sugerem repetição, multiplicação e, também, intensificação, *super -*, valoriza uma qualidade, *sub-*, rebaixa ou diminui determinado termo em que estiver relacionado.

A derivação sufixal é considerada o processo mais rico de formação de palavras, devido ao grande número de conotações sugeridas. É possível percebê-la na relação estabelecida entre diminutivos e aumentativos e a sugestão afetiva implicada. Os lexemas formados com os sufixos diminutivos sugerem, geralmente, a ideia de pequenez, delicadeza ou ternura. Mas há o uso sugestivo para depreciar, ironizar, gozar ou desdenhar determinado objeto. Os sufixos aumentativos e os superlativos carregam em si uma carga pejorativa excessiva, já que acentuam uma imperfeição, física ou psicológica.

A derivação parassintética – junção simultânea de um prefixo e um sufixo a um radical – será importante para a produção de verbos com potencial expressivo.

A derivação imprópria altera uma classe gramatical e seu emprego. O caso mais clássico é a substantivação, que pode ser alcançada por qualquer classe gramatical mais a presença de um determinante.

Por fim, a derivação regressiva – responsável pela formação de substantivos com o radical de um verbo e uma vogal temática (-a, -e, -o) – é um recurso relevante para formar vocábulos tanto populares quanto relacionados à linguagem padrão.

Resta comprovado, portanto, que trabalhar a Estilística demanda do estudioso compromisso árduo e máxima apuração e análise, sem desconsiderar a sensibilidade e a orientação, a fim de que se garanta a este campo de pesquisa maior riqueza e detalhamento, interpretando adequadamente os recursos expressivos e impressivos da língua, de acordo com o contexto solicitado.

### 3 CORPUS DE PESQUISA

#### 3.1 RELATO BIOGRÁFICO DE PEDRO VALENÇA DE ALMEIDA

Pedro Valença de Almeida nasceu em 28 de agosto de 1988, em São Paulo, capital. Saiu de lá apenas duas vezes: quando morou em Santos, por dois anos e para estudar, com 21 anos, no Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp) – *Campus Engenheiro Coelho*.

Foi criado pela mãe, Jô Valença, massagista terapêutica, professora e palestrante. O pai, Flávio Almeida, conheceu quando tinha 10 anos. Passou a ter duas famílias e ganhou quatro irmãos, um por parte da mãe e três por parte do pai. Apesar de não ter sido a maior referência do músico quanto aos princípios religiosos estigmatizados por alguma instituição religiosa, Valença atribui à mãe toda a sua base educacional, espiritual e musical. Por ter mentalidade aberta, sempre permitiu que os filhos tomassem as suas próprias decisões. Não foi omissa com a educação, pelo contrário, aliou com sabedoria o binômio “casa-escola”. Escolheu a Educação Adventista como base escolar e espiritual para as crianças. O desenvolvimento do músico foi natural, pois via coerência nos conceitos morais que a escola e a mãe ensinavam. O compositor dedicou a ela uma canção autoral, “Teimosia”, porque compreende o amor da mãe como sendo o mais próximo do amor de Deus, um amor teimoso, insistente, a despeito dos erros e tropeços do filho. Segue, abaixo, uma estrofe da poesia:

É assim  
 Insisto em lhe amar  
 E nada faz ser diferente  
 Mesmo que tente vez ou outra se afastar  
 Se lembre  
 Sempre que voltar pra casa  
 Os meus braços abertos vão lhe receber  
 Nessa teimosia  
 A minha teimosia em amar você!

A palavra que marca sua infância e adolescência é timidez. Confessou ser quieto e ter dificuldade de se relacionar com outras crianças. Considerava-se uma pessoa “sem graça” e que a vida “não tinha sabor nem valor”. Nunca considerou a hipótese de ser artista.

O ponto da virada se deu quando conheceu Jesus de forma racional e com Ele estabeleceu uma amizade profunda. Aos 14 anos, foi convidado para cantar em um grupo da Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD). Há aqui um fato marcante: foi a partir desse convite que o amor pela música tocou seu coração. Não era membro ativo da denominação religiosa, apenas estudava no colégio da mesma congregação e se apresentava com os colegas, em programações especiais. Como o grupo era composto apenas por adventistas batizados, ele “mentiu” para poder fazer parte do coro, pois ainda não era membro batizado pela instituição.

A música “Só Jesus”, de Valdecir Lima e Lineu Soares, é especial para Valença, pois representa a descrição da sua conversão e revela as mudanças que Cristo operou em sua vida, pois considera que Ele foi o responsável por suprir a sua incompletude e torná-lo seguro. O trecho abaixo resume o que a letra significa:

Sua graça tão preciosa resgatou o meu valor  
Trouxe estrelas pro meu céu, trouxe sol e muita cor  
Seu amor iluminado alegrou a minha vida  
Trouxe paz pra minha alma e curou minhas feridas

A partir de então, Pedro Valença passa a atuar com mais afinco na área musical, ensaiando e compondo algumas letras. Interrompe o curso de Publicidade, em São Paulo, e o trabalho em uma empresa que já lhe garantia certa estabilidade para dedicar-se exclusivamente à música. Inicia o curso de licenciatura em Música no UNASP – *Campus* Engenheiro Coelho. Durante a graduação, pôde aperfeiçoar suas técnicas de canto e ampliar os conhecimentos sobre instrumentos musicais. Acumula cerca de 40 composições autorais, a maioria conhecida amplamente pelo público que acompanha e admira a trajetória musical do compositor.

Acerca dos trabalhos e grupos musicais dos quais participou e nos quais continua atuando, citamos os mais relevantes de sua trajetória profissional:

- **Grupo Novo Tom** – Formado em 2000 por 12 funcionários e alunos do Unasp – EC, o grupo de música contemporânea cristã passou por 25 formações, com 62 canções gravadas e 120 cidades visitadas ao longo dos 18 anos de formação, contabilizando cinco álbuns, todos gravados pela Unaspress, editora universitária do Unasp: O melhor lugar do mundo (2001); Pode cair o mundo... Estou em paz (2005); Novo Tom ao vivo (2008); Justificado (2014) e Acústico Novo Tom (2017). Pedro Valença fez parte do grupo de 2011 até 2016. A imagem abaixo mostra o músico em uma das formações:

**Figura 4** – Formação Grupo Novo Tom com a participação de Pedro Valença



Fonte: Site Letras. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/novo-tom/fotos.html#321441>. Acesso em 20 set. 2020.

- **Vocal Livre:** Valença participou da fundação do grupo, em 2010, iniciado no primeiro sábado em que chegou ao UNASP-EC, em companhia dos amigos Jacqueline Palheiros (contralto e diretora), Lenise Antunes (soprano e diretora), Matias e Rodolfo<sup>3</sup>. Pedro Valença é o seu diretor desde a formação e apresenta-se ao lado dos tenores. O grupo é composto por 12 vocalistas e cinco instrumentistas. O conjunto já percorreu com as apresentações mais de 100 cidades brasileiras e também tem forte engajamento em projetos de voluntariado pelo mundo, como Egito, Angola, Guiné Bissau e Indonésia. Possui dois discos produzidos e editados pelo compositor: Bela História, lançado em 2012 e Por Toda Terra, lançado em 2017. Abaixo, o logotipo, a formação atual e os encartes dos discos:

<sup>3</sup> Não foram encontrados os nomes completos dos outros organizadores, bem como suas funções no grupo.

**Figura 5** – Logotipo do Grupo Vocal Livre



Fonte: Site Vocal Livre. Disponível em: <https://vocallivre.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2020.

**Figura 6** – Formação atual do grupo Vocal Livre



Fonte: Site Vocal Livre. Disponível em: <https://vocallivre.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2020.

**Figura 7** – Capa dos encartes Bela História (2012) e Por toda terra (2017).



Fonte: Site Vocal Livre. Disponível em: <https://vocallivre.com.br/sobre/>. Acesso em: 20 out. 2020.

- **Coral Jovem UNASP** – Composto por coristas alunos do Ensino Médio do UNASP – EC. Valença produziu o CD Mil Versos, em 2017, gravado pela

Unaspres. Ao escrever os agradecimentos no encarte, deixa como principal mensagem aos coristas e ao público ouvinte: "Segurem o olhar vibrante e a alegria no rosto. Sejam tudo que são cada dia mais intensamente e inteiramente para Deus" (VALENÇA, 2017).

**Figura 8** – Ensaio fotográfico Coral Jovem – Pedro Valença



Fonte: Flickr (25 out. 2017)

Disponível em: [https://www.flickr.com/photos/unasp\\_ec/37853547944/in/album-72157687608651522/](https://www.flickr.com/photos/unasp_ec/37853547944/in/album-72157687608651522/).  
Acesso em 22 out. 2020.

**Figura 9** – Ensaio fotográfico Coral Jovem - Poster



Fonte: Flickr (25 out. 2017)

Disponível em: [https://www.flickr.com/photos/unasp\\_ec/38513875226/in/album-72157687608651522/](https://www.flickr.com/photos/unasp_ec/38513875226/in/album-72157687608651522/).  
Acesso em 22 out. 2020.

- **CD Pode Ser** – O encarte marca o início de seu ministério solo. Foi lançado no dia 20 de novembro de 2016, no UNASP-EC, gravado e distribuído no formato físico e nas plataformas digitais (Deezer, Apple Music, Spotify, iTunes) pela Unaspress. Foi coproduzido pelo maestro Lineu Soares, pela professora do Departamento de Música e, também, cantora Regina Mota e por Marcel Freire, também músico, que cuidou da parte burocrática do disco. Todas as 11 canções do CD são autorais. Pedro, que preferia as apresentações “voz e violão”, optou por dar “nova roupagem” e sonoridade a esta obra, pois as canções mereciam tal destaque. Quanto à linhagem conceitual, o artista diz não seguir algo concreto, mas afirma que tem músicas bem do início da estrada como músico, até coisas mais recentes. O disco foi um marco em sua fase inicial de composição, um compêndio.

O lançamento do disco foi acompanhado pela Redação do UNASP-EC (2016, p. 1-4) e deste evento resultou uma reportagem, que noticiou os principais momentos da noite de estreia. Os principais músicos envolvidos no processo de produção do CD foram entrevistados, a fim de opinar acerca do significado do trabalho solo de Valença:

Ao ser entrevistado, o maestro Lineu Soares explicou que o processo técnico de gravação de voz e orquestra, mixagem e masterização das canções aconteceu de forma rápida, em mais ou menos um mês, pois Pedro Valença já estava com o repertório maduro. Aponta o intérprete como expoente da nova geração de músicos cristãos por trazer em suas composições uma mensagem atualizada e muito coerente com o tempo.

Regina Mota, coprodutora, cantora e ex-professora de Valença, contou à equipe de reportagem que enxerga Pedro Valença como amigo de profissão. Diz que seu aluno é privilegiado pelas composições e pela variedade temática retratada em suas letras, mesmo que saiam da mesma fonte criadora.

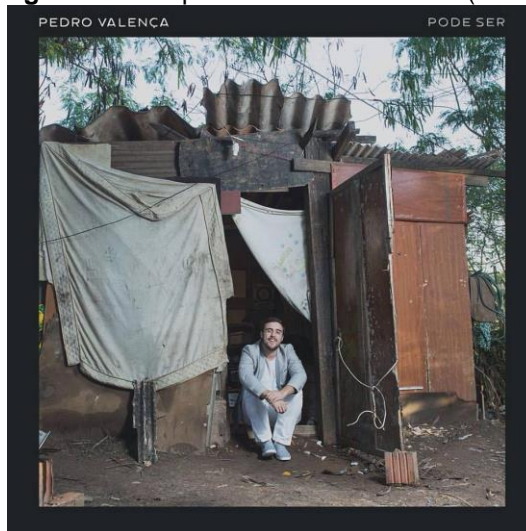
O cantor Marcel Freire, terceiro entrevistado da noite, considera Valença como seu melhor amigo, seu irmão. Sobre a obra, julgou-a coesa, bem cantada e profunda.

O próprio compositor que não produz “música por música”, explica que as composições nascem de necessidades reais, da missão de compartilhar o amor de Deus e de demonstrar, na prática, como experiências pessoais ou de conhecidos podem ser aplicadas a outras vidas que estão enfrentando as mesmas situações adversas. Desta forma, as letras têm a intenção de levar o apreciador de seu trabalho

a refletir em sua existência, quando este está mais próximo ou mais distante de seu Criador.

Na mesma reportagem (2016, p. 3), lê-se um relato emocionante da mãe de uma criança de nove anos acometida por paralisia cerebral, que levou o filho à apresentação do músico. Chaily Gonçalves conta que Ian, seu filho, ouviu uma das composições do artista e não parou mais de cantar, apesar de toda a dificuldade que possui. Diz que o garoto tenta cantar, inclusive, no tom correto. Quando Valença e o grupo Novo Tom se apresentaram, em outro momento, em Taguatinga, Brasília – DF, cidade onde moram mãe e filho, o musicista e o menino estabeleceram uma amizade bonita e pura, como entende a mãe, e daí surgiu o convite para participarem da estreia no UNASP – EC.

**Figura 10** – Capa do encarte Pode ser (2016)



Fonte: Instagram pessoal de Pedro Valença

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BGxllzfMBJd/>. Acesso em: 22 out. 2020.

**Figura 11** – O garoto Ian na plateia, em companhia de Pedro Valença, na apresentação do Grupo Novo Tom em Brasília-DF

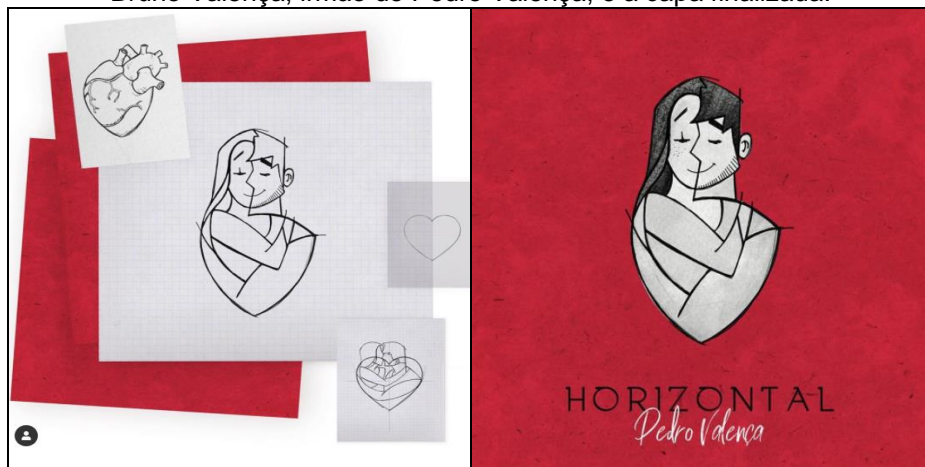


Fonte: Instagram Danielle Rossi Photography

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BK6FEqTAtwC/>. Acesso em: 22 out. 2020

- **EP Horizontal** – Foi lançado em 02 de junho de 2020, data estratégica pela sua proximidade à comemoração do Dia dos Namorados (12 de junho). O encarte reúne quatro letras de músicas escritas pelo compositor para a celebração de quatro enlances matrimoniais – “Pra ficar”; “Nós dois”, “Eles se amam” e “De olhos abertos”. Antes que o músico lançasse o EP, fez uma série de vídeos em sua conta pessoal do aplicativo *Instagram*, mostrando a reação dos casais para quem compôs as letras, ouvindo as músicas que foram tema de seu casamento. Alegria estampada nos rostos, algumas lágrimas de felicidade e renovação de votos marcaram as audições. A quinta música “Muda os planos” é inédita e versa sobre o amor que corre o risco de um dia não ser mais o mesmo. O amor também pode passar por mudanças. Abaixo, o processo criativo da capa do EP, produzida e executada pelo irmão do compositor, Bruno Valença, e a capa oficial de divulgação do trabalho:

**Figura 12** – Etapas do processo criativo da ilustração para a capa do EP Horizontal produzida por Bruno Valença, irmão de Pedro Valença, e a capa finalizada.



Fonte: Instagram Bruno Valença

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAvks3Xpfiw/>. Acesso em 20 out. 2020.

### 3.2 PERCURSO ESCRITURAL E COMPOSICIONAL DE PEDRO VALENÇA

A proposta desta dissertação originou-se das observações relacionadas ao trabalho musical do cantor *gospel* Pedro Valença de Almeida, também compositor, regente e diretor do grupo Vocal Livre. A observação e organização dos fenômenos recolhidos por meio da coleta de dados será analisada à luz do aporte interpretativista. O processo de composição será assimilado por meio do contexto de produção e das pretensões pessoais do compositor.

Em 26 de novembro de 2018, foi estabelecido o primeiro contato com Valença pelo perfil pessoal do *Instagram*, rede social *online* de compartilhamento de fotos e vídeos, a fim de apresentar a proposta de análise das suas composições para integrarem o *corpus* da dissertação. Em 16 de janeiro de 2019, houve resposta afirmativa ao convite e ocorreram as primeiras trocas de mensagens de texto e áudio por meio do aplicativo de mensagens instantâneas *WhatsApp*. Desde as primeiras conversas, o compositor mostrou-se solícito em divulgar seu processo criativo e ter suas produções musicais e os materiais de processo estudados para contribuírem com desenvolvimento dos aportes teóricos que compõem a dissertação, a saber, a Crítica Genética e a Estilística.

O ano de 2019 foi frutífero para o levantamento das estratégias de coleta dos materiais de processo do músico. Por ser sua matéria-prima a composição, foi necessário escolher procedimentos técnicos que estivessem em consonância com seu fazer artístico. Aliados à técnica, estão os instrumentos ou recursos que o artista emprega em conjunto com a matéria, com o propósito de chegar mais próximo à concretização do seu projeto criativo, ou seja, a matéria determinará os recursos e/ou ferramentas necessárias para determinado processo de concepção.

No primeiro trimestre de 2020, foram organizadas as perguntas que norteariam a entrevista presencial com Pedro Valença e era importante deslindar o passo a passo de como se concebia a gênese do processo de criação das letras de música, bem como de que forma poderia ser apreendida a influência dos pressupostos estilísticos nas canções.

Os questionamentos foram respaldados na revisão bibliográfica dos aportes genético e estilístico que integram o referencial teórico da dissertação. A maioria das perguntas nasceu das leituras de obras completas, e outras questões foram colhidas de leituras de artigos apresentados em eventos das áreas de concentração e de publicações da *Revista Manuscrítica*, todos devidamente referenciados.

Classificamos a entrevista como semiestruturada, pois, de acordo com os ensinamentos de Tozoni-Reis (2009, p. 29), “é a técnica de coleta de dados em que o pesquisador usa o roteiro como referência para a entrevista que transcorre de forma mais livre, tal como uma conversa entre entrevistador e entrevistado sobre os temas de interesse da pesquisa”. Há a possibilidade de o entrevistador criar motivações que contribuam para a apresentação dos dados e que crie, com maior liberdade, novos questionamentos de acordo com as respostas do entrevistado.

Como já explanado, Valença reside no UNASP – *Campus* Engenheiro Coelho. Foi combinado, então, às vésperas do feriado de Carnaval, que a entrevista seria realizada de forma presencial, entre os dias 26 e 27 de março de 2020. Por não haver possibilidade de hospedagem no hotel que fica dentro do *campus*, em virtude de um simpósio que ocorreria na mesma data escolhida, houve a necessidade de alterar o período para os dias 02 e 03 de abril de 2020.

Então, a atual pandemia do coronavírus (COVID-19) forçou uma paralisação global. Foi necessário que o governo brasileiro decretasse estado de calamidade pública por meio do Decreto Legislativo 6/2020 e os serviços essenciais foram definidos pelo Decreto 10.282/2020. Assim sendo, houve o fechamento de portos, aeroportos e rodovias durante o período em que a pandemia vigorou.

Em tempos em que o *home office* prevaleceu como única possibilidade de trabalho, tornou-se viável agendar a entrevista para a modalidade virtual, empregando o serviço de conferência remota *Zoom*, em três etapas – 19, 22 e 26 de junho de 2020 – devido à intensa carga de compromissos de Pedro Valença, mesmo de maneira remota. Felizmente, o ambiente *online* e as tecnologias puderam aproximar o que a condição momentânea imposta pela pandemia do coronavírus afastou.

Valença é um sujeito multifacetado. Consegue diferenciar os vários sujeitos que o constituem: “Pedro cantor, Pedro intérprete, Pedro líder de grupo, Pedro compositor” (VALENÇA, 2020). Seu comportamento varia, dependendo do contexto de exibição de sua figura pública. Quando está compondo, deve prevalecer a imagem criativa. Quando está cantando, as imagens reprodutiva e comunicativa precisam envolver o público ouvinte.

Enquanto diretor e líder de grupo, recebeu grande influência de duas formações musicais que marcaram sua juventude: Nova Voz e Raiz Coral. A técnica e trabalho dos líderes inspiraram seu processo e ele aprendeu a amar o que faziam. Começou a se descobrir como compositor ao ter contato com o músico Estevão Queiroga, mas acompanha com afincado o trabalho criador de Kirk Franklin, Stênio Marcius, Marcos Almeida e Paulo Nazareth, todos compositores consagrados no cenário musical brasileiro.

Qualifica-se como “muito exigente e chato consigo” (VALENÇA, 2020) quando produz e quando reproduz. Não tem o hábito de assistir ou ouvir suas produções finalizadas, porque autocrítica sua *performance*, pois entende que em uma apresentação não há a alternativa de corrigir o que está sendo executado.

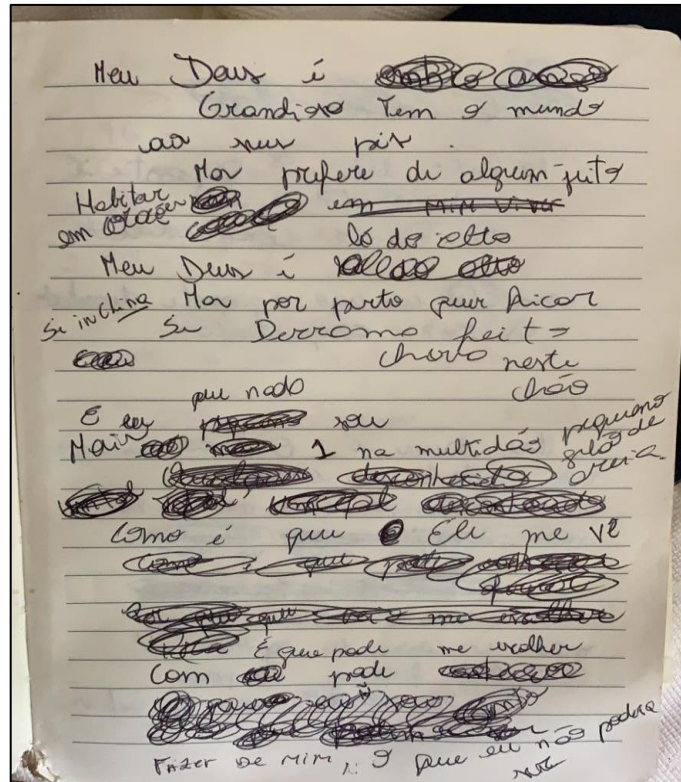
Como os bastidores das criações artísticas são desconhecidos pelo público, há a tendência de receber críticas e pressões por parte dos receptores das mais diversas manifestações artísticas. As maiores pontuações que Valença já recebeu quanto ao ofício concentram-se nos confrontos feitos com outros cantores do mesmo eixo segmental. Tais comparações vêm carregadas de supervalorização de um trabalho em detrimento de outro. Teve que aprender a lidar com a liberdade de expressão e pré-julgamentos quando aquilo que produz não atende às expectativas pessoais do ouvinte ou quando não há identificação pessoal com o que o musicista escreve ou canta.

O artista também enfrenta desprazeres e preocupações de diversas ordens quanto à atividade composicional e apresentações divulgadas ao público. Os principais entraves apontados foram a ausência de recursos financeiros para injetar maior qualidade em suas elaborações; fatores de produção e concepção alheios à sua vontade como espaço para as gravações em estúdios corretamente estruturados e instrumentalizados, o despontar de novos cantores do mesmo gênero musical, e, por último, os fatores de caráter pessoal como imaturidade, insegurança e o superar-se enquanto criador de novos *hits*, com a frequência ininterrupta exigida pelos ouvintes consumidores de suas canções. Valença destaca que os músicos e compositores consagrados, especialmente no cenário *gospel*, conquistaram o espaço não porque acertaram em todas as produções, mas tiveram habilidade emocional para saber lidar com as pressões advindas do mundo artístico.

O percurso criador tende a gerar maior conhecimento de si mesmo. Quando rasura, edita ou modifica algum aspecto da criação, é como se estivesse lapidando a si próprio. Tais ações são visíveis nos manuscritos do compositor. As rasuras, no percurso do “vir a ser”, deixam claro aquilo que o artista não quis. “No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou” (SALLES, 1998, p. 78). O espaço de experimentação da obra permite as constantes alterações de ideias, as novidades de sensações, as intervenções em construções “estranhas”. Esta organização é fundamental para a criatividade, pois em consonância com os ensinamentos de Ostrower (1987, p. 66):



Figura 15 – Manuscrito com rasuras de Pedro Valença 3

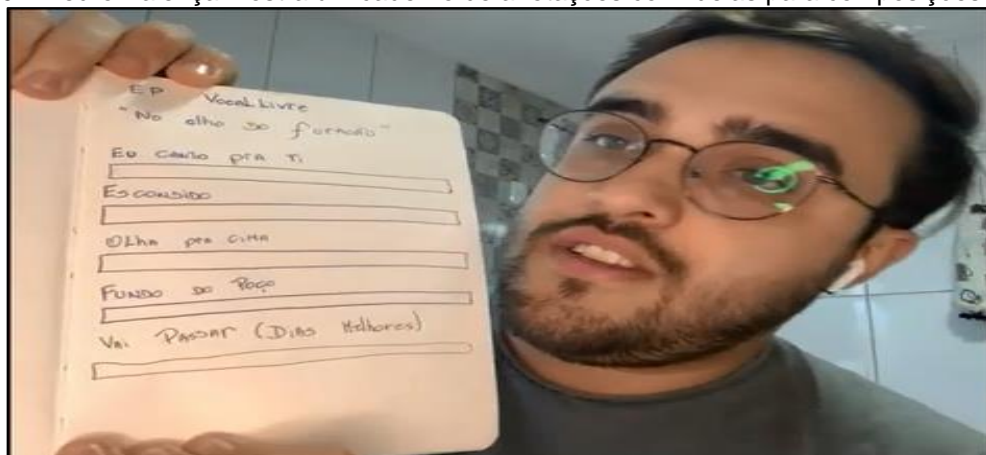


Fonte: Acervo pessoal da autora.

A forma de registrar as ideias iniciais de suas composições é diversificada quanto ao suporte utilizado. Valença mescla entre o registro manual em um caderno de anotações e o registro por meio do recurso de gravação de áudio, em seu aparelho celular.

Na figura abaixo, o caderno de anotação guarda títulos de composições futuras. Abaixo dos nomes das músicas, há uma barra em branco, que Valença vai colorindo de acordo com o progresso percentual de composição:

Figura 16 – Pedro Valença mostra um caderno de anotações com ideias para composições futuras



Fonte: Frame da Entrevista concedida à autora.

O primeiro filtro de sua construção poética é ele mesmo. Por ser um processo bem organizado em sua mente, por saber exatamente o que quer contar e ter contato íntimo com a matéria, a composição é transposta para o papel já “madura”. Geralmente, já constrói a poesia aliada a uma melodia pré-concebida.

Com relação ao estilo musical, desbrava diversas sonoridades e ritmos. Há marcações da música popular brasileira e moda “brejeira” em seu trabalho, como o próprio músico analisa, instrumentalizadas com violão e flauta. A principal fonte de consumo para seu processo escritural está em ouvir música, não apenas cristã, mas canções que tenham qualidade e que não vão contra os princípios que regem seu viver.

A maior matriz de influência que guia seu processo composicional está no ser humano, que ele considera ser a manifestação artística de Deus. Valença se considera amante das conversas, dos problemas, das situações reais. O tempo que passa com pessoas, observando o que fazem, impacta diretamente o conteúdo e a temática de suas produções musicais. A estratégia encontrada para responder aos dilemas, dúvidas, incertezas e questionamentos do cotidiano que o inquietam é entregar a mensagem “em uma embalagem de música” (VALENÇA, 2020). As adversidades, vistas como desestabilizadoras, passam a ser propulsoras para as suas construções musicais.

Salles (2006, p. 40) pontua que o artista “interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detentora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro”.

Deste ato observador, são criadas fortes tensões psíquicas em seu processo composicional. Ostrower (1987, p. 27) conceitua tal estratégia como “renovação constante do potencial criador”. As produções de Valença carregam em seu interior a realidade que o circunda. Salles (2006, p. 51) explica a importância das redes de relacionamento criadas pelos artistas com o mundo exterior ao dizer que “a rua vai para o escritório de trabalho”, ou seja, as imagens e os documentos de processo que estão ao seu livre acesso, impactam sua sensibilidade.

“Eu vou chegar” foi composta em viagem, na ocasião da participação no projeto social voluntário, Missão Amazônia, destinado à arrecadação de recursos para o suprimento de necessidades de comunidades ribeirinhas em Manaus-AM. A música “Cuida de mim” foi concebida em resposta a uma cena de *bullying* vista por Valença

em seu trabalho na Escola de Artes do UNASP – EC. Alguns alunos rechaçavam um colega por este estar acima do peso. Esta provocação ativou no músico a associação de uma memória particular que atingiu sua sensibilidade, pois narrou já ter sofrido *bullying* em idade escolar. Ostrower (1987, p. 19) sugere o poder da memória para a força criativa:

Acompanhamos a interpenetração da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. A consciência se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus vôos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências.

A resposta transmitida pela canção, resumida em uma frase no momento da entrevista, foi: “Só o amor sabe ensinar” (VALENÇA, 2020).

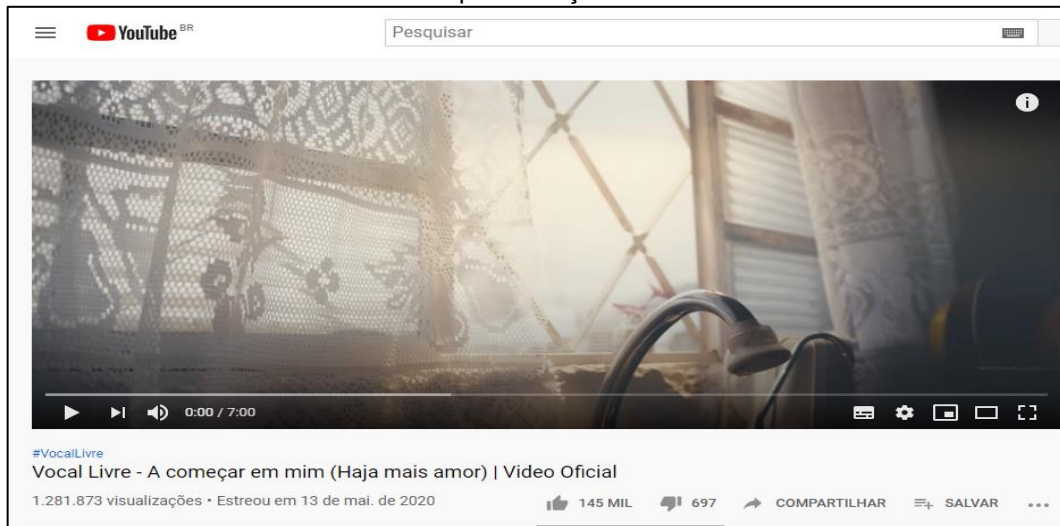
Mann (2001) destaca em sua obra *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre romance, o ato de fazer empréstimos ou apropriações de outros processos criadores para relacionar à obra literária em construção outros diálogos. Quando questionado se isso é prática comum em seu fazer artístico, Valença explica que o CD solo “Pode ser” contou apenas com composições suas, visto que o trabalho deveria estampar, em uníssono, a voz do compositor, por poder falar com propriedade de si mesmo e da mensagem que pretendia transmitir. Já o trabalho coletivo voltado ao Vocal Livre recebeu interferências de outras vozes. Para Valença, são contribuições enriquecedoras, visto que o grupo conta com grande diversidade de olhares, vivências e formas de se expressar. Atualmente, já tendo 10 anos de experiência em composição e regência para o grupo, sabe exatamente qual intérprete escolherá para interpretar uma determinada composição, porque conhece com sensibilidade e afinidade o que pode ou não incorporar ao processo criador.

Valença experimentou situações prazerosas que marcaram a sua trajetória profissional. Sendo a ambição de todo artista tornar seu nome conhecido, é aceitável considerar que o intento foi alcançado por ele. Seu perfil pessoal na rede social Instagram soma 112 mil seguidores e a conta do grupo Vocal Livre, 197 mil. A página pessoal da plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube totaliza 26,1 mil inscritos e o perfil do grupo Vocal Livre, 361 mil inscritos.

A versão do *reality show Big Brother Brasil 20*, composto por famosos, trouxe em seu elenco a *influencer digital* Rafaela Kalimman, que apresentou Pedro Valença

e o grupo Vocal Livre aos colegas de confinamento, por meio de uma canção tocada dentro da casa. Ela contou, também, que havia participado da gravação do clipe do single “A Começar em Mim”, baseado em fatos que contam a história do jovem aluno Samuel Melquíades, 16 anos, que perdeu a vida ao tentar proteger outros alunos, durante um atentado na Escola Estadual Raul Brasil. A tragédia ocorreu no dia 13 de março de 2019. A atriz fez o papel da mãe do garoto. O clipe estreou no YouTube em 13 de maio de 2020. Em 15 de maio de 2020 já havia sido visualizado 1.281.873 vezes, conforme comprovação da imagem capturada na data citada:

**Figura 17** – *Print* da tela do Youtube contendo o número de acessos do clipe “A Começar em mim”, dois dias após o lançamento oficial



Fonte: Página do YouTube do Grupo Vocal Livre

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGtcg8R8F0A>. Acesso em 20 out. 2020.

É notório que as composições de Pedro Valença alcançaram para além do público evangélico e cristão. O crédito é dado pela importância que as novas tecnologias de comunicação desempenham em seu processo composicional. A tecnologia “queimou etapas” e auxiliou a distribuição do conteúdo criativo. Atualmente não é necessário estar filiado a uma grande gravadora para divulgar o trabalho musical, basta postar nas redes sociais e plataformas digitais um trecho ou a obra completa para alcançar e aguardar a reação positiva ou negativa do público ouvinte.

Valença faz duas observações pertinentes sobre o papel das mídias sociais. A primeira diz respeito àqueles espectadores que não sentem necessidade de estar presencialmente prestigiando o intérprete em suas apresentações e contentam-se apenas em ver o vídeo, depois de postado, na *web*. A segunda menção é que, antigamente, um álbum ou uma faixa eram absorvidos pelos ouvintes num período de

três ou quatro anos, não havendo a necessidade de produzir, imediatamente, um novo trabalho. A aceleração da divulgação das faixas ou álbuns, na atualidade, faz com que as composições sejam assimiladas e consumidas com maior intensidade e rapidez. Em um período de 30 dias, é necessário que haja um novo *hit* para lançar no mercado musical. Então, não é possível permitir que o processo de composição lide com o “tempo de secagem” e o “tempo de gaveta” (SALLES, 2006, p. 61). Os tempos referem-se, respectivamente, à espera pelo tempo da obra, ou seja, o afastar-se para novas adições e a obra que espera pela intervenção do artista que contempla e revê o que foi feito. Valença assinala que não se deixa afetar pelo correr desesperado das imposições sociais e conclui dizendo que “a música nova vai vir quando tiver de vir”.

Havendo conhecido e contemplado os principais pontos e influências que impactaram a trajetória escritural e processo composicional de Pedro Valença, serão analisadas, no quarto e último capítulo, os principais recursos genéticos e estilísticos empregados pelo autor em três canções escolhidas: “Eu, poema”, “Canção de Jó” e “Bonequinha de Pano”, as duas últimas consideradas músicas-irmãs, devido ao contexto de concepção e produção das obras, conforme será visto adiante.

## 4 ANÁLISE DAS PRODUÇÕES MUSICAIS DE PEDRO VALENÇA

O capítulo pretende encontrar, nas produções musicais do compositor, as marcas genéticas e estilísticas levantadas no referencial teórico quando da concepção das faixas selecionadas para constituírem o *corpus* da dissertação. Para tanto, foram escolhidas três composições autorais: “Eu, poema”, retirada do trabalho dirigido ao Grupo Vocal Livre (2017) e as músicas-irmãs “Canção de Jó” e “Bonequinha de Pano”, encontradas no disco solo de Pedro Valença.

A justificativa da escolha deveu-se ao contexto de produção revelado por Valença no decorrer da entrevista, já previamente apresentada. As três obras musicais têm a sua gênese motivada por duas situações reais vividas por Valença que serviram como impulsionadoras para o percurso criativo do artista e que serão explicitadas, a seguir.

As vivências atingem diretamente o potencial criador do artista. Sobre o fato, Ostrower (1987, p. 27) argumenta:

O potencial criador elabora-se aos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia.

As análises serão iniciadas a partir dos balizadores da Crítica Genética, quando serão trazidos trechos da entrevista de Valença que comprovam e explicam os pormenores dos elementos presentes nas letras das músicas selecionadas.

Em seguida serão abordados os principais recursos estilísticos que sustentaram a construção textual, a fim de levar o leitor/ouvinte a compreender como estes elementos contribuíram para alcançar os efeitos expressivos e de sentido das letras que marcam o percurso escritural, a fim de intentar conectar o público a estabelecer um relacionamento íntimo e direto com Deus, a despeito das complicações e sofrimentos pessoais que acometem o viver, nos dias atuais.

### 4.1 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA FAIXA “EU, POEMA”

#### 1 Caneta e papel, a alma do artista

Registra lentamente um pedaço seu  
 Sonhando impressionar o coração de um outro  
 Sonhando em tornar seu nome conhecido  
**5** Sou a pauta em branco, a tela sem pintura  
 Sou palco vazio e a plateia espera, derrama a tua arte  
 Sou o teu poema, escreve  
 Conta a tua história, enche de detalhes, o espaço é todo teu  
 Declara em mim o teu amor, e quem me ler, entenda  
**10** Mesmo sem terminar a sua boa obra,  
 Convida a sua arte pra exposição  
 Sonhando impressionar o coração de um outro,  
 Sonhando em tornar seu nome conhecido  
**14** Sou a pauta em branco, a tela sem pintura, eu sou palco vazio  
 E a plateia espera, derrama tua arte, sou o teu poema, escreve  
 Conta a tua história, enche de detalhes, o espaço é todo teu  
 Declare em mim o teu amor, e quem me ler, entenda  
 Declare em mim o teu amor, e quem me ler, entenda

#### 4.1.1 Os Bastidores Da Composição Da Música “Eu, Poema”

A música “Eu, poema” é uma das 14 faixas que compõem o álbum “Por toda terra” (2017).

É importante destacar a ficha técnica da canção escolhida. Antes, porém, um detalhe: havia o plano de apresentar uma canção com sonoridade mais abasileirada, de acordo com o relato do compositor. Afirmando não dominar muito bem o estilo em questão, convidou um amigo para a parceria. A letra e música são de Pedro Valença e Samuel Rodrigues. O arranjo vocal foi produzido por Lineu Soares. O arranjo-flauta e a flauta transversal são executados por Bruno Santos. Os músicos que tocam o baixo, a percussão e o violão são, respectivamente, Pedro Ivo, Márcio Forte e Samuel Rodrigues.

A aplicação dos estudos genéticos, aqui, tornará concreto o conhecimento do processo criativo da obra, contribuindo, também, para o enriquecimento do aporte teórico da Estilística, porque a narração do músico sobre o que considerou para a concepção da obra, atesta e confirma a análise que será apresentada à frente.

Valença conta que estava organizando o repertório e ensaiando algumas músicas novas para a idealização do álbum acima referido, e era seu objetivo que as canções versassem sobre amor, serviço cristão, evangelismo e a proclamação do Evangelho sobre o Reino de Deus.

É habitual que antes de se iniciar um dia de atividades, o grupo se reúna para participar de uma meditação. O pastor, líder religioso que dirigia o momento, refletiu sobre o texto da Bíblia Sagrada (1993, p. 1156) encontrado na Epístola de Paulo aos Efésios, capítulo 2, versículo 10, onde se lê: “Porque somos feitura dEle, criados em Cristo Jesus para boas obras, as quais Deus de antemão preparou para que andássemos nelas”. Valença sentiu-se tocado, especialmente, pela frase “Somos feitura dEle”, expressão que o levou a refletir sobre a tradução original, explicitada pelo pastor como dado a entender que o ser humano é uma peça de arte, um poema.

Ao consultar a tradução do versículo em Dorneles (2012a, p.1117), organizador do Comentário Bíblico Adventista do Sétimo Dia que recolhe conhecimentos da cultura e das línguas originais em que os textos encontrados no cânon bíblico foram escritos, uma curiosa coincidência saltou aos olhos:

Feitura dEle. Do grego. *poiema*, “aquilo que é feito ou executado”, uma “obra”, “a criatura”. A palavra portuguesa “poema” é derivada de *poiema*. O termo se refere à nova criação espiritual que Deus efetua no ser humano. Somos refeitos por Ele com o propósito de praticar “boas obras”.

Uma segunda coleção intitulada Comentário Bíblico Expositivo – Novo Testamento Volume II – escrita por Warren W. Wiersbe, pastor norte-americano, teólogo, conferencista, escritor de literatura cristã e trabalhos de cunho teológico, também traz a interpretação acerca da parte do versículo citado:

“Pois somos feitura dele, criados em Cristo Jesus”. A palavra grega traduzida por “feitura” é *poiema*, de onde vem nosso termo “poema”. Significa “aquilo que é feito, um produto manufaturado”. Em outras palavras, nossa conversão não é o fim; é apenas o começo. Fazemos parte da nova criação de Deus (ver 2 Co 5:17), e Deus continua a operar em nós, a fim de nos tornar conformes com seu plano para nossa vida. Seu propósito é nos fazer mais semelhantes a Cristo (Rm 8:29) (WIERSBE, 2006, p. 24).

É fundamental transcrever um trecho original da entrevista concedida por Pedro Valença, no dia 05 de maio de 2020, pelo aplicativo de mensagens instantâneas *WhatsApp*, quando narra o processo de criação, a fim de validar a interpretação que estabeleceu sobre o texto usado no momento de comunhão:

Eu pensei assim: eu vou descrever o processo de criação de um artista. Comecei a escrever: caneta e papel, a alma do artista ... (cantarola) ... Você é como se fosse uma peça de arte, uma obra de arte de Deus e você é feito para que as outras pessoas conheçam o trabalho dEle, conheçam o trabalho do Artista Maior, então você representa a identidade dEle, você representa a glória dEle (VALENÇA, 2020).

Continuando sua linha de raciocínio, o compositor dialoga com o questionamento: “O que é viver uma vida para a glória de Deus?”, levantado pelo líder religioso:

É uma vida que as pessoas glorifiquem quem Ele é, através das suas obras, da sua existência. A sua vida é para anunciar mesmo a glória dEle, é para anunciar a habilidade dEle. Eu trouxe isso para um âmbito mais humano: Eu sou uma peça de arte. Quando a pessoa olha pra mim, ela fala: Que peça de arte linda! Ela pensa: Quem foi que fez isso? Que maravilha! Entende? No sentido não obviamente estético, mas de uma vida que agrada a vida das outras pessoas para que isso aponte ao Artista (VALENÇA, 2020).

#### 4.1.2 Levantamento Dos Recursos Estilísticos Em “Eu, Poema”

Passamos a analisar a canção selecionada e os recursos estilísticos presentes em sua composição. Para melhor organização, os versos foram numerados para citar os exemplos dos recursos escolhidos.

O título da canção revela o eu poético. O pronome de primeira pessoa marca a subjetividade do locutor. Ao adicionar o substantivo poema, reconhecemos a presença da metáfora, mesmo havendo a elipse do verbo ser, por meio da construção lógica: Eu sou um poema.

Caneta e papel são substantivos fundamentais para a construção textual, pois são os instrumentos básicos utilizados para o trabalho do poeta. A primeira estrofe da canção-poema retrata o ato do fazer do artista que não é um processo rápido, instantâneo. É um registro que se dá de forma pausada, paciente, marcado pelo advérbio “lentamente” (v. 2), constituindo a expressão adverbial formada pelo adjetivo lento e pela terminação sufixal -mente os suportes que garantem força expressiva ao ato, não introduzindo apenas a ação de tempo, mas ainda de modo, continuidade e movimentação. A criação absorve todas as experiências vividas, sejam alegrias, tristezas, dramas existenciais ou desafios enfrentados pelo seu criador.

O verbo “sonhar” relaciona-se com “impressionar” (v.3) e “tornar conhecido” (v.4) a fim de revelar a ambição de todo aquele que se expressa por meio da arte. Não é garantia que tais ações serão concretizadas, vez que a forma nominal “sonhando”, flexionada no gerúndio, transmite a ideia de algo que perdura por um espaço de tempo indefinido, uma ação que garante continuidade.

São marcados os principais recursos fônicos por intermédio das assonâncias e aliterações. Há assonância recorrente em /a/ no verso 1 e nos versos 5 e 6:

**Caneta e papel, a alma do artista**  
**Sou a pauta em branco, a tela sem pintura**  
**Sou palco vazio e a plateia espera, derrama a tua arte**

A vogal /a/, por ser anterior, sugere brilho, clareza, brancura, sensações corroboradas pelo contexto, ou seja, “pauta em branco”, “tela sem pintura”, assim como um “palco vazio à espera da plateia” estará sempre iluminado no aguardo daquele ou daqueles que irão transmitir alegria aos possíveis espectadores.

A assonância em /e/, que simboliza a marcação de sons neutros, pode ser observada no verso abaixo, assim como os sons nasalizados /em/, /im/:

**Declara em mim o teu amor e quem me ler, entenda**

Em “lentamente” (v.2), há a presença da ressonância nasal que sugere prolongamento sonoro. Este efeito estilístico comprova que o processo de composição do artista não se faz de forma rápida, acontece de maneira gradativa, pensada. Assim, a massa sonora do advérbio “lentamente” é adequada ao seu conteúdo significativo, pois aliado à nasalização, o número de sílabas da palavra favorece a sugestão de crescimento e expansão da ideia de vagarosidade.

O exemplo mais significativo de sons aliterantes está presente no refrão. O emprego da série de consoantes oclusivas vai indicar seqüência à leitura, ao relacionar a aparente ausência que marca os substantivos e adjetivos que formam as metáforas relacionadas ao ser humano:

**Sou a pauta em branco, a tela sem pintura**  
**Sou palco vazio e a plateia espera, derrama a tua arte**

Sou o teu poema, escreve  
Conta a tua história, enche de **detalhes**, o espaço é todo teu  
**Declara em mim o teu amor, e quem me ler, entenda**

A segunda estrofe, aquela que compõe o coro, é o clímax da canção. O compositor faz conhecido o seu interlocutor por meio da marcação intensa do pronome possessivo de segunda pessoa do singular, tu, ao lado de substantivos significativos do texto como em “tua arte” (v. 6) “teu poema” (v.7) “tua história” (v.8), “o espaço é todo teu” (v. 8). É possível afirmar que o locutor se dirige à figura de Deus, a quem atribui a função de Criador de todas as coisas, já que o acúmulo de verbos no modo imperativo, como em “derrama” (v.6), “escreve” (v. 7), “conta” e “enche” (v. 8) e “declara” (v.9) sugerem Seu poder de intervir, de maneira integral, na alma do ser humano que O busca em “espírito e verdade” (João 4:23).

Ao abordar as formas de tratamento, Martins (2012, p. 259) argumenta sobre o emprego dos pronomes tu e vós em textos de caráter religioso:

As diferentes formas de tratamento correspondem a diferentes graus de intimidade/distância e níveis de hierarquia social. À medida que o processo de democratização vai atenuando as distinções sociais, algumas formas vão desaparecendo. Assim a forma vós até o século XVIII era usado em alternância com *tu*, com valor singular, denotando respeito, pouca intimidade. Atualmente esse tratamento só se preserva em alguns poemas com certo requinte aristocrático ou com tonalidade irônica e em textos religiosos de longa tradição (“Pai nosso que estais no Céu, santificado seja o vosso nome...”; “Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores...”). Mesmo com o valor de plural vós só se emprega em discursos solenes e textos poéticos.

A estrofe em análise também é formada por uma série de paralelismos sintáticos que carregam em si muita relevância para o desenvolvimento da mensagem almejada pelo músico. As orações “Sou a pauta em branco” (v.5), “a tela sem pintura” (v.5), “sou palco vazio” (v.6) e “sou o teu poema” (v. 7) são formadas pela mesma estrutura sintática, a saber: sujeito simples e subentendido + verbo de ligação + predicativo do sujeito.

Importante considerar que os predicativos do sujeito encontrados nos versos 5 e 6, “pauta em branco”, “tela sem pintura”, “palco vazio”, respectivamente, são formados pela união de um substantivo e um adjetivo ou locução adjetiva. Então a escolha lexical foi proposital, porque os termos em questão garantem maior carga

afetiva à música, uma vez que modificam o substantivo, atribuindo-lhes uma característica particular, ou seja, o vazio que acomete o artista.

Além disto, há a formação de metáforas construídas por meio dos paralelismos sintáticos, já expostos acima, como em “pauta em branco” (v.5), “tela sem pintura” (v.5), “palco vazio” (v.6) e “teu poema” (v.7). Quando o artista se coloca na posição de “pauta”, “tela” e “palco” e “poema”, utilizando substantivos pertencentes a um mesmo campo semântico, campo das artes, fica claro que ele se vê como material a ser trabalhado por Deus, pois assume a posição de criatura e atribui ao Senhor a função de criador.

Isso também acontece com os adjetivos e locuções adjetivas – “em branco”, “sem pintura” e “vazio”, expressivos para a progressão do texto. Os qualificadores selecionados transmitem a emotividade do enunciador e se encontram num mesmo campo semântico: o campo do inexistente. Possuem carga semântica positiva, uma vez que Deus transformará o “aparente nada”, realidade deste ser, por meio do amor, amor em essência, linguagem universal compreendida, “lida” e “entendida” pelos homens. Davi, um dos reis de Israel, relatou no livro bíblico de Salmos (2012, p. 1171-1172) a onisciência e o poder criador de Deus, com as seguintes palavras:

13 Tu formaste o íntimo do meu ser e me teceste no ventre de minha mãe.  
14 Graças te dou pela maneira extraordinária como fui criado! Pois tu és tremendo e maravilhoso! Sim, minha alma o sabe muito bem.

A terceira estrofe inicia-se com o operador “mesmo” (v. 10) que tem como efeito de sentido a concessão, já que admite que ocorra um fato contrário à ação principal, incapaz de impedi-la. A oração subordinada adverbial concessiva que compõe os versos 10 e 11 está construída em ordem indireta, devendo assim ser lida para melhor compreensão: [o artista] “convida a sua arte para exposição, mesmo que não tenha terminado a boa obra”.

O objeto convidado à exposição é a própria arte, o próprio sujeito que tem sido esculpido pelas mãos divinas. Há a retomada da primeira estrofe quando o músico repete os versos 3 e 4, já analisados anteriormente. Essa repetição é importante para concluir esta estrofe, porque ao expor o material, qualificado afetivamente como “boa” obra (v.10), atinge o objetivo de “impressionar o coração” e “tornar o nome conhecido”. Aqui a posição anteposta do adjetivo acrescenta-lhe um matiz sentimental, pois o mesmo se afasta de seu valor denotativo, ou seja, de algo que tem aprovação por sua

qualidade. A boa obra remete ao cumprimento da vontade de Deus e que nos leva, a partir de nossa fé, a praticar boas ações e seguir preceitos que regulam nosso comportamento individual diante dEle e no tocante ao próximo e à sociedade, temas recorrentes nas produções musicais do artista aqui analisado.

#### 4.2 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA FAIXA “CANÇÃO DE JÓ”

**1** Vejo um sorriso, ninguém sabe explicar  
 Não é aquela moça da má notícia  
 Não sabe o que dela será

**4** Lhe disseram que sua vida estava frágil  
 Mais uma vez teria que lutar  
 E por um tempo ter os seus sonhos trocados  
 Pela vontade simples de viver

**8** Mas a surpresa é notar  
 Que a sua calma expressão não se alterou  
 E em resposta ao sofrimento  
 Mostra ao mundo a sua paz

**12** Deus me deu e ele pode me tirar  
 Grato sou, me alegro a cada respirar  
 Podem os meus dias acabar  
 Da minha história isto não é o fim  
 Deus tem melhores soluções pra mim  
 E isso me basta eu posso ser feliz

**18** Muitos se perguntam:  
 Quer teu Deus te castigar?  
 Por que ele permite que o sofrimento  
 Faça um filho seu chorar?

**22** Com sua vida mostra Deus e sua bondade  
 Que não vê tempo, não vê condição  
 Pra toda dor existe um tempo a ser contado  
 Em Deus existe vida eternal

**26** Essas palavras, seu exemplo, seu sorriso  
 São pra mim motivação

E pra que seja de outros corações aflitos  
Faço dela uma canção

#### 4.2.1 Os Bastidores Da Composição Da Música “Canção De Jó”

A composição foi escrita para Joyce Nunes Salgado, paulista, fisioterapeuta, na época com 21 anos. A jovem, que estava morando nos Estados Unidos, foi esquiar, levou um tombo e sentiu uma dor que não condizia com a queda. Como a dor não passava, os pais insistiram que voltasse ao Brasil para avaliarem o caso com médicos especialistas. Então foi diagnosticado um cordoma, um raro tumor maligno que acomete principalmente recém-nascidos, e fica situado na região da coluna lombossacral.

Desprovida de plano de saúde nacional, viu-se numa difícil situação. Colocou sua casa à venda, mas não obteve nenhum retorno. Conseguiu ser encaminhada ao Hospital de Câncer de Barretos-SP e ali conseguiu tratar-se, gratuitamente.

Seu prognóstico era desanimador. O risco de morte era elevado e, caso sobrevivesse à cirurgia, poderia não mais andar. Felizmente a cirurgia foi um sucesso, e não houve sequela.

O tratamento pós-cirúrgico era constituído por sessões de radioterapia, que podiam “queimar” a sua medula e poderiam limitar seus movimentos. Também não houve nenhuma consequência prejudicial advinda deste procedimento.

Passou seis anos em remissão. Por estar bem, casou-se e a vida continuou. A amizade de Joyce e Valença foi estabelecida neste ínterim, após a primeira etapa da doença.

Novamente passa a sentir algumas dores e descobriu, por meio de exames, que houve recidiva do tumor. Os médicos que haviam cuidado de seu caso disseram não haver o que fazer, pois todo o tecido que poderia ter sido retirado já havia sido levado a termo e que no lugar das vértebras já havia próteses. Vinte dias após o novo diagnóstico, um dos médicos entrou em contato e se prontificou a operá-la, caso concordasse com o risco. Por ter convicção de que Deus faria o melhor por ela, quer fosse a cura ou não, submeteu-se ao procedimento que durou cerca de 15 horas e meia. Nesta etapa, retirou a vértebra e um fragmento da veia cava, o que resultou num quadro de trombose em suas duas pernas. Caso a situação não se revertisse

com medicamentos específicos, a única alternativa seria a amputação dos membros inferiores.

Então narra-se o que pôde ser considerado um “milagre” para a condição a que estava acometida, retirada da entrevista que Joyce Nunes Salgado concedeu ao canal do *Youtube*, *Mínyma Series*, em 17 de janeiro de 2015, intitulado “Joyce, a guerreira da esperança”, suporte que pode ser considerado documento de processo, de acordo com a teoria basilar da Crítica Genética, por auxiliar a contagem da história em questão:

O médico me disse:

- Se seu quadro não for revertido até amanhã, ao meio-dia, a gente vai ter que retirar as suas duas pernas, porque você não vai sobreviver.

Passamos a noite em oração, confiando mais uma vez que Deus faria o que fosse melhor.

De manhã, a assistente social entrou no meu quarto e disse:

- Você é a Joyce?

- Sou eu, por quê?

- Você está precisando de uma bota pneumática para trombose?

- Eu estou, mas são para as duas pernas.

- Olha que interessante! O hospital tinha comprado uma bota há três anos e acabaram de entregar. Eu preciso medir para ver se ela é do seu tamanho.

Ela conclui dizendo que “Deus foi tão perfeito que mandou as duas botas do meu tamanho que fizeram o efeito desejado. Eu estou viva com minhas duas pernas e fiquei sem sequelas da segunda cirurgia”.

A música foi escrita em virtude da recuperação de Joyce, após a segunda cirurgia, segundo trechos da entrevista de Valença. O compositor vai visitá-la e apresenta a canção como uma espécie de presente por ela ter, mais uma vez, enfrentado a adversidade e ter obtido sucesso. Dedica também a Deus a vitória e a constante intervenção na história da amiga.

A primeira estrofe da música narra o exposto acima:

Vejo um sorriso, ninguém sabe explicar

Não é aquela moça da má notícia

Não sabe o que dela será

Lhe disseram que sua vida estava frágil

Mais uma vez teria que lutar

E por um tempo ter os seus sonhos trocados

Pela vontade simples de viver

É importante considerar, pelo enfoque genético, o título da música. Valença explica que fez uma brincadeira: Jó é a forma carinhosa como chamava a amiga, mas o contexto permite inferir a referência estabelecida com o personagem bíblico, Jó, que carregou em si a personificação da dor e sofrimento.

A temática do livro de Jó, que é estruturado como poesia em três atos, diz respeito à experiência humana. Conta a história de um homem que, após revezes terríveis e inexplicáveis, encontra o caminho de volta à vida. De acordo com Dorneles (2012b, p. 550):

Jó emerge num contexto doméstico, comum em sua época. Ele era um rico proprietário de terras, honrado e amado por seus compatriotas. Jó não pode ser identificado com nenhuma dinastia ou clã dominante. Ele aparece como uma figura solitária e nobre na história, importante por causa da sua experiência pessoal, não por causa de sua relação com sua época ou seus contemporâneos.

O papel do sofrimento toma lugar importante na constituição do livro. Desde o capítulo um, é possível se familiarizar com os infortúnios pelas quais o personagem é cercado.

As histórias aqui retratadas se relacionam em alguns pontos: semelhantemente a Joyce, Jó também foi colocado frente a frente com a morte e foi levado a meditar sobre a condição do ser humano e sobre a sua própria condição. Ambos sentiram dor, angústia, foram acometidos por decepções, constantes perdas mas, em contrapartida, sentiram na pele, literalmente, os efeitos da proteção divina.

Pode-se perceber um diálogo entre a letra da música e o livro de Jó, resgatando o estabelecido no texto fonte, uma vez que a língua não é simplesmente o meio de que o autor se utiliza para representar o mundo; ela é também o mundo que ele representa, pois segundo Bakhtin (1981, p. 240): “Toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas”. Assim sob um texto ou um discurso, vamos encontrar outro texto ou outro discurso com vários graus de exatidão ou imparcialidade.

Assim, é possível inferir a intertextualidade ao livro de Jó como maneira de potencializar a remissão feita na música, a partir da leitura dos versos 20 e 21 do primeiro capítulo do livro:

20 Então, Jó se levantou, rasgou o seu manto, rapou a cabeça e lançou-se em terra e adorou;  
 21 e disse: “Nu saí do ventre de minha mãe e nu voltarei; o SENHOR o deu e o SENHOR o tomou; bendito seja o nome do SENHOR!

Os versos 12 e13 aludem ao referente texto bíblico:

Deus me deu e ele pode me tirar  
 Grato sou, me alegro a cada respirar  
 Podem os meus dias acabar  
 Da minha história isto não é o fim  
 Deus tem melhores soluções pra mim  
 E isso me basta eu posso ser feliz

A declaração acima pode ser entendida como ato de resignação cristã. Resignar-se não no sentido de submerter-se cegamente à autoridade de Deus ou a dirigir-se a Ele com temor ou medo, mas no sentido de conhecer e saber que a onisciente vontade divina sabe como dirigir o rumo da vida, independente de qual seja o caminho a ser trilhado. As duas vidas aqui exemplificadas experimentaram desta realidade e isso bastou para a sua plena felicidade.

Comprovamos, por meio dos versos finais, a real importância que Valença aplica aos relacionamentos interpessoais e às cenas do cotidiano, e como ambos direcionam seu processo composicional. A teoria genética versa que alguns gatilhos impulsionam o ato criador. As palavras, o exemplo e o sorriso da amiga funcionaram como estímulos instantâneos e *insights* que o levaram a compor, como ele declara: “são pra mim motivação”. E há um propósito nobre advindo deste trabalho: comunicar esperança a outros “corações aflitos” que podem e poderão se valer da canção quando estiverem enfrentando turbulências e desafios em sua trajetória.

Essas palavras, seu exemplo, seu sorriso  
 São pra mim motivação  
 E pra que seja de outros corações aflitos  
 Faço dela uma canção.

#### 4.2.2 Levantamento Dos Recursos Estilísticos Em “Canção De Jó”

Há assonância em /a/, /e/, /o/ ao longo de toda a composição, os vocábulos “má” (v. 2), “frágil” (v.4), “calma” (v.9) e “paz” (v.10) indicam amplitude.

Os sons nasais também são importantes para constituir prolongamento sonoro, como é constatado na última estrofe:

Essas palavras, seu **exemplo**, seu sorriso  
São pra **mim** motivação  
E pra que seja de outros corações aflitos  
Faço dela uma **canção**.

Os versos 5 a 11 pontuam aliteração em /s/, /z/. Ao ler o agrupado de sons sibilantes dos versos 8 a 11, é possível perceber que esta leitura vai se tornando crescente, há cadência sonora para indicar que mesmo diante do sofrimento, a moça não se deixa abalar, pelo contrário, cresce, figurativamente, como guerreira que quer continuar lutando. Temos aqui, portanto, uma aliteração que tem por objetivo servir de suporte acústico-enfático para todo o sintagma. A iteração da sibilante reforça de forma sensível a ideia do sofrido tempo que durou a batalha de Joyce contra a doença.

Mais uma **vez** teria que lutar  
E por um tempo ter os **seus sonhos** trocados  
Pela vontade **simples** de viver  
Mas a **surpresa** é notar  
Que a **sua calma expressão** não **se** alterou  
E em **resposta** ao sofrimento  
Mostra ao mundo a **sua paz**

As rimas são outro importante recurso fônico utilizado por Valença para atingir os efeitos de sentido na canção. Os verbos empregados na forma nominal /ar/ do infinitivo geram as rimas pobres, como em “explicar” (v.1), “lutar” (v.5), “notar” (v.8), “tirar” (v.12), “respirar” (v.13), “acabar” (v.14), “castigar” (v.19), “chorar” (v. 21) entre outras aplicações no decorrer do texto. As formas verbais elencadas em sua aparição no texto, por si mesmas descrevem o curso da história de Joyce. Parece ter o autor

partido das formas verbais para o desenvolvimento do texto, numa sequência temporal dos acontecimentos:

explicar  
 lutar  
 notar  
 tirar  
 respirar  
 acabar  
 castigar  
 chorar

Além deste emprego, há as rimas ricas e paralelas “fim” (v.15) e “mim” (v.16) e a rima interna e as finais, respectivamente, “expressão” (v.9), “condição” (v.23), “motivação” (v.27) e “canção” (v. 29). Vale ressaltar que as rimas dos versos 15 e 16 (fim e mim) sugerem, pela constituição sonora, o desespero e a angústia, pela presença da vogal estridente /i/, nasalizada, embora haja esperança e resiliência por parte da personagem. Já nos versos 9, 23, 27 e 29, a escolha das formas “expressão”, “condição”, “motivação” e “canção” segue a mesma motivação das escolhas verbais fazendo ecoar, por toda a melodia, a saga vivida por Joyce.

O conjunto lexical é significativo para comprovar as intenções da construção composicional de Valença. Era necessário escolher os vocábulos que transmitissem a ideia de dor e sofrimento causados pelo quadro enfrentado por Joyce. Listamos, para exemplo, os seguintes: “vida frágil” (v.4), “lutar” (v.5), “sofrimento” (v.10), “acabar” (v.14), “castigar” (v.19), “chorar” (v.21), “dor” (v.24), “corações aflitos” (v.28).

É importante notar que outro grupo de vocábulos sugere um campo semântico de esperança e constante cuidado divino frente às circunstâncias terríveis que eram impostas, naquele momento. Ao recordar o contexto de produção da canção, é possível lembrar que Deus sempre esteve controlando os pensamentos, emoções e sentimentos de Joyce, independentemente do caminho que sua vida tomasse, porque, em sua visão, Deus é bom o tempo todo e é possível ter paz e ser feliz.

Valença constrói a ideia de esperança e cuidado divino a partir dos seguintes vocábulos: “surpresa” (v.4), “calma expressão” (v.9), “paz” (v.11), “grato” (v.13),

“alegro” (v.13), “melhores soluções” (v.16), “feliz” (v.17), “bondade” (v.22), “vida eterna” (v.25), “sorriso” (v.26), “motivação” (v.27).

As construções antitéticas como “sofrimento” *versus* “paz” (v. 10 e 11); “um tempo a ser contado” *versus* “vida eterna” (v. 24 e 25), são importantes recursos expressivos porque auxiliam a compreensão de que não há mal que dure para sempre. A dor e o sofrimento são breves quando se compreende que Deus tem o controle de tudo abaixo dos Céus.

A ordem dos termos é relevante, uma vez que determina o ritmo e a valorização das ideias e enunciados. Há na canção referida exemplos de inversões na ordem dos termos dos sintagmas verbais, que sugerem maior expressividade à mensagem. Em “Não sabe o que dela será” (v. 3), a inversão da posição entre o pronome e a forma verbal mostra que ainda havia indecisão quanto ao que poderia acontecer com o futuro de Joyce. Em “Mais uma vez teria que lutar” (v. 5), a ordem inversa dá maior enfoque ao adjunto adverbial “mais uma vez”, já que não era o primeiro episódio de luta pela vida que Joyce enfrentava.

A colocação pronominal proclítica em “Lhe disseram” (v.4) pode ser justificada pelo aporte estilístico. A Gramática normativa defende que não se inicia oração com pronome pessoal do caso oblíquo, devendo ser empregada a construção “Disseram-lhe”. O texto poético emprega a construção informal “Lhe disseram” (v. 4) com o propósito de marcar, novamente, a atenção a Joyce que lutava pela vida. Ela foi comunicada da nova batalha, ela era o centro da história.

#### 4.3 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DA FAIXA “BONEQUINHA DE PANO”

1 Deixe ela viver; Pai, tu tens poder, se assim por bem achar  
 Nossa bonequinha, mesmo remendada, tem valor demais  
 Deixe ela viver, não por um capricho egoísta meu  
 Que ela seja tua, seja bem mais tua que de qualquer um  
 5 E se for pra tua glória, livra ela dessas dores  
 Pode até deixar as marcas,  
 Elas falam sobre as lutas e o tamanho da vitória  
 8 Só se for pra tua glória,

Que ela viva em abundância  
 Pra contar aos quatro ventos  
 Traduzir a bela história do amor que a salvou  
**12** Deixe ela viver, ela é nossa flor que alegra o jardim  
 Sempre colorindo, sempre perfumando quem por perto está  
 Deixe ela viver, ouve a oração dos seus amigos  
 Nós sabemos pouco, tudo entregamos em tuas mãos, meu Deus.

#### 4.3.1 Os Bastidores Da Composição Da Música “Bonequinha De Pano”

No início deste capítulo, foi observado que as faixas “Canção de Jó” e “Bonequinha de Pano” são consideradas “irmãs”. A afirmativa se justifica porque a inspiração da composição nasceu da mesma história de Joyce Nunes Salgado.

Após o segundo episódio cirúrgico, a vida seguiu. Ela conta que voltou a trabalhar e escolheu iniciar outra faculdade, já que não seria mais possível atuar na área de Fisioterapia.

Uma nova sucessão de eventos acometeu sua saúde. Enfrentou novas cirurgias e tratamentos que foram ceifando sua qualidade de vida e o seu vigor. As entradas e saídas da UTI e do quarto de hospital eram cada vez mais frequentes, com intervalos de 15 a 20 dias. Ela relata que a rotina “casa-hospital” era “corriqueira”. Quando apresentava alguma melhora, recebia alta, mas não durava muito tempo o aproveitamento do conforto do lar. O compositor e amigo analisava a situação da seguinte forma: “Ela saía do hospital, mas não era aquela saída, do tipo: Está tudo certo! Está tudo bem! Era uma saída do tipo: Eu vou voltar! Foi muito difícil” (VALENÇA, 2020).

Em uma das saídas de Joyce da UTI, foi organizado um culto de ação de graças para louvor a Deus pela vida e nova recuperação da jovem. E foi para este evento que Valença compôs a canção “Bonequinha de Pano”. O intuito do músico era, em suas próprias palavras, “preparar a música para oferecer a ela como uma oração”.

O cenário deste processo de escrita foi pensado para reproduzir um clamor e entrega coletivos, uma oração dirigida a Deus por todos os amigos e familiares: “Deixa ela viver”. A construção gramatical não está de acordo com a norma-padrão, deveria ser “Deixe-a viver”. Por se tratar de um momento de prece carregada de emotividade

e por haver ligação íntima entre o adorador e Deus, retratado como Pai, é possível aceitar a escolha por “Deixa ela”.

Devido às múltiplas complicações provenientes do seu quadro, Joyce Nunes Salgado não resistiu e faleceu em 20 de janeiro de 2015, poucos dias após a produção e dedicatória da canção.

#### 4.3.2 Levantamento Dos Recursos Estilísticos Em “Bonequinha De Pano”

O poema apresenta uma forma visual à maneira da poesia concreta que busca estruturar o texto poético escrito, a partir de um efeito gráfico que se quer destacar, por meio da distribuição das letras no papel. Uma das características da poesia concreta é a não utilização da estrutura em versos para que o recurso una o texto e a imagem destituída, portanto, de versificação e metrificação (DIANA, s.d., s.p.).

É o que parece ocorrer na estrutura poética em questão, que apresenta o formato de um cálice. A palavra “cálice”, muitas vezes, é usada nas Escrituras em sentido figurado. Assim, “tomar um cálice” significa suportar completamente certa experiência, seja ela favorável ou desfavorável. O cálice pode ainda apresentar, por exemplo, tanto a ideia de salvação e bênção como de juízo e condenação. O autor do texto, como detentor desses conhecimentos, de forma voluntária ou involuntária constrói a sua súplica a Deus no formato do vaso sagrado que também pode fazer referência ao sofrimento e traição, como na passagem bíblica (BÍBLIA, 2012, p.1885): “E rogava: “*Abba*, Pai, todas as coisas são possíveis para ti, afasta de mim esse cálice; todavia, não seja o que Eu desejo, mas sim o que Tu queres” (Marcos 14:36)

O título dirige o olhar ao primeiro recurso estilístico, pois há um motivo afetivo para a sua escolha. Devido às inúmeras cirurgias pelas quais Joyce foi submetida, o corpo ficou marcado por grandes cicatrizes. A região abdominal e as costas foram os locais que concentraram a maior quantidade delas. Novamente, notamos a influência das vivências e imagens geradoras para o percurso escritural de Valença. Ele aproximou a aparência física da amiga à aparência de uma boneca de pano, que, para ser confeccionada, deve ser costurada, pedaço a pedaço. Então aplicou ao substantivo boneca o sufixo -inha para sugerir a ideia de delicadeza e carinho que nutria pela amiga.

Na primeira estrofe, Valença pede que Deus permita a manutenção da vida de Joyce em “capricho egoísta meu”, mas empresta a sua voz aos amigos que clamam

pelo mesmo desejo, por meio do emprego do pronome pessoal de primeira pessoa do plural “nossa” (v. 2). A segunda estrofe mantém a constância do desejo coletivo, ao utilizar “nossa” (v.12) e “Nós” (v.15) e há a referência aos amigos, na frase: “Ouve a oração dos seus amigos”, comprovando o que foi exposto.

A referência à figura divina é mantida pelo emprego do pronome de segunda pessoa “tu” (v.1), “tua” (v.4 e 5) e pelo vocativo “Pai” (v.1), com o objetivo de estabelecer a relação direta entre criatura e Criador. A imagem de Deus é a de um pai que almeja o melhor para os filhos, Valença transmite a ideia de filiação mediante o terceiro verso: “Que ela seja tua, seja bem mais tua que de qualquer um”.

Há grande força expressiva neste verso, pois “Seja bem mais tua” transmite a noção de que a vida e os caminhos de Joyce não são regidos pela vontade da própria personagem, tampouco dos amigos, mas depende única e exclusivamente da vontade divina. Quando Joyce decide entregar completamente o viver, ela sabe e compreende que Deus teria “melhores soluções”, independente do resultado.

As “marcas” (v.6), que fazem parte do mesmo campo semântico de “remendada” (v.2), não imprimem ao texto tonalidade negativa, porque simbolizam vitória. São um sinal para lembrar a sua trajetória, por isso o compositor pede para que Deus as mantenha, se for sua vontade. O enunciado “Elas falam sobre as lutas e o tamanho da vitória” (v.7) é organizado com o propósito de exprimir à vitória maior força expressiva, assim como a posição da locução adverbial em “Que ela viva em abundância” (v. 9) garante a sugestão de que o viver de Joyce seja feliz, já que uso do subjuntivo corrobora essa "possibilidade" relacionada à vontade de Deus.

Novamente constatamos o emprego da antítese em dois pares opostos: “lutas” *versus* “vitórias” (v. 7) e em “Nós sabemos *pouco, tudo* entregamos em tuas mãos, meu Deus” (v.15). Este segundo par é importante para garantir o efeito de sentido pretendido pela canção. Ante a ínfima sabedoria humana, sobressai a Onisciência divina. O saber “pouco”, no caso de Joyce, leva todos os espectadores de sua situação a, igualmente como ela fez, entregarem “tudo”, neste ato, a vida da amiga, nas mãos de Deus.

Há a presença de metáfora que marca tonalidade afetiva no verso 12: “ela é nossa flor que alegra o jardim”. O paralelismo sintático pode ser observado no seguinte verso: “Sempre colorindo, sempre perfumando” (v.13) composto pelo advérbio de tempo “sempre” e a flexão verbal no gerúndio, sugerindo que Joyce dava colorido e fragrância especiais aos ambientes e aos relacionamentos. Alguns

advérbios, dependendo do emprego e do objetivo do autor podem, sob a ação de uma carga afetiva, tornar novos aspectos de significado e traduzir outras circunstâncias (LAPA, 1984), como no caso em questão, em que o advérbio “sempre” assume um valor de afirmação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de se esgotarem, as considerações desta dissertação apontam para as múltiplas possibilidades de trabalho, estudos e perspectivas relacionadas aos aportes teóricos da Crítica Genética e da Estilística.

O descortinar do percurso criativo de Pedro Valença de Almeida comprovou a importância de se conhecer como se desenvolveram as intenções, os pensamentos e os *links* que o compositor traçou para chegar às composições tidas como “finalizadas” para serem incluídas no disco solo e no CD do grupo Vocal Livre.

Independentemente da configuração como se apresentam os documentos de processo ou como vão trabalhar artistas e geneticistas, a certeza deixada pela Crítica Genética é que sempre haverá magia e grande dose de prazer em montar e remontar a trajetória de um processo. A beleza se instaura na satisfação em apreciar parte por parte da narrativa que os estudos genéticos já contaram e ainda vão contar.

Compreendemos, também, que o conhecimento e o trabalho com a Estilística demanda do estudioso compromisso e máxima apuração e análise, sem desconsiderar a sensibilidade e a orientação, a fim de que se garanta a este campo de pesquisa maior riqueza e detalhamento, interpretando adequadamente os recursos expressivos e impressivos da língua, de acordo com o contexto solicitado.

Notamos que a maior matriz de influência que guia o processo composicional de Pedro Valença está no ser humano, que considera ser a manifestação artística de Deus. Ele é amante das conversas, dos problemas, das situações reais. O tempo que passa com pessoas, observando o que fazem, impacta diretamente o conteúdo e a temática de suas produções musicais. A estratégia encontrada para responder aos dilemas, dúvidas, incertezas e questionamentos do cotidiano que o inquietam é entregar a mensagem “em uma embalagem de música” (VALENÇA, 2020). As adversidades, vistas como desestabilizadoras, passam a ser propulsoras para as suas construções musicais.

Verificamos, no *corpus* constituído, as marcas particulares do compositor no ir e vir do texto. Valença é um apaixonado pelas pessoas e seu processo de criação é fortemente impactado pelas vivências que fazem parte da sua rede de conexões. Os documentos de processo utilizados para compor as canções analisadas foram extraídos de momentos de relacionamento humano: em um culto, ao ouvir a Palavra e ao experimentar, em união, o sofrimento de uma amiga.

A entrevista que Valença nos concedeu foi de fundamental importância para a constituição da dissertação, pois revelou detalhes e escolhas apenas compreensíveis quando se contemplam os bastidores da criação. Durante os meses de composição, ele esteve disponível para explicar como se deu a sua trajetória artística, os porquês de suas escolhas, as interferências nos documentos e disponibilizou seu tempo para auxiliar a narração de sua vida e obra.

Os principais recursos e elementos estilísticos empregados para conferir ao produto riqueza e significação foram considerados, e foi possível perceber que Valença soube empregá-los com o propósito de comunicar a mensagem pretendida em seu trabalho enquanto músico e compositor: levar música de qualidade e mensagens que reforcem valores nobres da humanidade tais como alegria, amor ao próximo, serviço e esperança.

Como teoria auxiliar, a Estilística nos possibilitou explorar os recursos fônicos, léxicos, sintáticos e morfológicos empregados pelo compositor, o que também demonstra o embate do artista com a matéria que busca formatar no ato da criação.

Esperamos que a produção desenvolvida seja inovadora para os estudos referentes à Crítica Genética e à Estilística no tocante à análise de letras de música, buscando verificar no material estudado, o *corpus* constituído, as marcas particulares dos autores no “ir e vir” do texto, bem como apreciar os recursos e elementos estilísticos empregados para conferir ao produto riqueza e significação.

O trabalho atingirá não só os apreciadores das obras musicais de Pedro Valença, mas todos os estudiosos da linguagem e a comunidade acadêmica, que poderão conhecer esse gênero musical tão rico e em ascensão que é o *gospel*. Desta feita, nossa dissertação consiste em uma contribuição a essa seara de estudos genéticos e estilísticos, capazes de abarcar as mais diversas formas e manifestações artísticas que são desenvolvidas, diariamente, para enriquecer a pluralidade cultural que abrange o nosso país.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. A Antiga Retórica. *In*: BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1-99. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5642532/mod\\_resource/content/1/A%20ret%C3%B3rica%20antiga.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5642532/mod_resource/content/1/A%20ret%C3%B3rica%20antiga.pdf). Acesso em: 11 dez. 2020.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. **Littérature: genèse du texte**, n. 28, p. 3-18, 1977.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: SBB, 1993.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia King James Atualizada**. Rio de Janeiro: BV Books Editora, 2012.
- BRANDÃO, Roberto de O. Apresentação. *In*: ZULAR, Roberto. **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: FAPESP Iluminuras, 2002, p. 9.
- CÂMARA JR., Joaquim M. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1978.
- CHAVES, Celso G. L. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUC RS, 2012, p. 237-245. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves>. Acesso em: 23 jul. 2020.
- DIANA, Daniela. Poesia concreta. *In*: **TODA MATÉRIA**. Rio de Janeiro: s.d. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/poesia-concreta/>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- DORNELES, Vanderlei (Org.) **Comentário Bíblico Adventista do Sétimo Dia**. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2012a (Série Logos, v. 3).
- DORNELES, Vanderlei (Org.) **Comentário Bíblico Adventista do Sétimo Dia**. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2012b (Série Logos, v. 6).
- ELIA, Sílvio. **Orientações da Linguística Moderna**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- FIORIN, José L. Argumentação e discurso. **Bakhtiniana**, São Paulo, n. 9, jan./jul. 2014. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/17352/14746>. Acesso em: 23 jul. 2020.

FRANCIS, Paulo. O festival permanente de besteira. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 12 mai. 1984a, p. 50. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8770&keyword=Diariamente&anchor=4186570&origem=busca&originURL=&pd=71a7a05df598547c0b069d918f469451>. Acesso em: 28 out. 2020.

FRANCIS, Paulo. Diário da corte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 jul. 1984b, p. 37. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8826&keyword=Diaria&anchor=4194463&origem=busca&originURL=&pd=329f92a3e25352da81b08250960bc774>. Acesso em 28 out. 2020.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **Estudos Avançados**, Universidade de São Paulo, v. 5, n. 11, p. 7-16, abr. 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8593/10144>. Acesso em: 28 jul. 2020.

GUIRAUD, Pierre. **A Estilística**. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

INFANTE, Ulisses. **Textos**: leituras e escritas. São Paulo: Editora Scipione, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

JOYCE, a guerreira da esperança. *[S.l.: s. n.]*, 2015. Publicado pela canal Mínyma Series. 1 vídeo (18 m10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7w67-Fh0yPA>. Acesso em 25 out. 2020.

LAPA, Manuel R. **Estilística da língua portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LOPES, Edward. **Fundamentos da Linguística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1980.

MANN, Thomas. **A gênese do Doutor Fausto**: romance sobre um romance. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

MARTÍN, José L. **Crítica Estilística**. Madrid: Gredos, 1973.

MELO, Gladstone C. de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976, p. 15-24.

MONTEIRO, José L. **A Estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2005.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as idéias, habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MUSZKAT, Mauro; CORREIA, Cleo M.F; CAMPOS, Sandra M. Música e neurociências. **Revista de Neurociências**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 70-75, 2000. Disponível em: <http://www.revistaneurociencias.com.br/edicoes/2000/RN%2008%2002/Pages%20from%20RN%2008%2002-7.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2020.

OLIVEIRA, Esther G. de. A argumentação na Antiguidade. **Signum**: Estudos Linguísticos. Londrina, n. 5, p. 213-225, dez. 2002. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3671/2962>. Acesso em: 23 jul. 2020.

OLIVEIRA, Lauro César P. Crítica genética e a música: o que o compositor não ouviu? In: SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 23., 2011, Porto Alegre. **Resumos [...]**. Porto Alegre: Lume UFRGS, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANICHI, Edina R. P. **Processos de construção de formas na criação**: o projeto poético de Pedro Nava. Londrina: EDUEL, 2016.

PEDRO Valença lança primeiro álbum solo no Unasp. **Centro Universitário Adventista de São Paulo**, 21 nov. 2016. Disponível em: <https://www.unasp.br/noticias/pedro-valenca-lanca-primeiro-album-solo-no-unasp/>. Acesso em: 28 out. 2020.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística Estrutural**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

ROMANELLI, Sergio. Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014. **Lo que los archivos cuentan**, v. 2, p. 69-89, 2014.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 38. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SALLES, Cecilia A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecilia A. **Crítica Genética**: uma (nova) introdução. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecilia A. Comunicação em processo. **Revista Galáxia**, v. 3, n. 2002. São Paulo: COS PUC SP, p. 61-71, 2002.

SALLES, Cecilia A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Adna E.C. dos; LA REGINA, Silvia. A crítica genética e os textos literários: um diálogo com outros saberes. **Revista Philologus**, v. 21, n. 61, p. 9-22. Rio de Janeiro: CIFEFIL, jan/abr. 2015. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xix\\_cnlf/cnlf/05/001.pdf](http://www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/05/001.pdf). Acesso em 28 jul. 2020.

TONI, Flávia Camargo. Edição crítica e crítica genética em música. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro, 2005, p. 1154 - 1158. Disponível em: [https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao19/flavia\\_toni.pdf](https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/flavia_toni.pdf). Acesso em 10 jun. 2020.

TOZONI-REIS, Marília F. C. **Metodologia de Pesquisa**. 2. ed. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

VALENÇA, Pedro de A. **[Música Eu, poema]**. WhatsApp: [Pedro Valença]. 5 mai. 2020. 16:48. 1 áudio de WhatsApp.

VALENÇA, Pedro. **Mil Versos**. São Paulo: UNASPRESS, 2017. 1 CD.

WIERSBE, Warren W. **Comentário Bíblico Expositivo**: novo testamento. Trad. Susana E. Klassen. São Paulo: Geográfica Editora, 2006, p. 24. Disponível em: [file:///C:/Users/Mariana/Downloads/\[WIERSBE\]206%20-%20Comentario%20Biblico%20Expositivo%20do%20Novo%20Testamento%20\(2\)%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mariana/Downloads/[WIERSBE]206%20-%20Comentario%20Biblico%20Expositivo%20do%20Novo%20Testamento%20(2)%20(1).pdf). Acesso em 12 ago. 2020.

WILLEMART, Philippe. O proto-texto: edição crítica e gênese do texto. **Folhetim**, 29 de abril de 1984a, p. 4. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8757&keyword=proto%2Co&anchor=4184388&origem=busca&originURL=&pd=3def7cfba2c35c5d7b0ccd2b1e84a804>. Acesso em 28 out. 2020.

WILLEMART, Philippe. Ainda o proto-texto: argumentos para um novo campo de pesquisa. Desvendando os fundamentos do processo poético. **Folhetim**, São Paulo, 24 de junho, 1984b, p.11. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8813&keyword=O&anchor=4193317&origem=busca&originURL=&pd=f78f4f80522de204925b2ed861fc10f3>. Acesso em: 28 out. 2020.

WILLEMART, Philippe. Como entender os processos de criação vinte anos depois? **Manuscrita**, Universidade de São Paulo, n. 14, p. 9-21, dez. 2006. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/viewFile/1011/922>. Acesso em: 28 jul. 2020.

**ANEXOS**

## ANEXO A

## Carta convite para participação em pesquisa acadêmica

**CARTA CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA ACADÊMICA**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** Registros da criação: Análises genética e estilística nas músicas de Pedro Valença e do Grupo Vocal Livre

Prezado Senhor Pedro Valença de Almeida

Eu, **MARIANA RODRIGUES FERREIRA FANTINELLI**, brasileira, solteira, professora, portadora do R.G nº. 10.218.027-5 SESP-PR, inscrita no CPF/MF nº. 067.889.549-09, residente e domiciliada à Rua Caracas, 1120, Apto. 2304, Santa Rosa, CEP nº. 86.050-070, Londrina-PR, estendo o convite para sua participação na pesquisa supracitada, a ser realizada na Universidade Estadual de Londrina (UEL), sob orientação e supervisão da Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi. O objetivo da pesquisa é analisar o percurso criador e os documentos de processo de sua pessoa com a finalidade de compreender o processo de composição das canções de seu trabalho solo e do grupo que dirige, a saber, Vocal Livre.

Em caso de dúvidas ou maiores esclarecimentos, bem como informações sobre os trabalhos, poderá entrar em contato pelo e-mail: [profa.mariportugues@hotmail.com](mailto:profa.mariportugues@hotmail.com) ou pelo telefone/WhatsApp: (43) 99916-1256.

Londrina, 18 de junho de 2020.

Mariana Rodrigues Ferreira Fantinelli  
Pesquisadora Responsável



## ANEXO B

## Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu **PEDRO VALENÇA DE ALMEIDA**, brasileiro, solteiro, músico, portador do RG nº 34.567.745-6, inscrito no CPF/MF nº 363.944.238-56, residente e domiciliado à Rua Osinar da Cruz, 328, Casa A, Engenheiro Coelho - SP, por meio deste termo, declaro que minha participação é totalmente voluntária. As informações cedidas por meio de acesso às variadas mídias (vídeos, áudios, entrevista, manuscritos, diários de anotações, fotos, dentre outros) referentes a minha produção autoral bem como a todo e qualquer material no qual se verifique a assinatura pessoal poderão ser utilizadas para o bom e fiel cumprimento das atribuições acadêmicas da autora, Mariana Rodrigues Ferreira Fantinelli, assim como para confecção de artigos decorrentes da pesquisa. Também me declaro ciente que todos os dados pessoais e materiais serão tratados com sigilo e confidencialidade, até o momento das publicações. Esta autorização não concede à autorizada a posse ou propriedade de quaisquer obras acima delimitadas, apenas concede o direito à reprodução por meio de fotocópias dos materiais de processo do convidado.

Igualmente, me declaro informado que terei livre acesso ao conteúdo dos artigos e da dissertação antes a qualquer tempo, bem como serei informado previamente sobre as publicações.

Engenheiro Coelho, 18 de junho de 2020.



Pedro Valença de Almeida

## ANEXO C

### Termo de confidencialidade e sigilo

#### TERMO DE CONFIDENCIALIDADE E SIGILO

Eu, Mariana Rodrigues Ferreira Fantinelli, brasileira, solteira, professora, inscrita no CPF/ MF sob o nº 067.889.549-09, abaixo firmado, assumo o compromisso de manter confidencialidade e sigilo sobre todas as informações técnicas e outras relacionadas ao projeto de pesquisa intitulado *Entre letras e melodias: Análise crítica genética e estilística em Pedro Valença e Vocal Livre*, a que tiver acesso ao colher os materiais de processo para análise, bem como a entrevista cedida por Pedro Valença de Almeida, via aplicativo de conversas, áudio e vídeo (WhatsApp e Zoom).

Por este termo de confidencialidade e sigilo comprometo-me a:

1. não utilizar as informações confidenciais a que tiver acesso, para gerar benefício próprio exclusivo e/ou unilateral, presente ou futuro, ou para o uso de terceiros;
2. não efetuar nenhuma gravação ou cópia da documentação confidencial a que tiver acesso;
3. não me apropriar de material confidencial e/ou sigiloso que venha a ser disponível;
4. não repassar o conhecimento das informações confidenciais, responsabilizando-me por todas as pessoas que vierem a ter acesso às informações, por meu intermédio, e obrigando-me, assim, a ressarcir a ocorrência de qualquer dano e/ou prejuízo oriundo de uma eventual quebra de sigilo das informações fornecidas.

Neste Termo, as seguintes expressões serão assim definidas:

Informação Confidencial significará toda informação revelada ou cedida pelo participante da pesquisa, a respeito da pesquisa, ou associada à Avaliação de seus dados, sob a forma escrita, verbal ou por quaisquer outros meios. Avaliação significará todas e quaisquer discussões, conversações ou negociações entre, ou com as partes, de alguma forma relacionada ou associada com o desenvolvimento da pesquisa.

Informação Confidencial inclui, mas não se limita, à dados pessoais, informação relativa à operações, processos, planos ou intenções, informações sobre produção, instalações, equipamentos, segredos de negócio, segredo de fábrica, dados, habilidades especializadas, projetos, métodos e metodologia, fluxogramas, especializações, componentes, fórmulas, produtos, amostras, diagramas, desenhos de esquema industrial, patentes, oportunidades de mercado e questões relativas a negócios.

Pelo não cumprimento do presente Termo de Confidencialidade e Sigilo, fica o abaixo assinado ciente de que sanções judiciais poderão advir.

Londrina, 18 de junho de 2020.

Ass. \_\_\_\_\_

**Mariana Rodrigues Ferreira Fantinelli**

## ANEXO D

Entrevista com Pedro Valença

Data: 15, 22 e 26 de junho de 2020

1) Quem seria (m) o (s) “ouvinte (s) particular (es)” de suas composições? Você dá autonomia para que corrijam ou observem o que julgam necessário?

VALENÇA: Isto tem mudado. Agora, com a Internet, às vezes, quem ouve primeiro é o público. Muitas das coisas que eu tenho lançado, que eu acabei de compor, eu coloco um trequinho na Internet. O celular está mais perto de mim do que qualquer outra pessoa. Geralmente, o pessoal do Vocal Livre, que está mais próximo e um amigo que mora comigo são os que ouvem primeiro. Não tem uma pessoa específica que eu sempre recorro para mostrar minhas músicas, não. As observações são raras, principalmente em relação à letra. Eu sou muito chato comigo, sou muito exigente com o que eu escrevo e uma vez que eu fiz, já está bem maduro. Às vezes, tem algum erro de Português que eu não vi e depois alguém vê e fala aí eu aceito, mas na construção poética é muito difícil. O que acontece mais não é nem na parte de poesia, mas na parte de harmonia.

2) Quais são as grandes influências/referências que fizeram/fazem parte de sua trajetória enquanto compositor, músico e regente, quer seja em seu trabalho solo ou nos trabalhos voltados ao Coral Jovem ou ao grupo Vocal Livre? Há alguma influência de MPB em suas composições?

VALENÇA: O primeiro grupo que eu conheci com essa cara de grupo de igreja foi o Nova Voz. Foi uma grande influência para mim porque não era só uma coisa de música. Eu os conheci pessoalmente, eles fizeram parte da minha vida. Eu os admirava muito a Priscila e o Weber, os diretores. Foi minha inspiração de vida para mim e eu aprendi a amar o que eles faziam. Recebi muita influência deles como diretores, como líderes, o conhecimento do trabalho, o som que fazem. No mundo da composição, é o Estevão Queiroga, um grande amigo, e ele fez parte assim um momento onde eu comecei a me descobrir como compositor e Stênio Marcius, que eu amo as composições. Atualmente, eu ouço Marcos Almeida e Paulo Nazareth. Na parte de grupo, eu escutei muito Kirk Franklin, Novo Tom. Quando era mais jovem,

ouvira muito Raiz Coral. Eu sempre tive muito gosto por essas coisas de grupo, de coral e elas ajudaram a construir o meu gosto por isso. Eu gosto muito de música brasileira. Eu escuto coisas soltas. O Stênio Marcius, especificamente, tem uma toada bem brasileira. Eu não sou muito do samba. Geralmente, é raro fazer alguma coisa aqui tem a ver com esse estilo. Eu faço coisas que são mais parecidas com moda de viola, coisas que vão mais para esse tipo de sonoridade, uma coisa mais brejeira.

3) Quais outras manifestações artísticas influenciam/influenciaram seu processo composicional?

VALENÇA: A gente vai se alimentando, vai absorvendo coisas durante a nossa vida e eventualmente quando a vai reproduzir essas influências aparecem. Têm situações que consigo definir e em outras, não. Não sou muito de consumir outras formas de arte. Obviamente, estamos expostos a tudo isso e elas interferem, quer queira, quer não. A manifestação que influenciam a minha arte é o ser humano. Eu gosto de gente, de gente de verdade. Eu gosto de conversa, de problemas, de situações reais. É minha maior fonte, é o que eu mais bebo. A coisa que eu mais faço é passar tempo com gente, vivendo com gente, observando o que elas fazem e, de alguma forma, eu tento transportar isso para música. É a manifestação artística de Deus.

4) Você se apropria de materiais, partes de composições ou composições totais de outros músicos/ compositores e também recebe pedidos de empréstimos de colegas de profissão?

VALENÇA: Sim. No meu trabalho solo eu não canto nada de outros compositores. Não que eu não queira, mas é porque a minha composição tem mais a ver com o que eu falo, falo com mais propriedade. No Vocal, eu já gosto de misturar um pouco mais, até porque são várias pessoas se expressando juntas, não é só o Pedro. Então, tem coisas que vêm de outros. É difícil você ter uma expressão artística coletiva, porque o artista ele tem uma cara, ele tem uma forma de interpretar. A diversidade, de uma forma geral, precisa comunicar o comum. Eu não posso fazer com que essa construção da comunicação seja exclusivamente minha. Enriquece o fato de ter composições de outros. Hoje, trabalhando há algum tempo com o Vocal, eu consigo enxergar a forma como os componentes cantam, quem tem determinado tipo de

vivência, eu consigo escrever para a pessoa cantar coisas que são diferentes. É muita bênção quando a pessoa compõe também. Fica mais fácil de você criar uma linha artística quando você produz o que você faz. Então, eu ainda não sinto necessidade de cantar ou de incorporar na minha obra composições de outros cantores. Então ainda não senti, mas não tenho preconceito. Caso eu ouça uma música e queira cantar, não teria problema.

5) Quais foram as contribuições que suas viagens ofereceram ao seu trabalho de composição musical? Que músicas de seu repertório contam sobre essas viagens?

VALENÇA: Tem relação com o fato de nas viagens eu estar entrando em contato com pessoas diferentes, situações diferentes. Na música “Eu vou chegar”, tínhamos feito a missão Amazonas e foi no sistema de barco. Eu tinha que escrever uma música, na sequência, pra um grande coro e eu estava com essa mensagem na cabeça. Havia passado 15 dias no barco. A “Canção da Família” também foi composta por conta de muitas viagens, por passar tempo longe da família. O CD Por Toda Terra foi produzido em um momento que eu estava muito envolvido com projetos missionários. Todo o trabalho gira em torno dessa temática que foi influenciada por uma situação da minha vida. Eu não poderia falar de outra coisa, naquele momento.

6) Como você lida com o tempo de espera? Como se comporta nos momentos de bloqueio criativo? Há alguma composição que está esperando para ganhar uma melodia, que ainda está “engavetada”?

VALENÇA: Tem períodos que são extremamente frutíferos e outros não são nada frutíferos. Hoje não fico mais encucado com isso, porque eu não eu não sou só um compositor. Eu sou compositor, cantor, intérprete, regente de coral, líder de grupo, sou ministro. Eu divido bem essas atividades na minha cabeça. Por exemplo: quando o Pedro sai para cantar, para fazer uma turnê, não é o Pedro criativo que precisa aparecer, é o Pedro comunicativo, é o Pedro cantor, é o Pedro que vai reproduzir uma coisa que já foi criada. Em outros momentos, vou ser mais compositor. Esses momentos se misturam bastante. Geralmente, depois de apresentar um trabalho eu tenho a sensação de, por ter trabalhado na criação, eu me esgotei de criatividade. Agora é hora de reproduzir, resgatar uma música de anos atrás, quero cantar coisas

de outros. Eu entendo que nessas horas não preciso ter uma cobrança para produzir músicas novas. A música nova virá quando tiver que vir. As pessoas não consomem só Pedro Valença. Eu respeito o tempo de secagem. O tempo de gaveta é avaliado pela limitação do custo de produção, do como lançar. Dependemos disso para poder trazer coisas novas para as pessoas. Antigamente, os álbuns eram ouvidos por 3 ou 4 anos. No cenário atual, as pessoas querem que você lance uma música, e essa música tem que ser um hit, e você vai trabalhar essa música individualmente. Daqui a 30 dias você tem que mandar outra música. Aquilo ali é consumido, é assimilado de uma forma muito rápida como não era antes. Agora, infelizmente o tempo de gaveta é menor. Se você quer estar nas plataformas digitais e busca fazer disso o seu sustento, você precisa entrar nesse esquema. Não é muito opcional. Sobre as composições “engavetadas”, o que eu tenho são ideias que ainda não foram trabalhadas. Eu tenho um caderninho com ideias de algumas músicas que ao longo dos últimos meses eu fui pensando. Eu faço essa barrinha e vou pintando a porcentagem que já está pronta. Eu também uso o gravador do celular para gravar as ideias.

7) Sua produção mantém alguma relação com imagens geradoras?

VALENÇA: Eu estava trabalhando na Escola de Artes do UNASP e as salinhas onde eu fico tem uma janelinha que dá para a recepção. Eu lembro de ver uma cena com um menino que era mais gordinho. Eu não lembro exatamente como foi, mas eu lembro de ver as outras crianças fazendo bullying com ele. Quando vi aquilo foi tão triste, porque eu sofri muito bullying. Eu era uma criança muito quieta, eu era feio “pra caramba”. Eu não tinha não tinha amigos. Aquela cena da criança ainda é muito real, ainda acontece. Eu me lembro que aquilo me causou um negócio tão ruim e aquela cena me fez visualizar o que eu gostaria que fosse o clipe da música “Cuida de mim”, que é o próximo clipe que vamos trabalhar. Inicialmente, quando eu pensei a música, estava pensando num contexto de igreja, não de bullying, mas aquela cena me fez me fazer ver que esse tema é muito mais abrangente, muita gente sofre com isso. Esta cena do cotidiano me inspirou e agora eu tinha que questionar.

8) Seus questionamentos impulsionam suas criações ou desestabilizam seu processo criativo?

VALENÇA: Eles geram, com certeza, o meu o meu o meu conteúdo. Eu vejo que existe confusão em um tema X. Eu quero falar sobre esse tema para entregar uma resposta numa embalagem de música e que faça ajude as pessoas a compreenderem o assunto. A música “A começar em mim”, modéstia à parte, é uma aula sobre o tema. “Cuida de mim” também entra nesse processo. “Canção da Família” é uma música que tem muitas respostas. Ela faz você entender um conceito complexo que é a família e dar valor a ela.

9) Como lida com erros e acasos, autocrítica e autocorreção? É muito severo consigo mesmo?

VALENÇA: Sou extremamente severo comigo mesmo. Existe a autocrítica em relação ao meu trabalho enquanto compositor e enquanto artista, *performer*. Neste último quesito, eu sou mais exigente ainda. Eu acho que eu tenho mais habilidade, de repente, como compositor do que como como performer. Durante a composição, eu estou usando toda a minha autocrítica antes de mostrar para as pessoas. Antes de chegar até o público, a composição já passou por esse processo comigo e quando eu termino a música, eu fiz tudo o que eu queria fazer. Não mexo mais. Como performer, cada vez que eu passar por um momento de exposição, não vou poder corrigir. Boa parte das coisas que eu faço como *performer*, eu não gosto de ouvir.

10) Você acredita ser o responsável direto pelos erros cometidos em seu processo composicional? Alguma crítica externa te feriu?

VALENÇA: Por ser um processo que tenho total controle, sim. Não houve nenhuma crítica pontual em relação às músicas. Já houve correções quanto às construções ou concordâncias, mas isso não me afeta. Eu tive que aprender lidar com uma situação: num determinado momento, quando você já se consagrou como artista, compositor, as pessoas têm liberdade de expressar o que elas pensam sobre o seu trabalho. Antes de terapias intensas, isso me ofendia, porque enxergava como ataque ao meu trabalho. Se me criticarem como como compositor, é porque não se identificam comigo como artista. Também penso que exista, sim, gente mal intencionada, mas há algum problema pessoal com elas, alguma insegurança que querem atribuir sobre você. Isso

não me afeta mais, de forma nenhuma. Hoje, eu tenho uma visão muito segura do meu trabalho. Eu gosto do que eu faço, eu sei o resultado que preciso chegar, eu sei até onde eu posso chegar, sei o que dá e o que não dá, sei dos meus limites e faço o melhor que eu posso. Eu tive muita crítica em relação a vários pontos do meu primeiro disco. Por muito tempo, me afetou, me deixou inseguro, devido à visão imatura. Depois de muito tempo, fiz um post no Instagram elogiando o meu trabalho. Foi uma forma de externalizar minha aceitação sobre o que fiz. Foi minha primeira produção. Eu não tinha toda a maturidade que tenho hoje, mas passei a enxergar como uma obra bonita. Hoje, os artistas que sobrevivem não são os que conseguem acertar em todas as produções, mas os capazes de lidar com a maluquice e com a pressão que é o mundo artístico. Há pressão de todos os lados: comparação com o trabalho de outros artistas e comparações do público quanto às produções. É muito real e cruel! E há a pressão interna, com questionamentos como: Como é que eu vou me superar como compositor para escrever músicas melhores do que Tudo o que eu vivi, Vou chegar, A começar em mim e Cuida de mim? Como é que eu vou fazer uma combinação de músicas mais forte do que essas? É pouco provável que isso aconteça. Eu vivi um sucesso e isso é uma bênção! E aí, quem está de fora vai pensar assim: Nossa! Mas ele teve um *hit* que tocou no BBB! Mas, na cabeça do compositor, ele julga que está declínio. Eu tive um “pico” e agora estou em declínio. Outra situação é o fato de envelhecer, porque não sei por quanto tempo serei um cantor que é referência, a minha voz vai envelhecer. Eu estou preparado para lidar com esse esquecimento? Você pode ter certeza que os artistas que estão há muito tempo no mercado não estão porque eles são os melhores, porque gente boa surge o tempo todo, mas porque tem habilidade emocional para lidar com essas questões.

11) Quais é/são o(s) maior(es) prazer(es) de seu processo de criação?

VALENÇA: É compartilhar isso com muita gente. Existe uma frase da música “Eu, poema” que é bem humana e eu entendo como sendo um sentimento de Deus: o artista quer fazer seu nome ser conhecido. Ele sonha impressionar. Quando você consegue alcançar isso, por exemplo: uma música que está tocando e todo mundo está cantando junto com você é uma das sensações de maior prazer que existe. Ou, então, quando as pessoas fazem versões e gravam e aquilo perde o controle, parece que nem é mais seu, eu acho muito legal.

12) Qual é a importância das novas tecnologias para o seu processo de criação? Que etapas foram eliminadas de um processo convencional de montagem de composição? Em que sentido elas aceleram o trabalho do músico?

VALENÇA: Facilitam bastante. As redes sociais pulam uma etapa imensa. Todo artista tem a possibilidade de postar coisas, tem um público e pode ter um conteúdo viralizado sem fazer parte de uma gravadora. Com certeza, auxilia no processo de distribuição do material e ajuda a guardar coisas. É útil também para consultar dicionário de sinônimos e encontrar citações. Na época da produção do disco físico era muito chão, era muita turnê, muita cantoria, um trabalho feito exaustivamente até chegar às pessoas. Hoje em dia eu soltei, amanhã já tem um milhão de *views*. É muito bizarro o alcance das redes sociais. Tem muitas coisas eu não gosto. Me incomoda quando a tecnologia de alguma forma substitui algo que deveria ser real. Por exemplo: a pessoa não faz questão de te ver cantando ao vivo porque ela já tem tudo no Instagram. Ela se sente plenamente satisfeita com a tecnologia e ela e ela não tem vontade de ter uma relação pessoal com o artista. Outra coisa que me incomoda é que acelera tanto, que não dá tempo de acompanhar. Hoje você tem que lançar toda hora, tem que ficar alimentando. Não é todo dia que eu acordo criando, que eu “invento a roda”. Mas você precisa ter coisas, tem que postar a cada 30 dias, ter música nova. Antigamente, você lançava um disco e ficava cerca de 3, 4, 5 anos fazendo um trabalho para levar a música para as pessoas. Hoje você lança, amanhã todos já ouviram, já enjoaram e você tem que produzir outra em duas semanas. Neste sentido, é cruel.

13) Como se deu a escolha dos repertórios de sua discografia?

VALENÇA: O disco do Vocal Livre Por toda terra foi todo construído sobre uma ideia que eu tinha. No CD Bela História eu queria contar a história da Redenção, então o repertório fazia parte daquilo e no disco Por toda terra, a temática de missão, amor, serviço. O meu disco solo, o primeiro, de 2016, o Pode Ser, basicamente, as músicas que eu tinha escrito, que estavam concluídas naquela época e que não tinham sido gravadas pelo Vocal Livre. Foi um álbum realmente para lançar as minhas composições. Tanto que o álbum Pode ser não tem uma temática específica. As

músicas não têm uma ligação temática umas com as outras. Elas não estão amarradas dentro de um conceito maior. Realmente, é apenas a junção de faixas. Não tem um fator específico que direciona essa escolha. No EP Horizontal, juntei todas as músicas sobre a temática romântica.

14) Poderia contar sobre o processo composicional das músicas “Canção de Jó” e “Bonequinha de Pano”? Sob que condições foram produzidas?

VALENÇA: Ambas foram feitas para a mesma pessoa. A Joyce era uma amiga, muito amiga lá de São Paulo. Quando a conheci pela primeira vez, ela já tinha passado por um esquema de câncer. Ela havia feito uma cirurgia gigantesca e passou por um tratamento super pesado. No caso dela, não podia quimioterapia e radioterapia. Eu não a conheci na época, conheci depois. Enfim, ficamos amigos. Passaram-se alguns anos que ela tinha tido o câncer, ela foi fazer exames porque não estava se sentindo bem e percebeu que o câncer tinha voltado para dentro de uma das vértebras da coluna. A mesma coisa: tratamento, radioterapia, quimioterapia, cirurgias. Ela fez uma cirurgia para poder tirar todo tumor, uma cirurgia frente e verso. Deu tudo certo e ela se recuperou, de novo. “Canção de Jó” foi uma música que eu fiz neste contexto. Depois que havia feito a cirurgia eu fui visitar ela na cidade que ela estava e, então, eu cantei a música para ela. Ela estava se recuperando. “Canção de Jó” é um pouco mais “alegrinha”, pelo contexto de estar se recuperando, estar saindo. Ela efetivamente não morreu por causa do câncer, se eu não me engano. Pelo o que eu entendi da história, apesar de ser leigo na Medicina, é que a radioterapia não é um processo ao qual você pode se submeter muitas vezes, porque o excesso de radiação prejudica outras coisas, outros tecidos do corpo e foi justamente isso que aconteceu. Acho que dois anos depois que ela tinha se recuperado do câncer, de novo, começou a apresentar complicações que foram fruto do tratamento, não foi uma doença. Ela começou a ter problemas no intestino, pois a pele do órgão começou a perfurar e rasgar. Foi uma complicação atrás da outra. Foi horrível! E foi aí que ela começou a passar muito mal. Ela foi piorando. Eu lembro que tínhamos uma rotina de visitas para ela no hospital.

O quadro era muito ruim. Ela não tinha vontade de comer. Era muito triste. Ela foi debilitando, foi ficando “piorzinha”. Lembro que já estava usando a bolsa de ileostomia. É uma situação complicada, porque você resolve um problema, mas gera

outro, porque ela era uma menina jovem, bonita, recém-casada. Isso afetou muito a autoestima dela. A Joyce era um doce de menina. Tinha muita força para lidar com tudo isso, tinha muita fé, mas o esquema vai abalando. Chega uma hora que a pessoa cansa um pouco da rotina do hospital... Quando ia ser internada ficava um mês, um mês e meio e saía. Voltava duas semanas depois para ser internada de novo. Eu lembro que a nós íamos fazer um Culto de Ação de Graças pela saída dela da UTI e eu quis preparar essa música para oferecer para ela como uma oração. Ela foi produzida em um contexto muito mais dolorido e frágil. A Joyce estava muito fragilizada. Ela saiu do hospital, mas não era aquela saída, tipo assim: Nossa! Está tudo certo, está tudo bem! “Zero bala”! Algum tempo depois, ela faleceu. Ela e tal e não aguentou. Foi muito difícil. Ela morreu com 33 ou 32 anos. Era uma pessoa muito querida, super ativa na igreja.

15) Por que a escolha do título “Bonequinha de Pano”? Qual é a relação estabelecida?

VALENÇA: Como eu falei, ela passou por muitos procedimentos cirúrgicos. A segunda vez que ela teve a doença, a cirurgia foi “frente e verso” e ela tinha tudo costurado. Então ela tinha muitas cicatrizes. Quando ela voltou para fazer os procedimentos, eram feitas outras várias cirurgias e cicatrizes. Então, ela ficou “toda remendada”. Eu que tive essa coisa de chamá-la de bonequinha de pano. A irmã dela, alguns anos depois que ela faleceu, fez uma pequena tatuagem. Desenhou ela e a Joyce como duas bonequinhos de pano e escreveu “Minha bonequinha”. Foi bem simbólico.

A história tem um resultado triste para nós, mas eu sempre falo quando vou cantar essa música: Não foi uma oração atendida, não é uma coisa que Deus ouviu. Ele deixou, achou melhor que ela partisse e está tudo bem, porque, na verdade, na nossa cabeça era melhor que ela ficasse, mas na lógica de Deus era melhor não. Deus sabe de todas as implicações que ela estar viva teria. Deus sabe todas as implicações de ela ter partido. E, no fim das contas, o coro dela reflete muito o pensamento que eu tenho esse em relação a todos os nossos dias: Se for para a tua glória, nós permanecemos, nós continuamos e se for para a tua glória, também, que não seja, que termine.