

***Mestres Cantores* entre a Literatura e a Música: marcas autobiográficas na canção de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit**

Andressa Zoi Nathanailidis

Universidade Federal do Espírito Santo (CEUNES)
andressa.nathanailidis@ufes.br

Paula Maria Lima Galama

Faculdade de Música do Espírito Santo
paula.galama@fames.es.gov.br

RESUMO: A presente comunicação tem como propósito apresentar uma leitura crítica, de caráter intersemiótico e exploratório, acerca da canção *Mestres Cantores*, de autoria de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Considerando a canção como gênero discursivo secundário, passível de apresentar marcas autobiográficas, a obra em questão será analisada em seu processo dialógico e criativo, tomando por base a trajetória dos sujeitos compositores supramencionados. A fim de viabilizar o processo de análise, será aplicado como referencial teórico-metodológico a tradução intersemiótica, consolidada nos estudos de Júlio Plaza (2005) e Sandra Loureiro dos Reis (2001). Além disso, a pesquisa se pauta, ainda, nas teorias de Philippe Lejeune (2008) e Leonor Arfuch (2011), acerca da autobiografia; bem como nos preceitos propostos por Mikhail Bakhtin (2000) no que concerne às manifestações da linguagem em suas práxis comunicativas. Acredita-se que o trabalho contribui sobremaneira no sentido de evidenciar a importância da tradução intersemiótica, metodologia que propicia o entendimento dos diálogos múltiplos inter-artes, impulsionando outros trabalhos que versem também acerca de conexões dessa natureza; além de difundir a obra artística dos compositores em questão.

Palavras-Chave: Tradução Intersemiótica. Canção. Marcas Autobiográficas. José Miguel Wisnik. Luiz Tatit.

***Master Singers* between literature and music: autobiographical marks in the song by José Miguel Wisnik and Luiz Tatit**

ABSTRACT: The purpose of this communication is to present a critical reading, of an intersemiotic and exploratory character, about the song *Mestres Cantores*, written by José Miguel Wisnik and Luiz Tatit. Considering the song as a hybrid discursive genre, capable of presenting autobiographical marks, the work in question will be analyzed in its dialogical and creative process, based on the trajectory of the subjects-composers mentioned above. In order to make the analyses process viable, the intersemiotic translation, consolidated in the studies of Julio Plaza (2005) and Sandra Loureiro (2011), will be applied as a theoretical-methodological framework. In addition, the research is also based on the theories of Philippe Lejeune (2008) and Leonor Arfuch (2011), about autobiography; as well as the precepts proposed by Mikhail Bakhtin (2000) regarding the manifestations of language in his communicative praxis. It is believed that the work contributes greatly to highlighting the importance of intersemiotic translation, a methodology that allows the understanding of multiple inter-art dialogues, promoting other works that also deal with connections of this nature; besides spreading the artistic work of the composers in question.

Keywords: Intersemiotic Translation. Song. Autobiographical Space. José Miguel Wisnik. Luiz Tatit.

Introdução

A conexão entre literatura e música remete à antiguidade. O termo grego *mousiké* dispunha sobre uma atividade artística em que se integravam “o canto, as palavras, a dança, a matemática e seus derivados” (Tomás, 2002, p. 109).

Considerando a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2000), buscamos avaliar como letra e música se aliam criativamente e, uma vez constituindo parte relevante na trajetória humana, podem também se refletir nas obras artísticas tornando-as espaço para a manifestação autobiográfica. Para tanto, adotamos como objeto de estudo a canção *Mestres Cantores (1992)*, de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit.

Ao propor um levantamento da trajetória dos compositores, intentamos traçar paralelos entre estes e a interpretação da supracitada canção, de modo a estabelecer um olhar crítico acerca do processo criativo presente nesta peça, bem como ratificar a hipótese de que há nela marcas autobiográficas; de maneira que possamos considerar a possibilidade da canção popular atuar como espaço em que tais marcas se manifestam.

Para a interpretação da canção, utiliza-se como base teórico-metodológica a Tradução Intersemiótica, especificamente o Sistema de Modos da Análise Comparada, proposto por Reis (2011).

Segundo Plaza (2003), o termo tradução intersemiótica surgiu inicialmente nos escritos de Roman Jakobson, que o especificou como um dos tipos possíveis de tradução. Para Jakobson (1970 como citado em Plaza, 2003) a Tradução Intersemiótica “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais” ou ainda “de um sistema de signos para outro.”.

O Sistema de Modos na Análise Comparada das Artes possibilita a análise dos elementos agrupados em “modos” que caracterizam uma disposição lógica. O paralelismo entre as unidades estéticas da obra permite que coabitem em uma mesma criação estruturas polifônicas capazes de fornecer possibilidades analíticas de aspectos múltiplos.

Desta forma, de acordo com o sistema, assim como a luz e a sombra são perceptíveis em todas as artes, considera-se que o mesmo vale para movimento e dinamismo, da mesma maneira que todo movimento implica em uma organização rítmica através da organização da duração e planos com sensações de distância e aproximação. As características interpretativas, de leitura e discurso também estão presentes nesta análise fornecendo um panorama de percepção multidimensional.

A leitura proposta visa, portanto, suscitar o entendimento acerca das potencialidades da canção, materialidade única que reverbera um discurso híbrido-criativo e passível de conter espectros autobiográficos.

1. A Canção: gênero discursivo e espaço autobiográfico

A língua, segundo Mikhail Bakhtin (2000), não pode ser concebida como um fenômeno fixo, constituído por um sistema signico abstrato. Precisamos compreendê-la como um fenômeno social, que se manifesta fluidamente, de acordo com as interações e necessidades humanas.

Para Bakhtin (2000), as comunicações humanas, assim como a vida, têm natureza dialógica, à medida que se estabelecem a partir de enunciados que são e, ao mesmo tempo, pressupõem a atitude responsiva. Tais enunciados se organizam em tipologias relativamente estáveis, “modelos” que circulam socialmente e integram o repertório cultural. São os chamados “gêneros do discurso.”. Heterogêneos, são de variedade infinita, pois, cada esfera da atividade humana “comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa” (Bakhtin, 2000, p. 279).

Bakhtin (2000) classifica os gêneros do discurso em dois grupos: “gêneros primários” e “gêneros secundários”. Os gêneros primários atrelam-se às comunicações não sistematizadas, cotidianas. Já os gêneros secundários originam-se de situações mais complexas, no cerne de ideologias especializadas. Geralmente, reelaboram os gêneros primários e se estabelecem mediados pela escrita, de forma organizada. É o caso do romance e das comunicações científicas e artísticas.

Tal classificação permite incluir a canção entre os gêneros secundários do discurso. Compreendemos que nela há de forma transmutada e estetizada a presença e a resposta a outros gêneros que integram a vida dos compositores e se remodelam em meio ao processo criativo, transmitindo a impressão de uma voz ilocutória que dialoga com outras vozes e se apresenta comprometida com o senso de realidade. Corroboramos com Luiz Tatit, quando nos diz: “Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida.” (Tatit, 1997, p. 89). Considerando o aspecto dialógico da canção enquanto gênero secundário do discurso e sua complexa potencialidade criativa, adotamos a obra *Mestres Cantores* como objeto de reflexão e análise, buscando identificar nela a presença de marcas autobiográficas. Antes de apresentar a leitura em questão, nos valem das bases da teoria autobiográfica, além de uma breve pesquisa acerca dos compositores.

1.1. Reflexões sobre o gênero autobiográfico

As primeiras reflexões acerca da autobiografia são estabelecidas à década de 1970, por Philippe Lejeune. Em *O Pacto autobiográfico*, Lejeune (2008, p. 14) propõe, a partir da “perspectiva do leitor”, uma definição para a autobiografia, que seria a de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da sua personalidade”. O autor propõe um parâmetro para a classificação de textos dessa natureza, a partir de quatro elementos: a linguagem em prosa; a abordagem em torno da vida individual; a confluência entre a identidade do autor-narrador-personagem. Neste momento, Lejeune exclui o poema da possibilidade autobiográfica. No entanto, anos depois, em ensaio posterior, declara: “Em *Le pacte autobiographique*, afirmei— heresia!— que a autobiografia era “em prosa”, o que, em 99% dos casos ela é de fato, mas não certamente de direito.” (Lejeune, 2008, p. 86). O poema, então, assumiria, segundo Lejeune, a possibilidade de ser classificado como “autobiográfico” em havendo a presença de um ‘eu’ autobiográfico, garantido pelo nome do próprio autor, em substituição ao ‘eu’ lírico tradicional.

Leonor Arfuch, na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010) amplia as proposições de Lejeune, argumentando que há uma lacuna temporal entre o eu-narrador e o eu-personagem, não sendo cabível atribuir a representação da identidade apenas pela correlação ao nome próprio. Ao avaliar o sujeito contemporâneo, Arfuch explica ser ele um sujeito incompleto e aberto a múltiplas identificações. Para a autora, na autobiografia (assim como nos demais gêneros de cunho biográfico), ocorre uma espécie de jogo duplo, no qual aquilo que é histórico é também ficção, havendo uma mescla entre o que é mimesis e o que é memória “entre uma lógica representativa dos fatos e o fluxo das lembranças, mesmo reconhecidamente arbitrário e distorcedor” (Arfuch, 2010, p. 135).

A pesquisadora discorre acerca da intersubjetividade e das identidades múltiplas e fragmentárias que circundam o sujeito contemporâneo. Arfuch (2010, p. 66) propõe uma expansão do termo “espaço biográfico”, não mais compreendido como exclusivo dos gêneros canônicos, mas algo que se abre às “constantes misturas e hibridizações”, às multiplicidades das formas de expressão contemporâneas que podem servir como *corpus* para a interpretação de uma vida.

Seguindo o pensamento de Arfuch (2010), consideramos a canção popular gênero discursivo secundário e espaço autobiográfico em que marcas dos fatos vividos se fazem presentes na associação verbo-musical.

2. Sobre os Compositores

Breve levantamento da trajetória dos compositores José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Informações obtidas das fontes: *Dicionário Cravo Albin* (<http://dicionariompb.com.br>, recuperado em 30, junho, 2020), *Enciclopédia Itaú Cultural* (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>, recuperado em 03, julho, 2020) e *Globo Universidade* (<http://glo.bo/uKBTqn>, recuperado em 03, julho, 2020).

2.1 José Miguel Wisnik

Nascido em 27/10/1948, José Miguel Wisnik é natural de São Vicente, São Paulo. É professor livre-docente (2009), de Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Dedicou-se ao estudo do piano erudito por 12 anos. Em 1966, foi solista à frente da Sinfônica de São Paulo e, no ano seguinte, ingressou no curso de Letras da Universidade de São Paulo, quando começou, também, a compor. Dividido entre carreiras, encontrou na canção uma maneira de conciliar seus interesses. Em entrevista a Flávio Lobo (2010), Wisnik afirmou:

Eu entrei no curso de Letras querendo ser escritor e, ao mesmo tempo, com 12 anos de estudo de piano clássico, queria ser músico. Eu não sabia se seria possível ser músico e escritor. Quatro anos depois, tinha saído do curso de Letras, e não era nem músico nem escritor. Tinha desistido do piano clássico porque via que eu não podia ser um pianista de concerto – algo que, até onde enxergava, era uma coisa do século XIX. E o curso de Letras tinha me colocado questões que me distanciaram da ideia de me tornar um escritor ficcionista ou poeta, e me interessei pela teoria e pela crítica literária, que se tornaram a base do meu trabalho como professor e pesquisador. Na mesma época (...) eu tinha me tornado cancionista, que era uma maneira de juntar os dois desejos, porque o cancionista é um poeta da palavra cantada. A canção também é música e, no Brasil, é uma forma, um gênero que conversa com a literatura e também com a música erudita, embora seja popular ao mesmo tempo.

Doutor (1980) em Teoria Literária (USP), Wisnik demonstra interesse particular na formação identitária e cultural brasileira, no sentido de compreender as miscigenações, hibridismos e associações entre o popular e o erudito em sociedade.

É também compositor, pianista, cantor e ensaísta; autor de vários textos que abordam a questão da música e da literatura. Gravou CDs, dentre os quais: *José Miguel Wisnik* (1992); São Paulo - Rio (2002); *Pérolas aos Poucos* (2003) e *Indivisível* (2011). Na composição, destacam-se as parcerias com Luiz Tatit, Tom Zé, José Celso Martinez, Walter Salles e Walter Carvalho.

2.2- Luiz Tatit

Luiz Augusto de Moraes Tatit nasceu em 23 de outubro de 1951, em Pinheiros, São Paulo. É professor livre docente (1994) do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Graduado em Música/Composição e Letras (USP). Tatit ingressou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 1971. Após ter contato com as ideias do compositor Willy Correia de Oliveira, interessou-se pelo estudo da canção popular.

À época, era permitida a realização simultânea cursos universitários. Tatit, buscando compreender a estrutura formal da canção - que intuía ser originária da fala e não da música - ingressa, em 1973, no curso de Letras.

O ano de 1972 representa um marco. É quando funda o *Grupo Rumo da Música Popular*, para o qual compôs 76 músicas, entre 1972 e 1992. O CD *Rumo ao Vivo* recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte o prêmio de melhor produção do ano de 1992.

Tatit busca na semiótica um instrumento para desvendar as significações decorrentes das conexões letra-música, aspectos abordados em suas pesquisas de mestrado (1982) e doutorado (1987) na área de Letras. Um ano após a conclusão do doutorado, em 1988, iniciou a carreira docente.

Autor de 12 obras sobre a canção popular e seus aspectos intersemióticos, grava, em 1997, seu primeiro disco solo, *Felicidade*. Depois, lançou *O Meio* (2000), *Ouvidos* (2005), *Rodopio* (2007) e *Sem Destino* (2010). A partir de 2004, junta-se novamente aos membros do *Grupo Rumo* no relançamento dos álbuns pela gravadora Trama e, em 2010, no disco *Sopa de Concha*. Na composição, mantém parcerias diversas. Entre os parceiros de composição estão José Miguel Wisnik e Dante Ozetti.

3. Sistema de Modos na Análise Comparada das Artes

Dentro da análise intersemiótica proposta pelo Sistema de Modos na Análise Comparada das Artes - consideramos a ideia de “modo” aquela que agrupa os mesmos elementos com sentido lógico e unidade organizacional. Nesta unidade estética estão inseridas todas as influências psicológicas, históricas, filosóficas, técnico-científicas e sócio-políticas do universo do artista. (REIS, 2001)

O conceito da análise comparada permite compreender a leitura como algo complexo onde o entendimento mental é simultâneo a todas as informações. Segundo a pesquisadora: “A leitura das diferentes artes pode ser ‘partitural’, termo este que tomamos no seu sentido contemporâneo, ou seja, em todas as direções possíveis, chegando à síntese mental da simultaneidade e a um *esquema formal*.” (REIS, 2001, p. 227)

Esses “modos” podem ser agrupados em: **modos de valores**, onde a importância da personagem está ligada à importância dos elementos valorizados e sua relação dialética ou não; **modos de durações ou modos rítmicos**, que produzem a noção de tempo e espaço e maior ou menor permanência; **modos de timbres, cores ou tons** que apresentam as cores e suas gradações assim como relações intrínsecas de alturas e timbres musicais; **modos de discurso**, onde as diferentes maneiras de expressão são abordadas; **modos de justaposição e de simultaneidades**, que descrevem a textura estrutural e discursiva; **modos de articulação**, responsáveis pela maneira de dizer; **modos de luz**, onde temos a dialética do claro e escuro, luz e sombra; **modos de estrutura** que ditam como as partes se relacionam com o todo; **modos de instrumentação**, que organizam os meios instrumentais; **modos de direcionalidade**, que estabelecem vetores de tensão; **modos de significação**, que exigem interpretação, dentro das possibilidades sógnicas; **modos de leitura**, que envolvem a percepção e a análise, de acordo com o objetivo do analista, e **modos de interpretação**, que consistem na ideologia da interpretação com suas funcionalidades e resultados.

A proposta desse sistema abre uma possibilidade de interpretação simultânea de duas artes possíveis de comparação: a literatura e a música. Segundo Reis:

Historicamente, tudo parece indicar que poesia e música estiveram como xifópagas, interdependentes, e que, posteriormente, no decorrer dos séculos, caminharam para uma vida autônoma sem, no entanto, perderem as suas íntimas relações que, na modernidade, se revelaram de forma nova e revolucionária Reis, (2001, p. 207).

Dentro do Sistema de Modos na Análise Comparada das Artes, apresentamos a leitura de *Mestres Cantores*, delineando aspectos que versam sobre literatura e música, considerando: o perfil dos compositores, a relação que mantém com esses campos e a possibilidade de fazerem da arte espaço marcado pela instância autobiográfica.

3.1. *Mestres Cantores*: um olhar intersemiótico

Partindo da percepção dinâmica, onde acontece a interação dialética entre leitor e obra, consideramos todos os “modos” possíveis dentro desta análise, entendendo que as relações entre sujeito e objeto estético dependem da ressonância da obra em cada observador.

A canção estabelece um jogo intertextual e um processo criativo que se vale de múltiplas figuras de linguagem. O título *Mestres Cantores* retextualiza a temática de *Mestres Cantores de Nuremberg*, ópera cômica de Wagner, que trata de poetas e músicos amadores alemães que, entre os séculos XIV e XVI, promoviam festivais de canção e transmitiam conhecimentos às gerações mais novas- Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (<https://cutt.ly/NsiTW5X>, recuperado em 30, junho, 2020).

A título de comparação, Nuremberg era, àquela época, uma Cidade Imperial Livre, ou seja, tinha mais direitos e privilégios, governada diretamente pelo Imperador. A estrutura harmônica da canção não é complexa, privilegiando os acordes maiores, outra similaridade com a música da Renascença, período em que atuavam os *Mestres Cantores*, e que tem por característica a transformação do homem, com a valorização do ser humano revestido de nova dignidade.

À primeira estrofe, o eu-lírico em primeira pessoa do plural apresenta-se em tom professoral, exultante e jocoso, revelando, **dentro do modo de valores**, marcas autobiográficas coincidentes com a trajetória autoral, já que Tatit e Wisnik, além de professores, atuam também no campo musical. Neste mesmo modo, se encaixa o uso dos intervalos que definem a jocosidade do samba, começando pelas sextas e quintas nos baixos, caminhando para a tônica, e nas extensões intervalares que privilegiam uma estrutura intervalar com predominância das terças e trechos em extensões de quartas, presentes na melodia. Estes intervalos também ressaltam o jogo de forças entre tensão e repouso.

O ritmo prosódico da fala alia-se na canção ao ritmo do samba, em uma estrutura que privilegia o discurso, características do **modo de duração**. O padrão rítmico musical é gerado pela organização textual das figuras musicais, principalmente as síncopes e quiáteras, padrões rítmicos característicos da música popular brasileira. Destaca-se também o ritmo e a sonoridade lírica perceptíveis pela utilização de **aliterações** e **anáforas**; além da descrição da música, linguagem universal. Esta mesma estrofe evidencia o **modo de discurso** que, por sua vez, ressalta a organização expressiva da qual participam o som e a ausência do som, o som como *ser* e o silêncio como *um não-ser que é*. O refrão “Nós (silêncio/pausa) aqui (silêncio/pausa) mestres cantores” musicalmente é representado pela colcheia seguida de duas pausas de colcheias e uma colcheia anacrústica.

The image displays a musical score for the song "Nós aqui" by José Miguel Wisnik. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a tempo of 98 bpm. The key signature is one sharp (F#), and the chord progression is primarily in C major. The lyrics are written below the notes, and guitar chords are indicated above the staff. The lyrics are: "Nós a - qui mes - tres can - tores a - pren - di - zes fe - li - zes mo - destes e mui - to dig - nos da pro - sa da pro - só - dia da pro - sá - pia da poe - si a da mú - si - ca po - pu - lar da can - ção en - quan - to tal da mú - si - ca to - tal da voz que fa - la pe - la fa - la e pe - la voz Nós a -".

Ex1: WISNIK, José Miguel. Livro de Partituras

Em relação à prosódia, a reticência representa a pausa musical que, embora textualmente não escrita, é corroborada pelas pausas musicais. “Nós ... aqui ... Mestres cantores”.

À segunda estrofe, permanece o jogo de **aliterações**. O eu-lírico se afirma como livre docente. Ao modo criativo, a livre-docência, característica que marca a vida de Wisnik e Tatit, mescla-se polissemicamente à descrição do sentimento da liberdade criativa, bem como da fruição da canção em diversas “matizes” culturais (“Nós aqui livres docentes/ docemente livres/ Entre o rap e o repente”), evidenciando o **modo de articulação**, onde, elementos musicais e literários seguem o mesmo padrão de articulação, servindo às sílabas e ao contexto poético.

À terceira estrofe, ressalta-se a **referência intertextual** como particularidade do **modo de discurso** e também **modo de interpretação**, quando se refere a duas importantes obras: a canção *Tabuleiro da Baiana*, de autoria de Ary Barroso (1936) e o *Sermão da Sexagésima*, de Padre Antônio Vieira (1655). Indaga o eu-lírico “E se a baiana escondeu no tabuleiro/ O xadrez de estrelas de Vieira/ E vai pondo em cada acarajé/ A pimenta da fé/ E o discurso engenhoso no tempero?” A referência ao texto barroco seguida à do cancionista bossa-nova, embasa a descrição do hibridismo cultural brasileiro, que constitui objeto de interesse das investigações de Tatit e Wisnik.

À quinta estrofe outro aspecto referente à **questão autobiográfica**: a descrição da importância dos múltiplos saberes para a composição da canção, complexa do ponto de vista de sua arquitetura e aglutinadora de vários saberes, revelando o **modo de significação**. “E se no gozo perfeito/ **Das próprias faculdades/ De músicas, letras, ciências/ Artes exatas/ Nós aqui, de escola em escola/ De escala em escala/ Deixamos em São Paulo/ As misturas intactas?**” Mais uma vez, a polissemia é aplicada. A ideia das faculdades mentais e cognitivas parece mesclar-se à noção da própria formação dos sujeitos-autores, paulistas que dispõem, orgulhosos, de formação interdisciplinar, sendo as variadas escolas o elemento que os permite a “aventura profissional” no campo da canção. Destaca-se também o fato de que São Paulo, maior metrópole brasileira, na época da sua industrialização, passou a ser ponto de migração interna. Muitos nordestinos se deslocaram para trabalhar nas fábricas. A cidade, passou a ser um protótipo do hibridismo cultural, passível de ser desvendado pelos compositores.

O **modo de intensidade**, do ponto de vista musical, é leve e regular, quase sem alterações, entretanto, do ponto de vista da poesia, a arquitetura dos versos gera **modos de intensidade** próprios, nesse caso, com a retórica, que oscila do refrão para seções de forma irregular, quase recitativa. O som das sílabas, acentuado pela organização rítmica, gera pequenos decaimentos de intensidade e algumas explosões silábicas (*thesis* e *arsis*).

Os modos de planos, simultaneidade, significação e leitura, embora não ofereçam uma análise comparada específica, estão suprasumidos no contexto previamente analisado.

A canção é o elemento aglutinador de saberes e culturas, algo de fácil fruição, porém palimpsesto em se tratando do aspecto tradutório. É o que se revela, também, no último excerto: a sétima estrofe. Neste ponto, dispõe o eu-lírico: “E se a canção é o **chão de estrelas/ Em que se mira e considera/ Tanto o céu do pensamento/ Quanto o momento em que alguém/ Pisa e dança sobre a Terra?**” Observa-se a referência intertextual à outra importante canção, *Chão de Estrelas*, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa (1937), além de que a canção se manifesta elemento ambivalente, hermético do ponto de vista do saber e fluido sob o aspecto da apreciação. A aplicação da antítese “céu-terra” pode também figurar como indício face a isto.

4. Considerações Finais

A aplicação do Sistema de Modos na Análise Comparada das Artes, na investigação de *Mestres Cantores*, possibilitou comprovar as possibilidades da canção como espaço em que pairam marcas autobiográficas. Gênero discursivo secundário, a canção é corpus híbrido em que se amalgam experiências vividas e saberes diversos, de forma a abarcar peculiaridades que se manifestam na confluência entre letra e música, bem como nos detalhes que integram o processo criativo, pelo qual se externam ritmos, intertextualidades, articulações, figuras de linguagem, etc .

Identificamos a presença eminente dos seguintes modos: Modo de valores, Modo Rítmico, Modo de Articulação, Modo de Significação, Modo de Intensidade. Percebemos que, embora simples sob o ponto de vista harmônico, a obra mostrou-se extremamente rica no que concerne ao aspecto dialógico produzido pela relação letra-música. As marcas autobiográficas estão presentes em detalhes que demandam acuidade do olhar-tradutor. As várias referências intertextuais, a criatividade literária com a qual se lapida o signo linguístico, a escolha do ritmo, dos intervalos, das pausas que privilegiam a prosódia e enaltecem a cultura brasileira são caminhos possíveis graças à bagagem cultural dos compositores que, no ato criativo, se identificam e se afirmam pelo que efetivamente são: “ mestres cantores” percorrendo livremente o campo da criação cançãoeira; campo este em que semeiam múltiplas referências e inscrevem marcas de vida.

5. Referências

- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG.
- Reis, S. (2001). *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas.
- Lisboa Júnior, L. A. (1990). *A presença da Bahia na Música Popular Brasileira*. Brasília: MusiMed/Linha Gráfica, 1.
- Tatit, L. (1997). *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo. Annablume.
- Tomás, L. (2002). *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp.
- Wisnik, J. (2004). *Livro de Partituras*. São Paulo: Gryphus.