A integração voz e violão na canção *Passarinho* (Joyce Moreno e Mário Quintana)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Ana Lis de Nobrega Marum
Universidade Estadual de Campinas
analismusica@gmail.com

Regina Machado
Universidade Estadual de Campinas
reginama@unicamp.br

Resumo. Este trabalho apresenta uma análise da integração voz e violão na canção *Passarinho* de Joyce Moreno e Mário Quintana. Partindo da perspectiva do sentido e utilizando como métodos de análise a Semiótica da Canção (Luiz Tatit), o modelo analítico da Semiótica do Canto Popular (Regina Machado) e uma etapa analítica adicional que abarcará especificamente a relação voz e violão, investiga-se esta configuração instrumental e sua possível relação com os significados da canção.

Palavras-chave. Canção Popular Brasileira, Performance, Violão, Voz

Title. **The Integration of Voice and Guitar in the Song *Passarinho* (Joyce Moreno and Mário Quintana)**

Abstract. This work presents an analysis of the integration of voice and guitar in the song *Passarinho* by Joyce Moreno and Mário Quintana. Starting from the perspective of meaning and using as methods of analysis the Semiotics of Song (Luiz Tatit), the analytical model of the Semiotics of Popular Song (Regina Machado) and an additional analytical stage that will specifically cover the relationship between voice and guitar, this instrumental configuration and its possible relationship with the meanings of the song are investigated.

Keywords. Brazilian Popular Song, Performance, Guitar, Voice

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar a análise da integração voz e violão na canção *Passarinho* – poema de Mário Quintana musicado por Joyce Moreno.

Para tanto, recorremos ao referencial da semiótica que entende um texto[1] como um todo de sentido e busca compreender, pela análise de seus elementos externos e internos, "[...] o que o texto diz e como ele faz pra dizer o que diz" (BARROS, 2005, p.11). Partindo desta perspectiva, este trabalho está pautado no modelo analítico da Semiótica do Canto Popular (Machado) que averigua de que modo o gesto interpretativo vocal relaciona-se com os significados contidos na canção apoiando-se e ampliando o campo de estudo da Semiótica da Canção (Tatit) – modelo descritivo que busca compreender as relações entre melodia e letra. Partindo desta base teórica e analítica, no presente artigo propomos a adição de mais uma etapa de análise que se detém a observar especificamente a integração voz e violão.

Referenciais analíticos

Considerações sobre a Semiótica da Canção

Desenvolvida por Luiz Tatit, a Semiótica da Canção é uma prática descritiva que se propõe a analisar as interações entre melodia e letra no interior da canção (ABREU, 2016, p. 33). Nesta prática, Tatit apresenta três modelos de compatibilização para o que denomina "regimes de integração melodia e letra", sendo eles: passionalização, tematização e figurativização ou oralização, termo que utiliza em seus trabalhos mais recentes.

Resumidamente, a *passionalização* expressa a disjunção entre sujeito e objeto; na canção este regime de integração é caracterizado por saltos na melodia, andamentos lentos, perfil melódico vertical, notas longas e letras que tratam de perdas amorosas, saudade e solidão. Já a *tematização* está no âmbito da concretização e conjunção e por isso é caracterizada por um perfil melódico mais concentrado e horizontal, repetições de temas e investimento em ataques consonantais somando-se a letras que "[...] celebram o encontro, nas quais o conflito ou disjunção, se ocorreu, já foi resolvida". (MACHADO, 2012, p. 46-47)

Por fim, a figurativização ou oralização aproxima-se do componente entoativo da fala conferindo "[...] veracidade ao canto" (MACHADO, 2012, p. 47). Segundo Abreu (2016, p. 26) "[...] por meio da figurativização constrói-se um simulacro de realidade dentro do texto, com objetivo de criar efeito de plausibilidade." Na canção,

[1] "[...] pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito— uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças — quanto um texto visual ou gestual — uma aquarela, uma gravura, uma dança — ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão — uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular (BARROS, 2005, p.10).

observamos a figurativização na proximidade do canto com a fala sendo o tonema[2] um importante recurso para isso. Vale lembrar que, de maneira geral, o componente da fala se faz presente na canção em medidas mais ou menos aparentes sendo o intérprete o responsável por destacá-lo ou atenuá-lo.

Considerações sobre a "análise semiótica do canto popular"

A "Análise semiótica do Canto Popular" é um modelo analítico desenvolvido por Regina Machado e tem como proposta investigar os sentidos produzidos pela voz a partir da análise do gesto interpretativo[3] , no intuito de lançar luz sobre o comportamento vocal por uma perspectiva que dá protagonismo a esse gesto, não se apoiando somente na fisiologia da voz. Quando apresenta o modelo analítico, Machado (2012, p. 43) explica que:

> Sendo a voz, por excelência, um sistema semiótico portador de sentido não só no plano da expressão, mas também do conteúdo, vislumbramos a possibilidade de contribuir para a complementação desse novo campo teórico (Semiótica da Canção) identificando os significados produzidos pelo canto, com seus recursos técnicos e suas expressões emocionais. (MACHADO, 2012, p. 43)

Para isso, a autora propõe "[...] o estudo dos níveis que compõem o fenômeno vocal pelo viés da existência semiótica, levando em conta que a presença da voz, em qualquer que seja a natureza do discurso, já é em si portadora de sentido" (MACHADO, 2012, p. 43). Tais níveis são subdivididos em três categorias: nível físico[4], nível técnico[5] e nível interpretativo.[6]

A estrutura deste modelo analítico parte da elaboração de um protocolo[7] através da observação de uma série de elementos que se relacionam com o gesto interpretativo e por isso contribuem para o entendimento do mesmo. Tais elementos são: tessitura da melodia, andamento, tonalidade, instrumentação, forma e ano de gravação.

Num segundo momento denominado "Sobre a Canção", a autora observa a canção em si e os elos entre melodia e letra apoiada no referencial teórico da Semiótica da Canção. A

---

[2] "Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação" (TATIT, 2002, p. 21).

[3] "O gesto interpretativo é a ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição. Desta forma, ele torna claro os elos de melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz" (MACHADO, 2012, p. 54).

[4] "componentes inerentes à natureza da voz" (MACHADO, 2012, p. 48).

[5] Consciência técnica que atua na emissão e possibilita alteração de características timbrísticas próprias do intérprete.

[6] Articulação rítmica, timbre manipulado e gesto interpretativo.

[7] "Esse protocolo foi desenvolvido por José Roberto do Carmo Jr. e transmitido durante o curso "A Palavra Cantada: Interfaces", ministrado aos alunos da pós-graduação em 2009" (MACHADO, 2012, p. 59).

intenção desta etapa é, sobretudo, identificar o regime dominante de integração entre melodia e letra e os recursos melódicos utilizados para tal.

A "análise do comportamento vocal" é o terceiro passo e principal objetivo do modelo proposto por Machado, onde se cruzam os dados obtidos anteriormente buscando compreender o gesto interpretativo. Segundo a autora (2012, p. 61) para esta compreensão foi necessário

> [...] esmiuçar a voz para encontrar no nível profundo a base que dá sustentação ao gesto, tornando possível compreender aspectos dos estados fóricos (eufórico / disfórico) e dos estados juntivos (conjunção / disjunção) que se deixam expressar pelo canto. Valendo-nos da detecção de como as vozes se comportavam, criando marcas na intensidade ou na extensidade, pudemos chegar ao que denominamos Qualidade Emotiva. Com base nos "Níveis da voz", descritos anteriormente, pudemos observar a realização vocal segundo aspectos físicos, técnicos e interpretativos, para então compreender de que maneira as ocorrências em cada um desses níveis foram utilizadas pelos intérpretes com o intuito, ainda que inconsciente, de configurar sentido através do canto (MACHADO, 2012, p. 61).

Análise da integração voz e violão

A análise da relação voz e violão, apoia-se no modelo analítico da *semiótica do canto popular* propondo a ele a adição de outra etapa a qual daremos o nome de "Análise da integração voz e violão".

Esta etapa adicional consiste em um primeiro passo, ao qual chamamos "Sobre o Violão" , onde realizamos um levantamento dos aspectos violonísticos do fonograma escolhido. Tal levantamento é conduzido em duas partes. À primeira, damos o nome de ***sonoridade***; nela descrevemos o que foi possível captar por meio da escuta, aspectos de execução da intérprete (por exemplo: execução técnica, intensidade, timbre e dinâmicas escolhidas); a segunda parte, à qual chamamos de ***arranjo***, apontamos o que foi possível observar tanto pela escuta quanto pela transcrição do mesmo (por exemplo: *voicings* utilizados, campo de extensão, padrões rítmicos e melódicos, tratamento harmônico).

Por fim, o segundo passo desta etapa denominado "Cruzamento: Voz e Violão" consiste em reunir e cruzar as informações captadas nas etapas anteriores no intuito de fazer emergir o sentido da relação voz e violão.

Sendo assim, a análise completa se dará da seguinte forma:

Tabela 1 – Etapas da análise

ETAPAS DA ANÁLISE	
Sobre a Canção	- Análise da Integração Melodia e letra

(Análise Semiótica da Canção)	
Análise do Comportamento Vocal (Análise Semiótica do Canto Popular)	- Protocolo - Níveis da voz - Gesto interpretativo
Análise da integração Voz e Violão (proposta de etapa adicional)	- Sobre o Violão (Sonoridade e Arranjo) - Cruzamentos: Voz e Violão

Fonte: elaboração da autora

Análise de *Passarinho* (Joyce Moreno/ Mário Quintana)

Passarinho[8] é uma canção de Joyce Moreno criada a partir do clássico *Poeminho do Contra* de Mário Quintana e faz parte do álbum *Passarinho Urbano*, uma obra gravada no ano de 1975, pela cantora, compositora e violonista.

Em meio à ditadura militar, o disco apresenta um repertório de grande força política e é composto por dezoito canções em sua maioria censuradas pelo governo da época. Esta obra foi estruturada para uma escuta integral, uma vez que, a ordem das canções apresenta um fio narrativo que, para ser compreendido, demanda uma audição completa do disco: "[...] um discurso sem pausas, como numa única respiração. A percussão, por vezes em tom amargo, ecoava a fé de uma artista brasileira que não mudava de opinião: ver a sua terra cumprir seu ideal de democracia." (Jornal do Brasil, 2019)

A canção *Passarinho*, é a última faixa do disco, a única que Joyce assina a composição numa interpretação que conta apenas com voz e violão; as demais faixas são canções de compositores como Milton Nascimento, Zé Ketti, Capinam, Paulo César Pinheiro, entre outros.

Esta canção dialoga com o contexto da época ao expor ideias de liberdade, resistência e superação de obstáculos num paralelo com a busca pela liberdade de expressão, em meio à censura e a repressão política vividas por imposição do regime militar.

***Passarinho* (Joyce Moreno / Mário Quintana)**

1 Estes que aqui estão

2 Atravancando meu caminho

3 Eles passarão

4 Eu passarinho

[8] MORENO, Joyce. Passarinho. **Passarinho urbano**. Itália: Fonit Cetra: 1976. (2min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uJCOvrq8-7g&ab_channel=PeteFalco. Acesso em: 24 jan. 2024.

Sobre a Canção

A extensão melódica desta canção é composta por quatorze semitons sendo que a nota mais aguda é acessada apenas uma vez durante o percurso gerando, na maior parte da canção, a concentração da melodia em apenas dez semitons, ou seja, numa amplitude reduzida. Esta característica pode ser observada no trecho abaixo, onde a melodia desenha um vaivém em relação à extensão por meio de saltos intervalares, segmentando a letra e destacando os ataques consonantais do texto

Figura 1 – Diagrama de *Passarinho* em 00´32´´

C	
B	
A#	
A	
G#	que a
G	
F#	ses
F	
E	Es que es vancan
D#	
D	cami
C#	atra i nho
C	
B	tão do o meu

Elaboração da autora

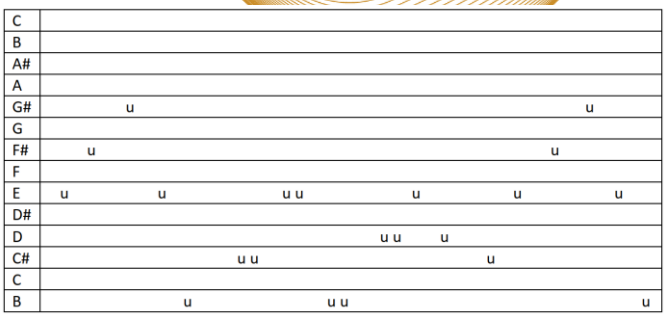
Outro aspecto observado é o caráter reiterativo da melodia que se apresenta especialmente no vaivém melódico. Vejamos alguns exemplos:

Figura 2 – Diagrama de *Passarinho* em 00´38´´

C	
B	
A#	
A	sa
G#	es pas nho
G	ri
F#	le
F	
E	E sa pas o
D#	
D	
C#	Eu
C	
B	rão

Elaboração da autora

Figura 3 – Diagrama de *Passarinho* em 00´01´´



Elaboração da autora

Como podemos verificar, a estrutura melódica passa por um processo de repetição quando vai e volta às mesmas notas ao longo do desenho do ziguezague, gerando um padrão melódico recorrente na canção. Segundo Tatit (2002) estas características estão relacionadas com a tematização. O autor afirma que

> Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas e impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização* (TATIT, 2002, p. 19).

Quando analisamos a letra, observamos que, embora o texto apresente um caráter afirmativo que pode se compatibilizar com a ideia de tematização, esta ação está projetada para o futuro no verbo “passarão”. Sendo assim, o desejo pela conjunção futura acentua, no aspecto linguístico, o caráter passional.

Além disso, há no texto verbal, a presença de aspectos figurativos. Segundo Abreu, é por meio da figurativização que “[...] se constrói um simulacro de realidade dentro do texto” (2016, p. 26) e no caso desta letra, este componente está presente na própria figura do passarinho como potencial expressão do desejo de liberdade.

A imagem do passarinho associada à leveza e liberdade pode representar subjetivamente uma força interna de altas dimensões; força essa que nasce da leveza e, justamente por ser portadora deste atributo, tem o potencial para cumprir o desejo de transformar a realidade, dialogando profundamente com a dimensão política do disco que envolve sobretudo um movimento de resistência diante do contexto da época.

Além disso, essa oposição entre a figura do passarinho como condutor da liberdade e um denso cenário político, pode indicar uma habilidade dos compositores para a *linguagem de fresta*, termo cunhado por Gilberto Vasconcelos, que consistia em buscar uma maneira de se pronunciar driblando a censura, ou seja, “dizer algo que não podia ser dito, usando-se alegorias, usando-se subterfúgios” (OLIVEIRA, 1996, p. 1).

Portanto, observando a integração melodia e letra podemos dizer que, neste caso, os três regimes de integração estão presentes em equilíbrio: embora a melodia apresente aspectos recorrentes, enunciando um componente temático, ela se dá por saltos intervalares, o que por si só revela o componente passional reafirmado pelo desejo expresso na letra que faz uso claro da figurativização.

Análise do Comportamento Vocal

Protocolo

Andamento: Intro e Coda: 92 bpm - A A`: 110 bpm
Tonalidade: A (Lá Maior).
Tessitura: 14 semitons
Instrumentação: Voz / Violão I / Violão II[9]
Forma: Intro A A´ Coda
Ano: 1976 (LP *Passarinho Urbano*)

Joyce Moreno apresenta uma variação entres os modos de fonação[10] fluido e soproso, sem a utilização de vibratos e bastante equilibrado do ponto de vista das variações de registro, intensidade e timbre; não há em seu comportamento vocal quebras ou modificações súbitas.

Estas escolhas vocais são facilitadas pela tonalidade que, como pudemos averiguar no protocolo, explora uma região médio-aguda da voz da cantora com variações de M1 e M2[11] numa região que não abrange extremos de sua extensão vocal. A combinação dessas escolhas a nível técnico, formata um canto que executa a melodia e os ornamentos melódicos de maneira precisa, leve e ágil.

Do ponto de vista do gesto interpretativo estes elementos vocais significam muito: cantar sem esforço e com poucas variações de intensidade compatibiliza o canto com o caráter figurativo da canção porque tem similaridades com a figura do pássaro e seu canto. Sobre as

[9] Há um segundo violão sobreposto presente em alguns trechos da canção, porém, ele não será abordado nesta análise.

[10] "Os ajustes da musculatura laríngea geram diferentes tipos e qualidades de fonação. Sundberg (1994, 2015) destaca que por meio da interação entre pressão subglótica e força de adução são produzidos os denominados modos de fonação, que constituem o terceiro aspecto a ser observado sobre o nível da fonte. Sundberg (2015, p. 115) apresenta a seguinte classificação: fonação tensa, neutra, fluida, soprosa e sussurrada. Da fonação sussurrada à tensa há progressivamente uma maior pressão subglótica e uma maior força de adução das pregas vocais. Também a duração das fases fechadas e abertas se relacionam com os modos de fonação." (CORUSSE, 2021, p. 39)

[11] M1 (termo associado: voz de peito) e M2 (termo associado: voz de cabeça) correspondem à mecanismos laríngeos. Segundo CORUSSE (2021, p. 39) "M1 e M2 constituem os mecanismos mais recorrentemente utilizados na fala e no canto."

relações do canto dos pássaros com o esforço e a intensidade, FERRAZ (1990, p. 1 e 2) afirma que

> Uma pessoa que canta ou que toca um instrumento de sopro - manifestações que dependem da respiração e da variação na velocidade e pressão do ar utilizado - deixa em sua, digamos, melodia, fortes impressões de seu esforço, da diferença de energia que cada freqüência exige para que seja emitida. Esse esforço geralmente acompanha o nível de tensão do próprio contorno melódico, fato que está ligado ao desenvolvimento de um sistema que reflete o potencial da tensão e do relaxamento da própria corporeidade do canto (Cf. TATIT, 1989, p. 72b). No pássaro, esta diferença de energia, esta exigência de esforços diferentes para cada freqüência, ou melhor, para diferentes regiões da tessitura, não é permeada pelo canto. Teoricamente ligada à própria respiração do pássaro, qualquer freqüência pode ser emitida com o mesmo (e mínimo) gasto de energia (Cf. SICK, 1984, p. 46a). A curva melódica de tais cantos é, então, independente de uma escuta de intensidades, do ponto de vista da variação de amplitude, como se dá no canto humano (FERRAZ, 1990, p. 1-2).

Sendo assim, a figura do passarinho que tem como virtude a leveza e a liberdade é revelada também no comportamento vocal que executa a melodia facilmente, de maneira leve, precisa e ágil se compatibilizando, no plano de expressão, com as características do canto do passarinho e reforçando no plano de conteúdo a ideia de que é nessas virtudes que está a força para atravessar os obstáculos.

A forma escolhida para a canção faz com que a melodia se repita por quatro vezes: na *intro* e na *Coda* com *boca chiusa* e em *A* e *A´* com a letra e pequenas variações ornamentais. Podemos entender este aspecto cíclico tanto do ponto de vista temático, que tem como uma das principais características a reiteração, como numa dimensão figurativa na medida em que este aspecto cíclico também leva à ideia do canto do passarinho. O caráter cíclico e ornamental do canto dos pássaros foi analisado por Ferraz (p. 6, 1990) que afirma haver em seu perfil melódico um núcleo e uma "fragmentação nuclear de seus elementos formadores". Ele diz que

> Esta nuclearidade dos cantos pode ser notada pelo fato de que algumas notas, ou mesmo uma só nota, surgem como eixo em torno das quais gravitam as demais (fig. 6). Ao longo do enunciado esses núcleos são reiterados e diferenciados pelos ornamentos que lhes são acrescidos. Este comportamento melódico afirma o caráter cíclico do canto (FERRAZ, 1990, p. 6).

Além do destaque do componente figurativo, pudemos averiguar também a presença do componente passional no que se refere às escolhas de andamento desta interpretação e em determinados aspectos do comportamento vocal.

O fato de a canção ser mais lenta na *introdução* e na *Coda* e realizar uma ruptura de andamento para as partes *A* e *A´* somando-se a presença de glissandos aplicados nos finais de algumas frases, pode representar uma passionalização dos conteúdos da canção trazendo um peso quase melancólico à melodia por conta do andamento um pouco mais lento. Além disso, o modo de fonação soproso presente em alguns trechos da interpretação, parece apresentar um

caráter de fragilidade que se compatibiliza com a não conjunção com o objeto de desejo, uma vez que, como pudemos observar na letra, localiza a liberdade como acontecimento futuro.

Análise da Integração Voz e Violão

Sobre o violão: Sonoridade

A execução violonística da canção *Passarinho* apresenta, do ponto de vista timbrístico, um equilíbrio entre a presença de harmônicos agudos e graves. Ao que a sonoridade indica, podemos supor que isso se deve à uma escolha em nível técnico, onde a mão direita posiciona-se próxima à boca do violão, o que determina, no campo sonoro, um timbre com equilíbrio entre o som *metálico* e *dolce*[12]. O mesmo, é possível dizer da intensidade: embora haja ligeiras curvas ascendentes e descendentes ao longo das frases, não há mudanças súbitas ou explorações de intensidade no limite da capacidade do instrumento, compatibilizando-se novamente com a ideia de equilíbrio sonoro.

Em relação à execução técnica do arranjo proposto, também é possível observar grande precisão na realização dos ornamentos e figuras rítmicas rápidas, mostrando por parte da intérprete agilidade e domínio técnico-instrumental. É possível observar, assim como no comportamento vocal, a aplicação de glissandos nas partes mais lentas da canção (*Intro* e *Coda*).

Sobre o violão: Arranjo

Este arranjo abrange três oitavas do instrumento (do Mi2 ao Mi5) e a exploração dessa extensão acontece por meio da utilização de diversos *voicings* que caminham ao longo do braço do violão. Foi possível observar um mesmo padrão rítmico e harmônico se repetindo através da exploração de diferentes campos da tessitura como no exemplo abaixo:

Figura 4 – Transcrição de *Passarinho* em 00´32´´ / 01´02´´

Elaboração da autora

[12] "Variantes de timbre como *dolce*, *metálico, junto al puente* referem-se a regiões do violão nas quais o som altera seu timbre (como as cores quando mudam de tonalidade)" (SOARES, 2021, p. 185).

Na primeira figura, a célula rítmica de acompanhamento é realizada na primeira posição do instrumento enquanto na segunda figura, realiza-se na quinta posição, mantendo, além da mesma configuração rítmica e altura do baixo, também o mesmo acorde (A7M).

A harmonia vai sendo revelada num acompanhamento com tratamento contrapontístico, possibilitando assim, além de arpejos, a formação de figuras rítmico-melódicas. Tais figuras apresentam componentes reiterativos marcantes que se estendem ao longo do arranjo, fixando-se como temas independentes da melodia executada pela voz, como no exemplo a seguir

Figura 5 – Transcrição de *Passarinho* em 00´21´´ / 00´24´´ / 01´04´´

Elaboração da autora

Nos três exemplos acima, a estrutura rítmica é a mesma e a estrutura melódica também se mantém com pequenas variações e guardadas as devidas proporções de altura de cada um dos fragmentos. É possível observar o caráter ornamental traduzido pela presença de ferramentas de articulação como as ligaduras entre notas diferentes, o que também se faz presente na estrutura melódica da canção.

A utilização dos elementos descritos acima, ao que nos parece, está relacionada não somente com o desenvolvimento de uma base harmônica que sustenta a melodia vocal, mas também com um aspecto figurativo na realização instrumental, cuja repetição remete ao canto de um pássaro.

A harmonia desta canção se constrói em repetições entre os graus I e IV durante a introdução e nas frases /estes que aqui estão, atravancando meu caminho, eles passarão/; já a frase /eu, passarinho/ ganha um movimento maior com a progressão I-bVII-V-I no final da música. Vejamos:

I IV
Estes que aqui estão
I IV
Atravancando meu caminho
I IV

Eles passarão
I bVII V I
Eu passarinho

Podemos dizer que a sequência de repetições entre I e IV dentro da harmonia contribui para a afirmação do caráter cíclico presente neste arranjo. Além disso, do ponto de vista da relação da harmonia com o conteúdo poético da canção, nos parece que as oscilações entre o repouso (grau I) e o início de movimento (grau IV) ocorrem no momento em que a canção menciona a impossibilidade da ação ("atravancando meu caminho") reiterando a não conjunção; já no final, há uma maior movimentação harmonia direcionada à resolução (I-bVII-V-I) que é base harmônica para a parte da letra /eu passarinho/, justamente a figura que representa a esperança e a confiança na realização do que se deseja, mesmo que isso ainda esteja por se realizar.

Cruzamentos: voz e violão

A integração voz e violão apresenta elos que se revelam no plano sonoro, ao qual chamamos em semiótica de plano de expressão[13]. Sendo assim, as texturas resultantes do arranjo e execução violonística se relacionam com o gesto vocal na medida em que podemos observar um sentido que se compatibiliza com o plano de conteúdo[14].

É possível identificar na relação entre a execução violonística e o gesto vocal, aspectos em comum. No início e final da canção, por exemplo, onde o andamento fica mais lento, tanto a voz quanto o violão realizam glissandos que dialogam com o componente passional de maneira localizada, como citado anteriormente. Outro aspecto é o equilíbrio sonoro no âmbito timbrístico e de intensidade, além de interpretações precisas e ágeis ritmicamente. Estes elementos que se compatibilizam na relação voz e violão, acabam por intensificar o caráter figurativo da canção revelando atributos que remetem a uma leveza e fluência muito características do cantar e do voo dos passarinhos.

É importante destacar que estas características de sonoridade estão pautadas na estética bossanovista que é, para Joyce Moreno, um referencial. Ela mesma reafirma esta

[13] "Conceito herdado da linguística estrutural de Hjelmslev. Em semiótica o plano de expressão representa o código (verbal, icônico, gestual) através do qual o conteúdo é expresso. Na canção o plano de expressão refere-se ao plano sonoro" (ABREU, 2016, p. 14).
[14] "Representa a mensagem ou ideia que o plano de expressão transmite." (ABREU, 2016, p. 14).

influência quando diz "[...] Sou filha da batida do violão de João Gilberto tocando uma música de Tom com letra de Vinícius" (JOYCE *apud* HOLLANDA, 2022, p. 165).

Dito isto, retomamos a ideia figurativa, agora representada no componente cíclico e ornamental do canto dos pássaros que também vai sendo mimetizado na configuração voz e violão. Um indicativo desta figurativização é a aplicação de ornamentos como ligados em notas diferentes que, embora apareça com mais frequência no arranjo violonístico, também se apresenta na voz criando um diálogo no texto sonoro. Vejamos os exemplos a seguir:

Figura 6 – Transcrição de *Passarinho* em 01´38´´ / 00´25´´

Elaboração da autora

Figura 7 – Transcrição de *Passarinho* em 00´39

Elaboração da autora

Nestes dois trechos observamos alguns diálogos entre voz e violão por meio da utilização de ferramentas musicais de articulação que dão um caráter ornamental na interpretação dos trechos. Verificamos, por exemplo, a presença de ornamentação tanto da palavra "caminho" quanto em parte da frase melódica realizada pelo violão (figura 6); em outro momento, observamos um ligado ascendente na mesma vogal (e-**les**) e logo após, ligados também no violão (figura 7). É importante notar que estas articulações similares entre voz e violão não acontecem exatamente no mesmo compasso. Observemos:

Figura 8 – Transcrição de *Passarinho* em 01´06´´

Elaboração da autora

Figura 9 – Transcrição de *Passarinho* em 01´36´´

Elaboração da autora

Na figura 8, o compasso em destaque mostra que enquanto a voz realiza a melodia repousando numa nota longa (pas-sa-**rão**), o violão realiza semicolcheias com algumas ligaduras preenchendo o espaço da figura rítmica realizada pela voz. O inverso também acontece: o violão dá espaço ao movimento rítmico e ornamental da voz ao executar notas longas (figura 9). Este jogo de destaques e supressões que se movimenta entre o violão e a voz é um elo importante para a canção, realizando no campo textural um efeito de eco que estreita ainda mais este diálogo.

Muito embora esta integração revele compatibilizações locais e diálogos sonoros diretos entre voz e violão, existe um outro tipo de relação que embora se compatibilize profundamente na medida extensa[15] da canção, caminha, no plano de expressão, de forma independente.

Este aspecto está inscrito na maneira de acompanhamento do violão, que como já vimos anteriormente, dá à harmonia um tratamento contrapontístico gerando outro tema melódico que se difere da melodia da canção, embora aconteça simultaneamente a ela. Vejamos:

[15] Quando cita a oposição intenso/extenso, TATIT (1999, p. 24) afirma "[...] como se fosse um dispositivo móvel de hierarquização, onde a dimensão extensa responde pelo plano mais profundo, pelo elemento pressuposto –, uma vez que pode ser reaplicada em qualquer etapa gerativa como um poderoso recurso de explicitação das gramáticas textuais, tanto das semióticas verbais como não-verbais".

Figura 10 – Transcrição de *Passarinho* em 01´36´´

Elaboração da autora

Neste exemplo observamos duas frases (do violão e da voz) que, embora dialoguem harmonicamente, são distintas do ponto de vista melódico e rítmico. É como se o violão com seus atributos harmônicos e melódicos, ao mesmo tempo que cria uma base de sustentação para a voz na sua função de acompanhador, realiza também um caminho melódico diferente que pode ser comparado a um canto de pássaro constante que permeia a canção e abre a escuta para outro plano sonoro de igual importância.

Conclusão

Se na integração melodia e letra há um equilíbrio dos componentes temático, figurativo e passional isso é redimensionado ao analisarmos a voz e o violão: observamos que no arranjo, a figurativização se sobressai, uma vez que, a mimetização dos atributos e canto de um pássaro permeiam o comportamento vocal, os aspectos violonísticos e a integração de ambos.

Assim, podemos concluir que o caráter figurativo vai sendo reforçado por meio do comportamento vocal e da execução do violão e é, sobretudo na integração destes dois gestos (vocal e violonístico), que tal elemento é destacado de maneira definitiva expandindo assim os sentidos inscritos na composição com a criação de um campo sonoro que, ao destacar a figura do pássaro, camufla ainda mais o sentido político expresso no núcleo central da canção fortalecendo a ideia da *linguagem de fresta* presente nesta composição.

Referências

ABREU, Clenio de Moura. *Segredo e Revelação:* Análise semiótica do comportamento vocal em Caetano Veloso. 188 páginas. Dissertação de mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005. 92 páginas.

CORUSSE, Mateus Vinicius. *A pedagogia vocal no canto popular brasileiro:* estética, técnica e formalização nas escolas técnicas e conservatórios públicos de São Paulo. 630 páginas. Tese de doutorado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

FERRAZ, Sílvio. *Cinco invenções sobre diferença e repetição:* composições e análise. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, pp. 19-30, São Paulo, 1990

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu?* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022. 223 páginas.

Joyce revisita o disco ´Passarinho urbano´, gravado em 1976, em show no Teatro Rival neste sábado. *Jornal do Brasil*. 11/10/2019. Disponível em: Joyce revisita o disco 'Passarinho urbano', gravado em 1976, em show no Teatro Rival neste sábado (jb.com.br)

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo:* análise semiótica do canto popular brasileiro. 192 páginas. Tese de doutorado em Música. Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MORENO, Joyce. Passarinho. *Passarinho urbano*. Itália: Fonit Cetra: 1976. (2min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uJCOvrq8-7g&ab_channel=PeteFalco. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

OLIVEIRA, Marilu Martens de. Uma (re)leitura da história oficial. *Revista de Letras*. Curitiba, n. 1, p. 1-3, 1996. Disponível em Uma (re)leitura da história oficial | Martens de Oliveira | Revista de Letras (utfpr.edu.br)

SOARES, Terezinha Rodrigues Prada. *A obra violonística de Heitor Villa Lobos (Brasil) e Léo Brouwer (Cuba):* a sensibilidade americana e a aventura intelectual. 266 páginas. Dissertação em Produção Artística e Crítica Cultural na América Latina. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TATIT, Luiz. *O Cancionista:* Composição de canções no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 320 páginas

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção:* melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1999. 290 páginas.