

## Como pronunciar o português cantado – algumas experiências pessoais

**Jorge Matta**

Coro Gulbenkian, CESEM, Universidade Nova de Lisboa

Este é um testemunho pessoal do meu trabalho continuado com cantores, sobretudo como maestro do Coro Gulbenkian.

Por vezes há diferentes tendências, ou opiniões, na pronúncia de uma língua, e nem sempre encontramos uma regra ou uma justificação para fazer desta ou daquela maneira.

No latim, por exemplo, em que nós utilizamos a pronúncia à italiana (creio que originária da tradição musical italiana em Portugal), dizendo os *c* como *tch* (*coeli*), ou os *t* como *ts* (*gratias*), diferente da pronúncia “eclesiástica”, cultivada por padres ou cantores oriundos de seminários, que dizem preferencialmente *coeli* (*cheli*) ou *gratias* (*grácias*). Nesta pronúncia “eclesiástica”, as diferenças mais importantes acabam por ser, no entanto, determinadas pela origem desses religiosos, muitas vezes de zonas rurais, e as suas pronúncias locais. Não são diferenças importantes, que tenham influência na sonoridade global.

Ainda no latim, uma pronúncia muito diferente é a dos cantores ou maestros de língua ou formação alemã, que nos causa a nós, latinos, alguma estranheza (quando não resistência). E não adianta afirmarmos que estamos mais próximos da raiz latina, porque quase todos mantêm a sua opinião (Bach ou Haydn compuseram para o latim dito assim, e assim tem que ser cantada a sua música).

*Ky* como *qui* ou *qu* (*Kyrie* ou *Kurie*);

*g* – *dgê* ou *guê* (*redgina* ou *reguina*);

*c* – *tché* ou *cé* (*tchéli* ou *céli*);

*cui*, *cuem* – como *cui*, *cuem* ou *cvi*, *cvem*.

Neste caso há uma evidente mudança de sonoridade, que pode mesmo dar origem a fraseados distintos, um mais horizontal e cantabile -

- *Redgina tchéli letare, Aleluia; Cui cuem meruisti portare,*

outro mais vertical e articulado -

- *Reguina céli letare, Aleluia; Cvia cvem meruisti portare.*

Em português um caso muito interessante é o dos *vilancicos negros* (sobretudo do século XVII).

A música foi utilizada pelos missionários como instrumento de evangelização.

No Brasil, os Jesuítas adoptavam o canto dos índios, substituindo as palavras por textos religiosos na língua local, traduziam os cânticos religiosos europeus e representavam autos com música, que incluíam personagens reais e míticas nativas. A chegada dos escravos africanos veio reforçar a inter-influência musical com os portugueses. Para a Europa os negros africanos trouxeram os seus cantos e as suas danças. Os *vilancicos negros* constituem o repertório em que é mais nítida a absorção (ou pelo menos a utilização) de elementos africanos – língua, texto, personagens, e ainda a construção rítmica.

O tema dos *vilancicos negros* é quase sempre o Natal, o nascimento do Menino Jesus. Não se trata, no entanto, de descrições simples do presépio, mas de narrativas animadas e fantasiadas de acontecimentos motivados pelo Natal, e em que as personagens são invariavelmente negros africanos.

As línguas utilizadas são o castelhano, o português, o crioulo, o italiano ou outras, que aparecem em diálogo ou misturadas (nas *ensaladas*). As línguas base são o castelhano ou o português, mas manipuladas, com uma construção frásica e uma fonética típica de línguas africanas - trata-se muito provavelmente da imitação dos negros de Angola, Guiné e S. Tomé quando tentavam falar português ou castelhano.

As consoantes são trocadas:

- o *r* pelo *l*: *plimo, neglo, palente*;
- o *d* pelo *l*: *cansalão* (cansadão);
- o *l* pelo *r*: *donzera, fidarguia*;
- o *d* pelo *r*: *turo* (tudo);
- o *g* e o *j* pelo *z*: *zente, zunto*
- não correspondem os artigos, os pronomes e os substantivos: *na sua pé, huns Rey, dos meus bida, co as mão nos pé*;
- as palavras são modificadas: *siolo* (senhor), *sá* (está), *samo* (estamos);
- os verbos são mal conjugados: *quer vai Belen, vamos fazendo huns foria*.
- os nomes próprios são adaptados: *Manué, Bacião, Flancico, Flanciquia*.

Como pronunciar? Como um português ou um castelhano faria, ou imitando os africanos? Creio que a opção mais correcta, e também a mais eficaz sob o ponto de vista dramático, é a diferenciação nítida das várias personagens (portuguesas, castelhanas, italianas ou negras), fazendo cada uma assumir claramente a sua pronúncia, e quando as frases não pertencem a nenhuma personagem específica, atribuir-se-lhe um modo de falar. Não pode haver medo de exagerar, de caricaturar demasiado. Estes *vilancicos* são histórias contadas, ingénuas, sarcásticas ou festivas, e essa descrição deve ser claramente assumida.

No vilancico *En un portal derribado*, por exemplo, em que há uma disputa sobre a posse do Menino Jesus (a sua nacionalidade), entre um português, um castelhano e um italiano, cada personagem assume características próprias (ou que lhe parecem próprias).

O português é anunciado “com muy grandes botas, [...] fonferron y com gran brio”, e diz: “Sou muito valente, e venho ao portal desde Portugal, a ver meu parente, saya fora gente, que enfada o zagal”, [...] “Fasta, fasta para hum cabo, que o menino

que chora he de Portugal.” Estas intervenções devem ser cantadas em português, e com uma atitude orgulhosa, autoritária e fanfarrona.

Mas logo a seguir: “Entro con gran devoción un gallardo italiano, [...] enpeça a cantar bizarro” (esta frase obriga-nos a cantar noutra língua, em italiano, é claro): “Yo voglio presentato al Dio de meo core, yo voglio presentato lo belo macarrone, [...] tutti li Italiano pillá gola e Amore” (todos os italianos gostam de comida e amor). Além da língua italiana deve ser assumida aqui uma atitude descontraída e boémia.

Esta disputa é resolvida, no fim do vilancico, por uma dança de negros: “[...] entro una dança de negros, assi cantaron contentos con instrumentos graciosos.” [...] canta y baya de alegria, perra negla de Belsebu”, que cantam: “Tululu neglo llegamo amy, ya samo aqui, tanamo e cantamo que nasce noss’amo, [...] guarda manda de gurgumagu.” Aqui não só deve ser imitada uma pronúncia africana, com vogais abertas, muito rítmica e dançada (reparem na própria construção frásica, com muitas consoantes e fonemas rítmicos repetidos), como o ambiente deve ser bárbaro e desenfreado (“canta e baya de alegria, perra negla de Belsebu”).

A sonoridade tem, evidentemente, a ver com a língua e com a atmosfera musical geral, mas podem também ser procuradas sonoridades específicas, para reforçar momentos ou ambientes, ou mesmo para imitar instrumentos ou outros sons. Não se trata, neste caso, de uma pronúncia, mas de um modo de articular, quase sempre através das consoantes (o esqueleto rítmico de uma língua), e de colorir vogais, fonemas ou palavras, para obter determinados efeitos localizados. No limite, é quase como se cada palavra ou cada sílaba extravasasse o seu significado e se transformasse num objecto sonoro, pronto para ser sonoramente recriado.

No vilancico *Olá zente que aqui samo*, são utilizadas vogais especialmente abertas nas interjeições festivas (“ai, ai, ai” e “hé, hé hé”), são imitados instrumentos de percussão, com uma articulação exagerada, em *parlatto*, e uma cor escura (“tumbacatumba”), e ainda uma articulação especialmente marcada numa outra descrição instrumental (“toca perro, toca os gaita, toca y baila”).

Na edição destes vilancicos, feita sob a égide do CESEM, não houve grandes problemas na aposição das sílabas às notas – é uma escrita muito silábica. Por vezes a

repetição de uma palavra não é escrita – pelo número de notas e de sílabas é quase sempre fácil perceber que palavra ou que frase deve ser repetida.

Na grafia do texto o problema principal foi a incoerência – uma mesma palavra, ou fonema, ou exclamação, por vezes repetida inúmeras vezes, pode aparecer com várias grafias. É sempre possível escolher a mais frequente, ou a mais lógica do ponto de vista de sonoridade. Alguns exemplos:

- *olá, hé hé há há, gulungá gulungué* ou outras palavras do mesmo tipo aparecem com e sem acento;

- *pahya* (palhas), *fyo* (filho) e outras palavras do mesmo tipo aparecem com *y* ou com *i*;

- *turo* (todos) aparece como *toro* e *turo*;

- *vuela* aparece com *v* ou com *b* (a troca de *v* e *b* é frequente).

Em todos os casos se percebe que o som da palavra predomina sobre a sua grafia.

## **Bibliografia**

CABRAL, Rui Miguel Cabral. *O Vilancico na Capela Real (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*. Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia na Universidade de Évora, 2006.

MATTA, Jorge (ed.). *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Vilancicos, romances e chançonetas de Santa Cruz de Coimbra, Século XVII – Parte I*. Lisboa: Ed. Colibri / Cesem, 2008.

PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1981.

## Nota biográfica

Jorge Matta estudou direcção de coros com José Aquino e Michel Corboz, e direcção de orquestra com Colin Meters e Georges Hurst, em Inglaterra, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 1976 maestro assistente do Coro Gulbenkian é doutorado em Musicologia Histórica pela Universidade Nova de Lisboa, onde ensina no Departamento de Ciências Musicais. Destacado investigador, editor e intérprete de música portuguesa, tem realizado inúmeras primeiras audições modernas de obras vocais e instrumentais de compositores como Filipe de Magalhães, Lopes Morago, Carlos Seixas, Francisco António de Almeida, Pedro António Avondano e José Joaquim dos Santos, entre muitos outros, e estreias absolutas de obras de Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Lopes Graça, Filipe Pires e Miguel Azguime. Gravou várias séries de programas de televisão, como autor e intérprete: “Música de Corte no Palácio da Ajuda” (1986), “Tempos da Música” (1988) e “Percursos da Música Portuguesa” (2008). Dirigiu a Orquestra Sinfónica da RDP, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra de Câmara de Macau, a Orquestra de Câmara de Lisboa, a Orquestra do Norte, a Orquestra de Câmara Sousa Carvalho, a Orquestra Musicatlântico, a Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, o Collegium Instrumentale de Bruges, o Coro da Radiodifusão da Baviera, e participou em importantes festivais de música, portugueses e estrangeiros. A sua discografia inclui discos com o Coro Gulbenkian (“Canções Corais” de Filipe Pires, “Libera me” de Constança Capdeville, “Opera Omnia” de Diogo Dias Melgás, “Música Sacra” de Joaquim Casimiro Junior, “Vilancicos *negros* de Santa Cruz de Coimbra”, “Música sacra de Pero de Gamboa e Lourenço Ribeiro”, “Fernando Lopes-Graça – Música Coral”), com o grupo Cantus Firmus e com a Orquestra de Câmara de Lisboa. Em 2000/2001 foi director do Teatro Nacional de S. Carlos. É, desde 2001, presidente da Comissão de Acompanhamento das Orquestras Regionais.