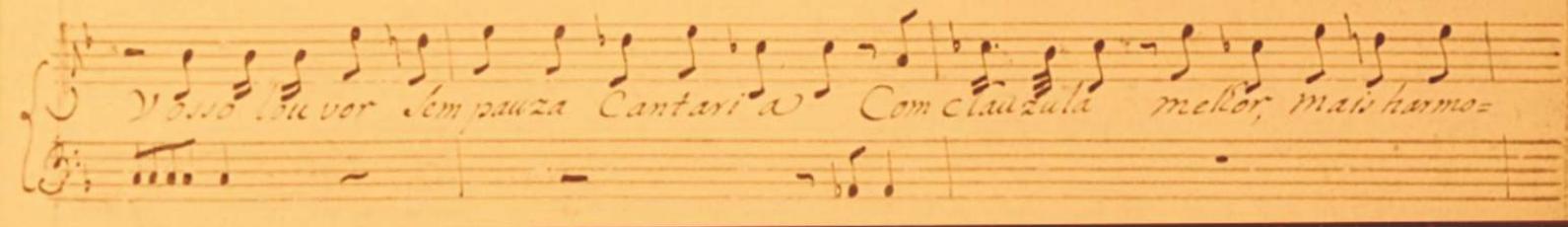


# Simpósio

A pronúncia do português europeu cantado

actas



CENTRO DE ESTUDOS DE  
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA  
MUSICAL

C|E|S|E|M



Núcleo  
Caravelas



**Actas do Simpósio**

**A Pronúncia do Português Europeu Cantado**

---

**Alberto Pacheco**

**(organizador)**

**Caravelas - CESEM**

**Lisboa, 2009**

## **Actas do Simpósio**

# **A Pronúncia do Português Europeu Cantado**

© Os autores estão citados no sumário.

Lisboa, 2009

Publicação electrónica disponível em <http://www.caravelas.com.pt>

**Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira**

**CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical**

**FCSH, Universidade Nova de Lisboa**

<http://cesem.fsh.unl.pt>

# **Simpósio: A Pronúncia do Português Europeu Cantado**

## **Direcção científica:**

Alberto José Vieira Pacheco; David Cranmer

## **Coordenação:**

Alberto José Vieira Pacheco

## **Produção e arte gráfica:**

Rodrigo Teodoro de Paula

## **Apoio:**



## **Realização:**





## Índice

**ix** Apresentação

**xi** Programa

### **Comunicações**

**1** Para uma proposta de transcrição fonética para o português europeu cantado – Susana Correia

**2** Cantar em língua portuguesa: questões de forma e de forma – António Gabriel Castro Correia Salgado

**4** Formantes operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico – João Miguel Vassalo Neves Lourenço

**20** A pronúncia do português – Esperança Carneira

**29** Mudanças nas normas para a pronúncia do português brasileiro no canto e no teatro: 1938, 1956 e 2005 – Martha Herr

**40** Questões técnicas e estéticas relacionadas às normas de pronúncia propostas para o canto erudito no Brasil – Wladimir Mattos

**47** Como pronunciar o português cantado – algumas experiências pessoais – Jorge Matta

**53** Prosódia e dicção – João Paulo Santos

**54** A locução: cativa o espectador? – Isabel Guimarães

**56** Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores? – Alberto Pacheco



## **Apresentação**

Apesar do português europeu e o brasileiro estarem num processo de uniformização de sua escrita, graças ao acordo ortográfico recentemente aprovado, há alguns séculos que a pronúncia europeia diverge da americana. Estas especificidades de pronúncia são uma grande barreira para o cantor brasileiro que queira cantar o repertório de Portugal composto em vernáculo e vice-versa. Em 2007, os esforços de um grupo de professores de canto no Brasil conseguiram formular uma norma de pronúncia para o português cantado deste país, após uma discussão a nível nacional, com o intuito não só de orientar os cantores nacionais, mas também de facilitar ou possibilitar a execução correcta do repertório brasileiro por qualquer cantor estrangeiro. Quando sugerimos a realização do simpósio *A Pronúncia do Português Europeu Cantado*, acreditávamos que era o momento de dar início a um debate semelhante em Portugal para se evitar o risco de ver o repertório português ser cantado com pronúncia brasileira por cantores estrangeiros desavisados ou que não encontraram outra opção na literatura especializada. Para além disto, ter claras as normas de pronúncia possibilita edições do repertório em questão com sua respectiva transcrição fonética, o que facilita a execução no estrangeiro já que o português não é uma língua comum na formação dos cantores a nível global. Mais a mais, uma norma de pronúncia moderna estabelece um paradigma a partir do qual podemos determinar variantes históricas de pronúncia, tão importante para execução do repertório dos séculos passados e mesmo variantes sociais e regionais, importantes para um repertório que use estes elementos como recurso de sua própria expressão. Sendo assim, o que se pretendeu neste simpósio foi justamente propor este debate em Portugal, detalhando os esforços feitos recentemente no Brasil, e revelando como importantes profissionais de diversas áreas, cantores, maestros, compositores, musicólogos, actores, jornalistas, linguistas e foneticistas têm abordado a questão da pronúncia do português no seu respectivo ofício.

Estas actas são um dos resultados previstos para este simpósio que se realizou no dia 27 de Julho de 2009, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa – sendo uma realização do Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, que, por sua vez, faz parte do CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical desta Faculdade. Além de documentar o que se passou, estas actas pretendem ser uma referência bibliográfica para futuros debates sobre o

tema. Apresentamos aqui toda a programação do evento em questão, incluído o programa dos dois recitais de canto e piano, o primeiro com a soprano Martha Herr e o segundo com o barítono António Salgado, ambos acompanhados pelo pianista João Paulo Santos. Podem ser vistos também um resumo e o texto completo das comunicações na ordem em que foram apresentadas, acompanhadas de uma pequena biografia do autor. Infelizmente, não nos foi possível ter acesso ao resumo e/ou ao texto completo de todas as comunicações, pelo que transcrevemos apenas a informação que nos foi disponibilizada pelo respectivo autor. Como temos alguns textos escritos seguindo a ortografia portuguesa e outros a brasileira, admitimos ambas as possibilidades ao mantermos as comunicações na sua escrita original.

**Alberto Pacheco**  
Coordenador do Simpósio

# Programa

**9:00 Recepção e inscrições**

**9:15 Sessão de abertura**

Alberto Pacheco

**9:30 – Concerto inicial – Martha Herr & João Paulo Santos**

## **Panorama da Canção Brasileira no Século XX**

### **Influências Francesas**

Luciano Gallet (1893-1931)

Acorda, Donzela (1928)

(texto – uma seresta)

### **Influências folclóricas**

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

A Jangada (1920)

(texto de Juvenal Galeno)

Ernani Braga (1888-1948)

Engenho Novo

(texto de folclore)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Viola Quebrada (1935)

(texto e melodia de Mário de Andrade)

### **Influências urbanas**

Claudio Santoro (1919-1989)

Luar do meu bem (1957-58)

(texto de Vinícius de Moraes)

José Siqueira (1907-1985)

Madrigal (s.d.)

(texto de Manoel Bandeira)

Edmundo Villani-Côrtes (1930-)

Valsinha da Roda (1979)

(texto do compositor)

### **Exotismo**

M. Camargo Guarnieri (1907-1993)

Promessa (1954)

(texto de Alice Camargo Guarnieri)

Waldemar Henrique (1905-1995)	Uirapuru (1934) (canção amazônica)
Francisco Mignone (1897-1986)	Cânticos de Obaluayê (1936) (texto iorubá de candomblé)
<b>Atualidade</b>	
Almeida Prado (1943-)	Doces e Claras Águas (2008) (texto de Luiz de Camões)
Ronaldo Miranda (1948-)	Desenho Leve (2005) (texto de Cecília Meireles)
Ernst Widmer (1927-1990)	Entre Estrelas (1980) (texto de Antônio Brasileiro)
Willy Corrêa de Oliveira (1938)	Lendo Hamlet (1990) (texto de Ana Akmatova)
Guilherme Terra	Piqueira (2003) (texto de Ivana Fricke Matte)
Ernesto Halffter (1905-1989)	Ai que linda moça (texto popular)

**10:15 – 10:30 Café**

**10:30 – 12:00 Sessão I**

**Moderador: David Cranmer**

**Susana Correia** (Universidade de Lisboa) – “Para uma proposta de transcrição fonética para o Português Europeu cantado”

**António Gabriel Castro Correia Salgado** (Universidade de Aveiro - CESEM) – “Cantar em língua portuguesa: questões de forma e de forma”

**João Miguel Vassalo Neves Lourenço** (CESEM) – “Formantes operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico”

**12:00 – Almoço**

**13:30 – 15:00**

**Moderador: Jorge Matta**

**Esperança Cardeira** (Universidade de Lisboa) – “A pronúncia do português”

**Martha Herr** (EVPM, FUNDUNESP, UNESP) – “Mudanças nas normas para a pronúncia do português brasileiro no canto e no teatro: 1938, 1956 e 2005”

**Wladimir Mattos** (EVPM, FUNDUNESP, UNESP) – “Questões técnicas e estéticas relacionadas às normas de pronúncia propostas para o canto erudito no Brasil”

**15:00 – 15:15 Café**

**15:15 – 16:45**

**Moderador: Martha Herr**

**Jorge Matta** (Coro Gulbenkian – CESEM) – “Como pronunciar o português cantado – algumas experiências pessoais”

**João Paulo Santos** (Teatro São Carlos) – “Prosódia e dicção”

**Manuel Pedro Ferreira** (CESEM)

**16:45 – Café**

**17:00 -18:30**

**Moderador – Manuel Pedro Ferreira**

**Isabel Guimarães** (Escola Superior de Saúde do Alcoitão, SCML) – “A locução: cativa o espectador?”

**Alberto Pacheco** (CESEM) – “Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?”

**18:30 – Sessão de encerramento**

David Cranmer

## 18:45 – Concerto final – António Salgado & João Paulo Santos

António Rodrigues Viana (1868-1952)	Cavador Regresso ao lar (texto de Guerra Junqueiro)
Luís de Freitas Branco (1890-1955)	Soneto – O culto divinal (texto de Luís de Camões)
Cláudio Carneyro (1895-1963)	Toada Popular Cãtugua sua partindosse (texto de J. R. de Castello Branco)
Claudio Santoro (1919-1989)	Em Algum lugar Acalanto da Rosa (texto de Vinícios de Morais)
O. Lorenzo Fernández (1897-1948)	Dentro da noite (texto de Osório Dutra)
H. Villa-Lobos (1887-1959)	Viola Quebrada (modinha popular)
Babi de Oliveira (1913-1993)	Singela Canção de Maria (texto de Mário Faccini)

## Para uma proposta de transcrição fonética para o Português Europeu cantado

Susana Correia

Universidade de Lisboa

### Resumo

É do conhecimento geral que, apesar da inegável semelhança entre as línguas, a pronúncia do Português Europeu (PE) difere significativamente da do Português Brasileiro (PB). Por esse motivo, não é uma solução adequada a apropriação, por cantores portugueses, da norma de transcrição fonética usada para o canto em PB (Kayama, A., Carvalho, F., Castro, L. M., Herr, M., Rubim, M., Pádua, M. P. & Mattos, W. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”, *OPUS*, v. 13, nº 2, 2007) por exemplo, as palavras *tapete*, *telefone* ou *menina* são pronunciadas de formas diferentes em PE e em PB - *tapete* é *tapê(t)e* ou *tápê(t)chi*, *telefone* é *t(e)l(e)fon(e)* e *téléfôni* e *menina* é *m(e)nina* e *minina*, respectivamente.

A ortografia, por seu lado, também não é uma solução apropriada, já que aquela é frequentemente ambígua (ex.: *paço* e *passo* mas *sede* - vontade de beber - e *sede* - casa-mãe) e a oralidade das duas línguas tem especificidades que, como acontece noutros idiomas, nem sempre são captadas e representadas pela ortografia. Por exemplo, um falante de PB que oiça um falante de PE dar uma *sug(e)stão* sobre uma determinada ária, pode acabar por apanhar um *sustão*!

Nesta comunicação, mostrar-se-ão os problemas que derivam do uso da (orto)grafia na representação do Português falado e apresentar-se-ão ferramentas alternativas que devem ser utilizadas pelos profissionais da linguagem, da fala ou do canto.

Assim, procuraremos fazer:

- i) uma apresentação e descrição dos símbolos do Alfabeto Fonético Internacional (consoantes, vogais, diacríticos, etc), com destaque para os que são utilizados em transcrições fonéticas do PE;
- ii) um levantamento das principais questões que se colocam na oralidade e aquando da transcrição fonética do PE, com relevo para os processos fonológicos e fonéticos mais frequentes na língua (redução e apagamento de vogais átonas, assimilação do vozeamento por sibilantes, alterações/apagamentos segmentais em casos de adjacência de consoantes ou de ligação de palavras, etc);
- iii) uma comparação entre a fonética do PE e do PB, com uma breve análise da proposta de transcrição fonética feita para o PB cantado.

Nesta comunicação, fazer-se-á ainda uma distinção entre transcrição fonética larga (transcrição de uma produção oral mais lenta ou idealizada) e transcrição fonética estreita (transcrição de fala espontânea, real), uma vez que, no caso do PE (falado ou cantado) ela tem importantes implicações na forma como se lê e representa graficamente a fala, na qualidade e na quantidade de sons produzidos e representados.

Recorrer-se-á a registos de áudio para ilustrar casos concretos, ao longo dos vários momentos da apresentação, nomeadamente no momento em que se referirem os símbolos/sons do Alfabeto Fonético, os processos fonológicos e fonéticos mais frequentes no Português Europeu e as diferenças entre transcrição fonética larga/estreita.

### Nota Biográfica:

Susana Correia é doutoranda de Linguística Geral, especialidade de Linguística Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e desenvolve investigação no âmbito da aquisição da Fonologia pelo Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Mestre em Linguística Geral, leccionou durante quatro anos as disciplinas de Introdução à Linguística, Fonética e Fonologia ao curso de Terapêutica da Fala da Escola Superior de Saúde de Faro (Universidade do Algarve).

António Gabriel Castro Correia Salgado

DECA, Universidade de Aveiro - CESEM

## Resumo

O Canto, enquanto performance musical, é a voz que se torna perceptível através de um conjunto de relações intrínsecas e extrínsecas e que são, do ponto de vista semiológico, reportáveis a um determinado sistema referencial. Dependendo do(s) sistema(s) referenciado(s) a perceptibilidade vocal acontecerá através de um *contínuo sonoro* (uma escala de frequências sonoras), de um *dispositivo de produção de som* (a laringe, seus órgãos adjacentes e complementares, e as diferentes técnicas vocais), de uma *sintaxe* (por exemplo, o contraponto), de uma *retórica* (os estilos e os géneros: Sagrado/Profano, Erudito/Popular, a Ópera, o Lied, o T. Musical, a Oratória, a Canção, etc.), e de *estruturas operativas diferenciadas* (ex. linguísticas e/ou musicais). Cada um destes conjuntos de relações e interações “transparece” numa determinada forma musical e vocal que se revela, para cada género musical executado, como um espaço/tempo idiossincrático, *sui generis* na sua expressividade fenomenal, e que é o resultado privilegiado de um encontro entre Língua e Música, enquanto realidades sistémicas independentes, atualizadas num processo performativo único, o *Canto*.

Este espaço/tempo preciso em que uma língua encontra uma voz, determina, consoante a performance executada, a forma e a fôrma da vocalidade executada. O que é verificável não só para o domínio da performance puramente linguística desse encontro, mas também, para a performance vocal que atualiza, através do canto, cada um dos referidos encontros linguísticos com a performance musical executada. Deste ponto de vista, o Canto, enquanto processo performativo e musical, pode ser definido como *o ponto de encontro de sucessivas e simultâneas atualizações de diferentes potências estruturantes, que se materializam no desenrolar desse processo vocal*.

Este *paper* propõe, a partir da dicotomia enunciada *forma vs fôrma*, e do conceito de *grão da voz* (Roland Barthes, 1972), explorar a possibilidade de duas tipologias diferentes do gesto vocal, reanalisando-as, para concluir que, na prática, elas não são estanques em si mesmas, mas que, pelo contrário, se encontram numa profunda relação de cumplicidade performativa. **Forma** e **Fôrma** seriam, assim, apenas duas faces da mesma moeda de troca, o verso e o reverso de uma mesma significância performativa.

## Nota Biográfica

Nascido no Porto, António Salgado terminou os seus estudos musicais no Conservatório Nacional de Lisboa, ao mesmo tempo que se licenciava em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Depois de um ano de pós-graduação na interpretação e estilo da música vocal barroca, em Amsterdam, sob a orientação do Prof. Max von Egmond, recebeu uma bolsa de estudos do governo austríaco para prosseguir com a sua formação vocal em Salzburg, no Mozarteum - Universität für Musik und Darstellende Kunst - sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Wilma Lipp e do Prof. Paul von Schilhawsky, onde realizou Mestrado em "Lied e Oratória", com dissertação na obra de Lied de Franz Schubert, intitulada da "Da Mitologia". Como bolseiro da secretaria de Estado da Cultura frequentou ainda uma pós-graduação em performance cénica no Estúdio de Ópera do Mozarteum, sob a orientação do Prof. Robert Pflanzl. Realizou Doutoramento (PhD) em Canto-Performance Studies, na Universidade de Sheffield, sob a orientação da Prof. Jane Davidson.

Os seus principais professores foram: Fernanda Correia, Max von Egmond, Wilma Lipp, Paul von Schilhawsky, Robert Pflanzl, Sena Jurinac, Sesto Bruscantini, Nicolaus Harnoncourt, C. Herzog, C. Prestel, W. Parker, Mário Mateus, Fernando Lopes Graça e Luis de Pablo.

É, desde 1993, Professor de Estudos Vocais - Canto - no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, onde fundou, em 1997, o Estúdio de Ópera desta Universidade. É, docente colaborador, como professor de canto na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto. Desde 1997, ano em que fundou o Estúdio de ópera da UA e o Centro de Artes Cénicas - Drama per Música que

se tem distinguido na produção de ópera independente. Em 2008 fundou a Companhia de Ópera: ÓperaNorte, com a produção da ópera “Amor de Perdição” de João Arroyo. A sua carreira como cantor – baixo-barítono - desenvolve-se paralelamente nas áreas do Lied, da Oratória e da Ópera onde constam do seu currículo alguns dos papéis mais relevantes para baixo-barítono. Tem sido chamado a actuar nos seguintes países: Portugal, Espanha, França, Itália, Austria, Alemanha, Noruega, Inglaterra e Brasil. Do seu currículo constam ainda várias gravações em CD e várias publicações em revistas de pedagogia, psicologia e educação musical e vocal. É regularmente chamado a leccionar cursos de canto nos seguintes países: Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra, Brasil e Áustria.

## **Formantes operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico**

**João Miguel Vassalo Neves Lourenço**

CESEM – Universidade Nova de Lisboa

### **Resumo**

Os processos articulatórios das vogais nasais da língua portuguesa falada dificultam grandemente a obtenção e manutenção do chamado “singer’s formant”, responsável pela capacidade de projecção vocal acima de uma orquestra. Paralelamente, os fenómenos de anti-ressonância inerentes às vogais nasais não permitem muitas vezes uma inteligibilidade do texto numa situação cantada menos exigente do ponto de vista da projecção, seja ela pelo recurso a amplificação ou pela situação de acompanhamento de piano ou guitarra. A ideia de formante operativo de cada vogal e ditongos nasais é basilar na facilitação do processo de produção vocal e de inteligibilidade do texto, e ainda da obtenção sustentada do “singer’s formant” em situação que assim o exijam. A abordagem das vogais nasais na língua cantada obriga a uma separação selectiva de aspectos articulatórios que envolvem comportamentos de alguns articuladores (nomeadamente a língua) diferentes dos que ocorrem na língua falada. Estes ajustamentos têm ainda aspectos particulares de acordo com o tipo de voz e a tessitura em que se canta. Casos particulares são os das vozes masculinas na abordagem das regiões de passagem do Mi3 e Sib4 e ainda das vozes femininas nas tessituras acima do Sib5 (sobreagudos). Esta apresentação tem por propósito identificar as questões articulatórias e acústicas de relevância para o canto mais fácil e inteligível das vogais nasais da língua portuguesa e de sugerir algumas estratégias pedagógicas que permitem ao cantor uma reacquirição de processos fónicos e articulatórios das vogais nasais sem perda de projecção e inteligibilidade do texto ao longo da tessitura.

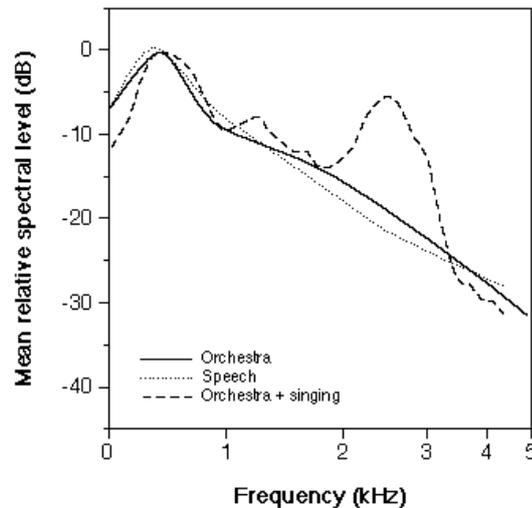
### **Objectivo e premissas**

Esta apresentação tem por propósito identificar as questões articulatórias e acústicas de relevância para o canto lírico das vogais nasais da língua portuguesa e de sugerir estratégias pedagógicas que permitam ao cantor uma reacquirição de processos fónicos e articulatórios dessas vogais nasais sem perda de projecção e inteligibilidade do texto ao longo da tessitura.

O objecto desta análise é o uso da voz cantada num contexto operático ou lírico, com as características acústicas, articulatórias e estéticas que lhe são exigidas.

### **As vogais nasais e o formante do cantor**

Uma das características acústicas mais relevantes deste som “lírico” é a capacidade que tem de se fazer ouvir de uma forma estável e continuada por cima do som de uma orquestra. Este fenómeno é possível devido à presença nesse som do chamado formante do cantor ou “singer’s formant” no original (SUNDBERG, 1970).



Do ponto de vista acústico o formante do cantor foi identificado para as vozes masculinas e vozes graves femininas numa concentração energética sonora numa região próxima dos 3000 Hz, e no caso das vozes mais agudas de soprano ainda que não consensualmente em regiões de concentração energética do som que podem ir até aos 3600 Hz. A maior concentração energética sonora para o som de uma orquestra ronda os 500Hz que é próxima da voz falada.

As vogais nasais apresentam características acústicas comparativas em relação as vogais orais correspondentes que se resumem numa redução significativa do nível de intensidade dos formantes, e da existência de anti-ressonâncias ou seja que ressonâncias sem valor audível por se formarem em câmaras de ressonância não abertas ao exterior. Apresentam ainda um formante próprio com uma intensidade maior comparativamente aos outros formantes ou seja de um formante nasal cujo pico de intensidade tem uma frequência média de 250 Hz mais baixa ainda que os 500Hz da intensidade do formante médio da voz falada.

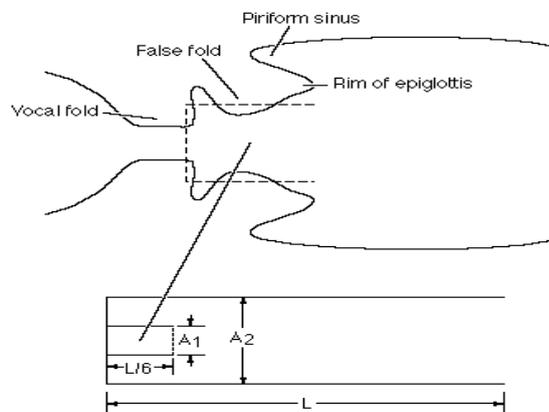
Acusticamente os sons nasais são então claramente menos capazes de ser audíveis por cima do som de uma orquestra.

Estudos faltam ainda baseados na análise dos sons nasais do Português Europeu numa situação cantada e da relação directa que têm com o “singer’s formant” mas as indicações empíricas e acústicas que podemos inferir a partir da voz falada apontam claramente para uma clara desvantagem de projecção destes sons num entorno orquestral.

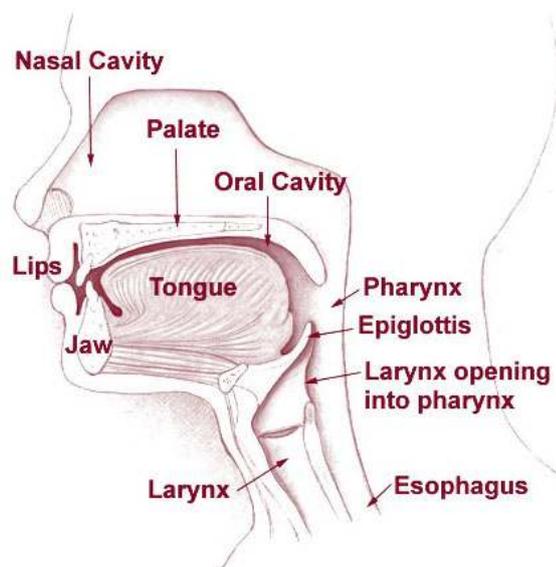
## Processos articulatórios da nasalidade no canto lírico

É no entanto do ponto de vista articulatório que a questão do “singer’s formant” e da nasalidade se torna visível e claro, não só do ponto de vista da identificação do problema que apresentam, mas também, e felizmente das soluções que permitem apresentar.

Do ponto de vista articulatório o formante do cantor vai implicar uma consistente constrição de uma área localizada entre a glote e as cordas vocais falsas o que representa sensivelmente um sexto de todo o comprimento do tracto vocal compreendido entre a glote e o topo da epiglote:



A capacidade que o cantor tem de constrição esta zona do tracto vocal ao ponto desejado de poder obter o formante do cantor está largamente associada a acção e posicionamento da própria língua que deve ter uma enervação bem distribuída ao longo de toda a musculatura que permita uma flexibilidade de alongamento do tracto vocal necessário para a produção de um som livre em particular nos extremos da tessitura vocal.



O processo da nasalização na língua falada apresenta uma multiplicidade de possibilidades articulatórias que induzem uma abertura do velo. Esta multiplicidade de acções articulatórias varia grandemente de dialecto para dialecto e de indivíduo para indivíduo e varia ainda de acordo com a vogal em causa e com o contexto em que ela se insere na palavra.

Algumas dessas articulações das nasais sobretudo as que são feitas com uma subida acentuada do dorso da língua contra o palato mole que por sua vez desce pela acção do músculo *palatopharingeo*, são claramente destrutivas da capacidade de manter a constrição necessária na área do tracto vocal que permite o formante do cantor já que transferem essa constrição para uma zona alta da língua. Este fenómeno para além de reduzir grandemente a capacidade de projecção do som impede ainda a manutenção de uma estabilidade do mecanismo de suspensão da laringe o que impede um controlo eficaz do posicionamento da laringe na abordagem das notas de passagem à volta do Mi4 para todas as vozes e do Sib4 no caso das vozes masculinas.

Em termos práticos, esta posição articulatória comumente usada na língua falada de constrição da língua contra o palato mole nestas vogais torna quase impossível evitar um salto da laringe associada às quebras de registo seja para um registo agudo seja para a voz de peito.

Temos que ter em conta ainda que a colocação vocal tradicional no canto lírico enfatiza todas as acções de subida do palato mole retirando em grande parte a extensão

de abertura possível do velo que se verifica na produção dos sons nasais da língua falada.

O cantor fica então com o dilema entre manter o palato alto que é necessário para a colocação adequada e para produção vocal livre em tessituras mais extremas, e a fonação de vogais nasais que sejam reconhecidas como tal pelo ouvido e que tornem o texto inteligível.

Temos que ter em conta, como bem demonstra Laver (1980) que a simplificação usual e errónea de que a ressonância da cavidade nasal é a única ressonância responsável pela produção de nasalidade, e inversamente, que a nasalidade requer sempre ressonância nasal, nos abre possibilidades de inteligibilidade de um som nasal sem recorrer necessariamente a uma descida voluntária ou involuntária do velo. O efeito de nasalidade pode ser produzido no tracto vocal sem a intervenção do tracto nasal. Foi demonstrado que características espectrais semelhantes às obtidas pelo acoplamento do tracto nasal podem ser conseguidas utilizando outras cavidades formadas pelo sistema muscular na parte inferior e superior da faringe (LAVÉR, 1980, p. 84).

Este dado é crucial para o cantor lírico já que lhe vai permitir a capacidade de produção de sons nasais pela adequada manipulação da mesma musculatura do tracto vocal e da faringe, que usa para induzir o formante do cantor e ainda da elevação do palato.

### **Formantes operativos**

Um dos recursos por excelência da aprendizagem de sons vocálicos de qualquer língua e da sua aplicação a uma empostação vocal adequada ao canto lírico é o uso dos formantes operativos de qualquer vogal.

Estes formantes operativos não são formantes no sentido acústico do termo mas no sentido articulatorio da língua ao longo dos seus dois eixos principais de extensão: altura, e comprimento anterior/posterior.

A distribuição gráfica dos dois primeiros formantes de cada vogal origina o cone das vogais que ao ser sobreposto sobre o espaço do tracto vocal ilustra a movimentação articulatoria da língua em altura (movimento relacionado com o primeiro formante) e no

sentido anterior/posterior (movimento relacionado com o segundo formante)

A liberdade de movimentação da língua nestes dois eixos durante o canto é altamente reduzida em amplitude devido sobretudo à necessidade de equilíbrio fonatório necessário à obtenção do *singer's formant* e às exigências da tessitura.

Os formantes operativos são então nada mais do que aproximações do movimento de tensão e distensão da língua nestes dois eixos a uma posição relativa das vogais no tracto vocal em posição “colocada” da língua para o canto lírico.

Esta posição “colocada” da língua necessária no canto lírico, é otimizada nas vogais “orais” e os formantes operativos não são mais do que aproximações ao trabalho da língua durante a fonação a essas vogais orais.

As vogais nasais requerem então para uma fonação apropriada ao canto lírico de uma escolha de acção cinestésica consciente por parte do cantor na língua propriamente dita, escolhendo para esse efeito o formante operativo da vogal oral que lhe corresponde.

Os formantes operativos das nasais da língua portuguesa, são então, aqueles cuja manipulação consciente sobre a língua são idênticos ao das vogais orais correspondentes. Ou seja (â = ã) (ê = ê) (i = ã) (ô = õ) (u = ã).

### Formantes operativos das vogais nasais

ã (ex: campo)	ã
ẽ (ex: sempre)	ẽ
ĩ (ex: sinto)	ĩ
õ (ex: compro)	õ
ũ (ex: dum)	ũ

De uma forma geral os formantes operativos das vogais nasais são intuitivos para os cantores de língua materna portuguesa, à excepção da nasal (ã) cujo formante operativo é muitas vezes assumido ser o (a) devido ao grafema que utiliza na escrita.

A vogal oral que lhe corresponde é o (â) cujo primeiro formante na língua falada está muito mais próximo da vogal aberta (é). Ou seja cuja altura da língua é mais próxima do (é) do que do (a)

Este aspecto traduzido ao canto lírico vai implicar uma escolha de uma acção sobre a língua que é muito mais próxima do (é) do que do (a).

### **Nasalização**

Após a identificação dos formantes operativos para cada vogal e da sua acção sobre a língua falta induzir uma nasalização que não envolva uma acção sobre a língua nem uma descida pronunciada do velo.

Numa grande maioria dos casos dos cantores de língua materna portuguesa a presença de nasalização por acção faríngea e naso-faríngea, é intuitiva. A descida do velo, nestas circunstâncias é reduzida, e mais importante que isso a pressão ascendente da língua desaparece.

Existe ainda evidência empírica que a indução da articulação faríngea é benéfica na manutenção do formante do cantor, e na produção livre do som nas tessituras pós-passagem das vozes masculinas. Exemplo disto é a simplificação às vezes exagerada e redutora de “colocar” a voz no nariz para as notas agudas na voz do tenor.

As características acústicas das nasais do português europeu contrariamente às nasais do francês ou até do português brasileiro, apontam para uma percepção de nasalidade na maioria das palavras com um formante nasal de intensidade relativamente baixa. i.e. o elemento de nasalidade das vogais nasais do português europeu é relativamente baixo o que torna a sua obtenção por via articulatória mais confortável.

### **Nasalidade, *Passagio* e Tessitura**

A questão da nasalidade torna-se mais premente no “passagio” na zona do Mi4 e Sib4. Como já aflorei anteriormente, o posicionamento articulatório da língua nas

vogais nasais, produz muitas vezes um colapso do mecanismo de suspensão da laringe que impede uma transição suave e gradual dos mecanismos de voz de peito e do *falsetto*. Nas regiões de passagem a insistência no equilíbrio suspensório que envolve a língua e musculatura da mandíbula é primordial e sobrepõem-se claramente à questão da nasalidade. A acção voluntária sobre a língua centrada no uso correcto do formante operativo de cada vogal corrigem automaticamente o “desamparo” da laringe nas notas que envolvem a passagem de registo.

Para além disto, uma questão ainda mais relevante, de há muito conhecida de pedagogos vocais, e que se aplica à nasalidade do canto lírico nas vogais nasais francesas, é a da necessidade de induzir um processo de nasalização nas tessituras para cima do Mi4 e sobretudo para cima do Sib4 nas vozes masculinas, e em tessituras para cima do Sib5 nas vozes femininas. Estudos de percepção de nasalidade feitos para a língua francesa mostram que a composição sonora de um som lírico com formante de cantor das vogais orais nestas tessituras já contem um formante nasal significativo cuja intensificação não acresce inteligibilidade e provoca o colapso de uma fonação livre nestas tessituras.

A indicação geralmente dada para a língua francesa de cantar vogais nasais nestas tessituras é de abandonar a nasalidade e cantar a vogal oral correspondente (MORIARTY, 1975).

Este factor é grandemente tido em conta pelos próprios compositores no sentido em que quando a inteligibilidade do texto é importante, as vogais nasais não ocorrem em tessituras *pós-passagio*. Este detalhe é claramente visível no repertório de ópera e *mélodie* a partir de Debussy.

Ainda que não existam estudos que fundamentem uma mesma conclusão para as nasais da língua portuguesa cantada, a experiência empírica corrobora que a escolha consciente de formantes operativos não nasais para tessituras pós-passagio permite uma emissão mais fácil, livre e sem perda de inteligibilidade. Caberá aos nossos compositores fazer também uma escolha a nível da escrita musical que contemple também estas especificidades da nossa língua cantada.

## **Bibliografia**

ALMEIDA, A. "The Portuguese nasal vowels: Phonetics and phonemics". *Readings in Portuguese Linguistics*, J. Schmidt-Radefeldt (ed.), pp. 348-396, North Holland, New York, 1976.

BARBOSA, J. M. *Introdução ao Estudo da Fonologia e Morfologia do Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

BARTHOLOMEW, W. "A physical definition of 'good voice quality' in the male voice". *J. Acoust. Soc. Am*, Vol. 6, pp. 25-33, 1934.

BEDDOR, P. S. "The perception of nasal vowels". *Nasals, Nasalization, and the Velum, Phonetics and Phonology*, M. K. Huffman & R. A. Krakow (ed.), vol. 5, pp. 171-196, Academic Press Inc., 1993.

BEDDOR, P. S.; STRANGE, W. "Cross-language study of perception of the oral-nasal distinction". *Journal of the Acoustical Society of America*, 71:1551-1561, 1982.

BELL-BERTI, F.; BAER, T. "Velar position, port size, and vowel spectra". *Proc. of the 11th International Congress of Acoustics*, pp. 4, 19-21, Paris, 1983.

BERNDTSSON, G.; SUNDBERG, J. "Perceptual significance of the center frequency of singer's formant. *Quarterly Progress and Status Report*, Dept. for Speech, Music and Hearing, journal: STL-QPSR, vol. 35-4, pp 95-105, 1994.

BJUGGREN, G.; FANT, G. "The nasal cavity structure". *Speech Transm., Lab. - Q.P.S.R.*, 4:5-7, 1964.

BJÖRK, L. "Velopharyngeal function in connected speech - studies using tomography and cineradiography synchronized with speech spectrography". *Acta Radiologica, Supplement 202*:1-94, 1961.

BLOOTHOOFT, G.; PLOMP, R. "The sound level of the singer's formant in professional singing". *J. Acoust. Soc. Am.*, vol. 79, No 6, pp. 2028-33, 1986.

BRITO, G. A. "The perception of nasal vowels in Brazilian Portuguese: A pilot study". *Nasálfest - Papers from a Symposium on Nasals and Nasalization*, C. A. Ferguson, L. M. Hyman e J. J. Ohala (ed.), pp. 49-76. Language Universals Project, Department of Linguistics, Stanford University, Stanford, CA, USA, Novembro 1975.

CAGLIARI, L. C. *An experimental study of nasality with particular reference to Brazilian Portuguese*. Ph.d. thesis, University of Edinburgh, 1977.

CARLSSON, G; TERNSTRÖM, S.; SUNDBERG, J.; UNGVARY, T. "A new digital system for singing synthesis allowing expressive control". *Proc. of the International Computer Music Conference*, Montreal, pp. 315-318, 1991.

CHEN, M. Y. "Acoustic parameters of nasalized vowels in hearing-impaired and normal-hearing speakers". *Journal of the Acoustical Society of America*, 98(5, Pt 1):2443-2453, November, 1995.

CHILDERS, D. G.; DING C. "Articulatory synthesis: nasal sounds and male female voices". *Journal of Phonetics*, 19:453-464, 1991.

CLEVELAND, T.S. "Acoustic properties of voice timbre types and their influence on voice classification". *J Acoust. Soc. Am.*, vol. 61, nº 6, pp. 1622-29, 1977.

D'ANDRADE, E.; KIHM, A. "Fonologia autosegmental e vogais nasais em português". *Actas do III Encontro da Associ. Portuguesa de Linguística*, pp. 51-60, 1988.

DANG, J.; HONDA, K. "MRI measurements and acoustic of the nasal and paranasal cavities". *Journal of the Acoustical Society of America*, 94(3, Pt 2):1765, Set., 1994.

DELATTRE, P. "Les attributs acoustiques de la nasalité vocalique et consonantique". *Studia Linguist.*, 8:103-109, 1954.

\_\_\_\_\_. "Divergences entre nasalités vocalique et consonantique en Français". *Word*, 24:64-73, 1968.

DING, C. *Articulatory Speech Synthesis*. PhD thesis, University of Florida, 1990.

DMITRIEV, L.; KISELEV, A. "Relationship between the formant structure of different types of singing voices and the dimension of the supraglottal cavities" *Fol. Phoniatic*. vol. 3 1, pp. 238-41, 1979.

ENTENMAN, G. L. *The development of nasal vowels*. Ph.d. thesis, University Texas, Austin, 1976.

FANT, G. *Acoustic theory of speech production*. Netherlands: Mouton, 1970.

FENG, G. "Modélisation acoustique et traitement du signal de parole: le cas des voyelles nasales et la simulation des poles et des zéros". *Bull. Lab. Commun. Parlée*, Grenoble, 16:1-102, 1987.

FENG, G.; CASTELLI, E. "Some acoustic features of nasal and nasalized vowels: A target for vowel nasalization". *Journal of the Acoustical Society of America*, 99(6):3694-3706, 1996.

FORD, J. "Preferences for strong or weak singer's formant resonance in choral tone quality". *International Journal of Research in Choral Singing*, vol. 1 (1), 2003.

FUJIMURA, O. "Spectra of nasalized vowels". *Quarterly Progress Report*, Research Laboratory of Technology, M. I. T., 58:214-218, July, 1960.

FUJIMURA, O.; LUDQVIST, J. "Sweep-tone measurements of vocal-tract characteristics". *Journal of the Acoustical Society of America*, 49 (2 (Pt. 2)):541-558, 1971.

GALVÃO, M. J. "The nasal vowels in iberian Portuguese". *16th International Congress on Acoustics and the 135th Meeting of the Acoustical Society of America*, K. Kuhl & L. A. Crum (ed.), pp. 2949-2950, Seattle, Washington, USA, 20-26 June, 1998.

GRIEGO, Fabiana N. *Configuração do trato vocal supraglótico na produção das vogais do português brasileiro: dados de imagens de ressonância magnética*. Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem PUC/SP, São Paulo, 2006

HAJEK, J. *Universals of Sound Change in Nasalization*. Oxford: Blackwell, 1997.

HAMMARSTRÖM, G. “Le chromographe et le triangle tonométrique de Lacerda”. *Revista do Laboratório de Fonética Experimental* (de Coimbra), I:28-38, 1952.

HARDCASTLE, W. J. *Physiology of speech production: an introduction for speech scientists*. London: Academic Press, 1976.

HATTORI, S.; YAMAMOTO, K.; FUJIMURA, O. “Nasalization of vowels in relation to nasals”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 30(4):267-274, April, 1958.

JANSSON, E.; SUNDBERG, J. “Long-time-average-spectra applied to analysis of music. Part I: Method and general applications”. *Acustica*, vol. 34, n° 1, pp. 15-19, 1975.

KRAKOW, R. A.; BEDDOR, P. S.; GOLDSTEIN, L. M.; FOWLER, C. “Coarticulatory influences on the perceived height of nasal vowels”. *J. A. S. A.*, 83(3):1146-1158, 1988.

LACERDA, A.; HEAD, B. F. “Análise de sons nasais e sons nasalizados do Português”. *Revista do Laboratório de Fonética Experimental* (de Coimbra), VI:5-70, 1966.

LAVER, J. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LEE, S.; KWON, H.; CHOI, H.; LEE, N.; LEE, S.; JIN, S. “The Singer’s formant and speaker’s ring resonance: a long-term average spectrum analysis”. *Clinical and Experimental Otorhinolaryngology*, vol. 1, n° 2, pp. 92-96, June, 2008.

LIEBERMAN, P.; BLUMSTEIN, S. E. *Speech Physiology, Speech Perception, and Acoustic Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

LIN, Q. *Speech production theory and Articulatory Speech Synthesis*. PhD thesis, Dept. of Speech Comm. & Music Acoustics, Royal Institute of Technology (KTH), Estocolmo, Suécia, 1990.

\_\_\_\_\_. “A three-channel model for nasals and nasalization”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 95(5, Pt 2):2922, May, 1994.

LINDQVIST-GAUFFIN, J.; SUNDBERG, J. “Acoustic properties of the nasal tract”. *Phonetica*, 33:161-168, 1976.

LOURO, J. I. “Estudo e classificação das vogais”. *Boletim de Filologia*, Tomo XV:215-248, 1954-1955.

MAEDA, S. “Acoustics of vowel nasalization and articulatory shifts in french nasal vowels”. *Nasals, Nasalization, and the Velum, Phonetics and Phonology*, M. K. Huffman e R. A. Krakow (ed.), vol. 5, pp. 147-167. Academic Press Inc., 1993.

\_\_\_\_\_. “The role of the sinus cavities in the production of nasal vowels”. *Proc. ICASSP*, pages Vol. 2, 911- 914, 1982.

MATEUS, M. H. M. *Aspectos de Fonologia Portuguesa*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1975.

MEDEIROS, B. Raposo de; DEMOLIN, D. “Vogais nasais do português brasileiro: um estudo de IRM”. *Revista da Abralin*, vol. 5, nº 1 e 2.

MENDES JUNIOR, G. *A questão das vogais nasais no português brasileiro*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

MEYERHOFF, L.; SCHAEFER, S. D. “Physiology of the nose and paranasal sinuses”. *Otolaryngology*, M. M. Paparella & D. A. Shumrick (ed.), vol. I - Basic Sciences and Related Principles, pp. 315-332, W. B. Saunders Company, Philadelphia, PA, 1991.

MILLHOUSE, Thomas J.; CLERMONT, F. “Perceptual characterization of the singer’s formant region: a preliminary study”. *Proceedings of the 11th Australian International Conference on Speech Science & Technology*, ed. Paul Warren & Catherine I. Watson. University of Auckland, New Zealand, December 6-8, 2006.

MORAES, J. A. de. “Vowel nasalization in Brazilian Portuguese: an articulatory investigation”. *Proc. Eurospeech '97*, Rhodes, Greece, Setembro, 1997.

- MORIARTY, J. *Diction*. Boston: E. C. Schirmer Music Company, 1975.
- MÜRBE, D.; SUNDBERG, J.; IWARSSON, J.; PABST, F. “Phonetogram measurements of singers. Before and after solo singer education”. *Quarterly Progress and Status Report*, Dept. for Speech, Music and Hearing, journal TMH-QPSR, vol. 37, nº 1, pp 49-56, 1996.
- NOBILING, O. “As vogais nasais em português”. *Littera*, 12:80-109, 1974.
- PARKINSON, S. “Portuguese nasal vowels as phonological diphthongs”. *Lingua*, 61:157-177, 1983.
- PILLOT, C.; CLAIRE, VAISSIÈRE, J. “Spectral correlates of carrying power in speech and western lyrical singing according to acoustic and phonetic factors”. *19th International Congress on Acoustics*, Madrid, 2-7 September 2007.
- PRAME, E. “Measurements of the vibrato rate of ten singers”. *J. Acoust. Soc. Am.*, vol. 1-96, pp. 1979-84, 1994.
- SAMPSON, R. (ed.). *Nasal Vowel Evolution in Romance*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SCHÖNLE, P.; GRÄBE, K.; WENIG, P.; HÖLME, J.; SCHRADER, J.; CONRAD, B. “Electromagnetic articulography: use of alternating magnetic fields for tracking movements of multiple points inside and outside the vocal tract”. *Brain and Language*, 31:26-35, 1987.
- SEIDNER, W.; SCHUTTE, H. K.; WENDLER, J.; RAUHUT, A. “Dependence of the high 1 singing formant on pitch and vowel in different voice types” *Proc. of the Stockholm Music Acoustic Conference -83*, vol. I., Royal Swedish Academy of Music, nº 46:2, 1985.
- SILVA, A. R. T. V. *Análise de fonemas nasais da língua portuguesa*. Tese de mestrado, Universidade de Aveiro, Dezembro 1995.

SOUSA, E. M. G. de. *Para a caracterização fonético-acústica da nasalidade no português do Brasil*. Dissertação de mestrado em linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, 1994.

SUNDBERG, J. “Articulatory interpretation of the ‘singing formant’”. *J Acoust. Soc. Am.*, vol. 55, pp. 838-44, 1974.

\_\_\_\_\_. “Singing and timbre”. *Music Room Acoustics*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, Publ. n° 17, pp. 57-81 (with sound examples), 1977.

\_\_\_\_\_. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

TEIXEIRA, A. *Síntese articulatória das vogais nasais do português europeu*. Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro, Julho 2000.

TEIXEIRA, A.; VAZ, F. “European Portuguese nasal vowels: an EMMA study”. *Proceedings Eurospeech 2001 - Scandinavia*, vol. 2, pp. 1483-1486, Aalborg, Dinamarca, 4-7, 2001.

TEIXEIRA, A.; VAZ, F.; PRÍNCIPE, J. C. “Influence of dynamics in the perceived naturalness of Portuguese nasal vowels”. *Proc. of the XIVth International Congress of Phonetic Sciences*, 1999.

TEIXEIRA, A.; MOUTINHO, L.; COIMBRA, R. Acerca das Vogais Nasais do Português Europeu. *Revista da Universidade de Aveiro - Letras*, n° 18, pp. 241-274, 2001.

VENNARD, W. *Singing - the mechanism and the technique*. New York: Carl Fisher, Inc., 1967.

ZEMLIN, W. R. *Speech and Hearing Science - Anatomy and Physiology*. Prentice Hall, 1988.

**Nota Biográfica:**

João Lourenço tem-se distinguido nos últimos anos como um dos professores de canto de referência em Portugal, trazendo um conhecimento técnico baseado em princípios funcionais, cinestésicos e cognitivos, muito em linha com os desenvolvimentos mais recentes da pesquisa sobre estes temas.

Para além de numerosos workshops que tem apresentado com frequência tanto em Portugal como nos E.U.A., João Lourenço tem participado na formação duma geração de novos cantores que se estão destacando no panorama lírico português e de muitos profissionais que a ele recorrem para aconselhamento ao longo das suas carreiras.

João Lourenço tem uma vasta experiência pedagógica em Portugal e nos E.U.A.. Ensinou no New England Conservatory of Music (Boston) e na Universidade do Texas em Austin, bem como no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (Portugal).

Dos seus trabalhos de pesquisa sobre a voz e a pedagogia vocal destacam-se a colaboração com CASA (Center for Advanced Studies in the Arts – UT Texas), e a sua presente afiliação com o CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) da Universidade Nova de Lisboa.

É Doutorado em Música (Vocal Performance) pela Universidade de Texas em Austin, e obteve o grau de Mestrado em Canto e Opera do New England Conservatory of Music em Boston, e o Curso Superior do Conservatório Nacional de Lisboa.

**Resumo**

Em rigor, quando traçamos a história do português referimo-nos apenas à história da língua escrita já que as fontes em que nos fundamentamos são documentos escritos. Não dispondo de uma milagrosa máquina de viajar no tempo nunca poderemos ouvir falar D. Dinis para sabermos como se pronunciava o português na sua época. Ainda assim, a Linguística Histórica tem feito um bom uso de maus dados, decifrando as pistas que a escrita oferece para a compreensão da oralidade. É esse trabalho quase detectivesco do estudo dos textos antigos, aliado à observação das variedades actuais da língua, que nos permite esboçar uma história da pronúncia do português desde a sua fase arcaica até aos nossos dias.

Falar sobre a pronúncia do português implica aceitar dois pressupostos:

1. Todas as línguas vivas têm em comum uma característica, a variação. As línguas variam no espaço geográfico, na sociedade e no tempo. É esta variação no tempo que aqui nos ocupa. O português foi mudando, no decorrer dos séculos, e queremos apurar de que forma seria pronunciado em épocas passadas. Seria obviamente absurdo imaginar que nessas épocas passadas não houvesse, tal como hoje, variação social e regional na língua. Contudo, como o nosso objectivo não é a observação da diversidade, teremos que focar o olhar apenas em uma das variedades da língua, a norma. O que é a *norma*? Pode dizer-se que é uma das variedades da língua, a variedade que foi eleita como padrão e imposta através da codificação implementada pelas gramáticas, dicionários e ortografias. E começam, logo aqui, a surgir os problemas: é que as primeiras gramáticas do português só surgem em 1536 e 1540, com Fernão de Oliveira e João de Barros. Ou seja, só em meados do século XVI temos informações explícitas sobre a língua. E antes do século XVI? Felizmente para os historiadores da língua, durante séculos (na verdade, até 1911, data em que o Governo português nomeou uma comissão para estabelecer a ortografia a utilizar nas publicações oficiais) o português não dispunha de ortografia. Quer isto dizer que cada um escrevia como ouvia. Digo ‘felizmente’ porque podemos, assim, perceber

através dos documentos escritos a forma como ‘se ouvia’ a língua. Mas isto leva-nos ao segundo pressuposto que é, também, um problema:

2. Nunca poderemos saber, realmente, como se pronunciava o português em épocas passadas. Não estávamos lá. Não podemos ouvir. Mas podemos ler. A história de uma língua nunca é, na verdade, toda a história. Em rigor, só podemos estudar a vertente escrita da língua e não a oral. Podemos, ainda assim, tentar extrair da escrita informações sobre a oralidade. O facto de não existir, em fases pretéritas da história do português, uma *ortografia*, ajuda-nos nesta tarefa porque nos permite detectar alguns dados sobre a pronúncia. As actuais variedades do português também dão uma ajuda. Alguns dialectos são mais conservadores que outros e podem servir de testemunho vivo de estados antigos da língua. E o galego, o português do Brasil e de África podem ser, também eles, testemunhos do um momento anterior ao afastamento entre as línguas nacionais e variedades que constituem actualmente a grande comunidade linguística do português.

Dito isto, o que sabemos sobre a evolução da pronúncia da nossa língua? Escolhi alguns exemplos que nos permitem ver como o historiador da língua retira, da observação dos documentos antigos, das descrições dos gramáticos e das variedades do português, dados sobre estádios antigos da língua.

## **1 - No consonantismo**

### **O sistema de sibilantes**

Sabemos que a actual distinção gráfica entre <c, ç e z> e <s, ss> que encontramos, por exemplo, em *paço / passo* e *cozer / coser* correspondia no português antigo a uma distinção fonética: o <ç> de *paço* soava [ts] e os <ss> de *passo* [ʃ]; o <z> de *cozer* [dz] e o <s> de *coser* [z̥]. Esta pronúncia apical de <s, ss> pode ser ouvida, ainda hoje, nas Beiras: é o que chamamos o *s beirão*, que não faz parte da norma do português, sendo um traço dialectal e o testemunho vivo de uma antiga característica geral do português.

Actualmente, a nossa pronúncia padrão só dispõe das dentais [s] e [z], que resultaram da simplificação de [ts] e [dz] mas as Beiras ainda conservam as apicais e Trás os Montes e o Alto Minho ainda distinguem as apicais das dentais. Esta última

região permite-nos traçar a história desta distinção, que resultou da evolução de diferentes consoantes latinas e, dependendo apenas da posição da língua, era de difícil manutenção. Na primeira fase existiam quatro elementos, [ts], [dz], [ʃ] e [ʒ]. Numa segunda fase (aquela em que a região transmontana-alto-minhota cristalizou) as dentais simplificaram, mantendo-se ainda quatro elementos mas, agora, [s], [z], [ʃ] e [ʒ]. Como se pode constatar, esta é uma distinção frágil e a língua tratou de resolver o problema escolhendo produzir só as apicais (Beiras) ou só as dentais (português meridional). Finalmente, a norma, que se fixou, desde o século XV, no português centro-meridional, seleccionou as dentais. O galego, diga-se de passagem, preferiu manter a distinção, substituindo a dental [s] por uma interdental [θ].

A confusão entre a pronúncia destes quatro elementos começa cedo. Logo no século XIV os documentos provam a hesitação de quem os escreve, como se pode verificar no seguinte trecho de um documento notarial, datado de 1350:

Sabhã todos como na era de Mill e **tresentos** e oitẽenta e oyto anos **des** e sete días de Setẽbro presente mĩ Gonçalo Lourenço tabalion dEl rej na dita vila e as testemunhas adeante scritas Apariço Dominguiç **vesinho** e morador em Monçõ por si e por toda sa **uos** pera senpre deu en doaçõ ... E logo **ffes** joramẽto... e outorgou de nũca hir contra esto per si nẽ per outren en **joyso** nen ffora del e se contra esto fosse que de pena lhj peytase ao dito Stevam Gonçallvez **dosentos** maravedis... (MARTINS, 2001).

Formas como *tresentos* ou *des* (por *trezentos* e *dez*) demonstram que os grafemas <s> e <z> deixaram de corresponder a sons distintos. Note-se que em documentos mais antigos, pelo contrário, estes grafemas correspondiam a sons diferentes e ocorriam, sistematicamente, em formas com grupos etimológicos diversos.

No século XVI as descrições dos gramáticos mostram, já, a existência de neutralização da antiga oposição entre as sibilantes dentais e apicais:

As letras que se costumão muitas vezes trocar hũas por outras, e em que se cometem mais vicios nesta nossa linguagem, são estas que se seguem, convem a saber: c, s, z, e isto nace de não saberem muitos a diferença que ha de hũas as outras na pronunçiação[...]. E pera saber como se ha de fazer esta diferença, entendão que quando pronunçiareem qualquer dição com c, hão de fazer força com a lingua nos dentes de baixo, de maneira que fique algum tanto a ponta dobrada para dentro, e quando for com s porão a língua mais folgadamente pera cima, que fique soando a pronunçiação a maneira de assovio de cobra (GÂNDAVO, 1574).

No século seguinte a indistinção entre as sibilantes estava decididamente instalada:

Hũ fidalgo pedio a elRey D. João o 3º lhe **fizece** merce de lhe aceitar hũ criado seu por moço da Camara, ao que elRey lhe respondeo que por então não podia ser.

Replicou o fidalgo dizendo: - He possivel, Senhor, que hũ moço que me serve fundado só na esperança de poder vir a ser vosso criado mo não quer V.A. aceitar em seu serviço?

Ora eu volo tomarey -disse elRey - mas ha de ser sem moradia.

Quando he **deça** maneira - respondeo o fidalgo - tomarei eu a V.A. quantos tem.

**Rioce** elRey da resposta e **feslhe** a merce que lhe pedia (LUND, 1980).

Nos nossos dias, esta simplificação do sistema de sibilantes que, à excepção do dialecto transmontano-alto-minhoto, as reduziu a apenas dois elementos (surdo [s] ou [ʃ] e sonoro [z] ou [ʒ]) provoca confusões gráficas (ou seja, erros ortográficos), sobretudo em pessoas pouco escolarizadas e, portanto, pouco expostas à norma escrita:

\*Av. Defençores de Chaves

\*Tapetes de cosinha

\*Esta obra não se responçabeliza por cual quer danos que aja nas viaturas

\*Vende-se bisiceletas en bão estado. Criansa e omen

### **A africada / tʃ / e a fricativa / ʃ /**

Um processo semelhante de simplificação é o que se regista em palavras como *chave* e *xaile*. No português antigo, de facto, à distinção gráfica correspondia uma distinção fonológica. Em palavras derivadas de étimos latinos em que um /ʃ/ apical latino se fundia com uma semivogal palatal, como PASSIONE > *paixão*, o grafema <x> correspondia a uma fricativa palatal [ʃ], diferente da africada [tʃ] que se encontrava em formas cujo étimo começava por PL, CL, FL (PLICARE > *chegar*, CLAMMARE > *chamar*, FLAGRARE > *cheirar*).

No português setentrional esta africada mantém-se até hoje mas na norma, ou seja, no português centro-meridional, foi substituída pela fricativa, ao longo do século XVII, como se deduz das afirmações dos gramáticos:

Ch ... só os oriundos de Lisboa a equivocação tanto com o X que a cada palavra trocã huma por outra: porque não só pronunção, mas tambem escrevem, Xave, Xeminé, Xina, Xóve, Xuva (FEIJÓ, 1739).

Esta afirmação de Madureira Feijó, de que a fricativa seria uma escolha apenas dos lisboetas, não deve ser tomada à letra, a fazer fé no que nos diz Verney logo na década seguinte:

Tem esta letra aspirada com o h (ch) uma pronuncia em Portugal semelhante ao X, e assim dizemos Choro, Chove, etc, como se estivera escrito Xoro, Xove. Nesta letra (x) é digno de atençam o demaziado escrupulo de alguns, que magistralmente decidem que o x tem diferente pronuncia do ch [...] e advertem que é erro da pronuncia da Estremadura pronunciar o ch como x [...] deixo as coizas como se acham; só digo que na pronuncia nam á diferença entre uma e outra letra. Em materia de pronuncia, sempre se devem preferir os que sam mais cultos e falam bem na Estremadura que todos os das outras provincias juntas (VERNEY, 1746).

Note-se, a propósito deste trecho de Verney, que a norma surge claramente definida como a variedade dialectal das pessoas cultas da região de Lisboa, onde se fixara a corte, modelo linguístico da nação. Ainda assim, alguns gramáticos mais conservadores continuarão, no século seguinte, a advogar a manutenção de um traço já afastado da norma:

Os que melhor fãão a lingua portugueza distinguem na pronunsiasão estas duas consoantes, dando ao xis hum chio semivogal, que se deixa perseber ainda com o orgão scasamente fechado, como em Xofre; e ao Ch um chio mudo, que se não persebe, se não no instante mesmo da dezinterseptação da voz, que o mesmo orgão reprezava, como em Chove. O vulgo, pelo contrário, confunde ordinariamente estas duas consoantes, pronunciando ambas como X (BARBOSA, 1822).

Actualmente, portanto, a nossa ortografia mantém uma distinção que deixou de corresponder à distinção fonológica na norma, há cerca de quatro séculos. Nos dialectos setentrionais, contudo, ainda encontramos a pronúncia de <ch> como [tʃ]. Por outro lado, o Português do Brasil e de África seguiram a norma do Português Europeu e neutralizaram a oposição, escolhendo a fricativa [ʃ]. Quer isto dizer que os falantes da

norma do português dispõem de duas grafias para representar o mesmo som o que, naturalmente, provoca erros ortográficos:

\*Enchaguar cuidadosamente

\*Por favor não meicha nos caxos de uva

## 2 – No vocalismo

### O vocalismo átono

As vogais não acentuadas sofreram, na norma do português europeu um acentuado processo de enfraquecimento que levou, em alguns casos, ao seu completo desaparecimento. É este processo que é responsável pela diferença que notamos nas vogais de um falante português ou brasileiro. A este propósito, diz Celso CUNHA (1986):

As línguas classificam-se em vocálicas ou consonânticas [...]. Uma língua ou se apóia nas vogais e relaxa as consoantes, ou, pelo contrário, tem o consonantismo forte e o vocalismo débil. O português era uma língua de base vocálica, e assim continua na modalidade brasileira. Há cerca de dois séculos começou o português europeu a seguir outra deriva, ou seja, a fortalecer as consoantes e a obscurecer as vogais átonas.

O que aconteceu foi que em contexto átono final, desde cedo (talvez ainda no Português Arcaico), a vogal grafada <o> começou a ser realizada como [[u]] (*livro* livr[[u]]) e esta tendência atingiu também as vogais <a>, que centralizou para [ɨ][v] (*pomba* pomb[v][ɨ]) e <e>, que se elevou para [[i]] (*nome* nom[[i]]), elevação atestada pelo Português do Brasil) e que acabou por centralizar para [i] [ɨ](nom[i][ɨ]).

Finalmente, em contexto pretónico medial, as vogais médias e baixas /a/, /o/ e /ɔ/, /e/ e /ɛ/ passaram a ser realizadas, respectivamente /ɨv/, (pal[α][a]vra mas pal[ɨ][v]vrinha), /u/ (t[[o]]lo mas t[[u]]lice, m[ɔ]le mas m[[u]]leza) e /i/ (p[[e]]lo mas p[[i]]ludo, p[[ɛ]]dra mas p[[i]]dreira). Este é um fenómeno exclusivo do Português Europeu: a conservação vocálica no Português do Brasil (que desconhece a vogal central[ɨ] [i]) permite-nos pensar que esta mudança se terá processado num período

posterior à fixação da língua na América, provavelmente em meados do século XVII. Aliás, os gramáticos dão-nos conta desta evolução: no século XVI, segundo Fernão de Oliveira, os portugueses ainda pronunciavam distintamente as vogais:

Outras nações cortam vozes apressando-se mais em seu falar; mas nós falamos com grande repouso, como homens assentados (OLIVEIRA, 1536).

Mas no século XVIII a evolução estava, pelo menos no que diz respeito à vogal /i/, já em curso, como se depreende das palavras de VERNEY (1746):

Finalmente devo advertir a V.P. que estes seus nacionais, ainda falando, pronunciam mal muitas letras no meio, mas principalmente nos fins das dicções. V.g. e final, pronunciam como i, como em dê-me, pôs-me, etc.

Em consequência deste processo evolutivo que envolveu todas as vogais átonas do português europeu dispomos, actualmente, de dois grafemas para representar o mesmo fonema: [u] pode ser grafado <u> ou <o> e [i] pode ser representado por <e> ou <i>. Daí resultam grafias como as seguintes:

\*Atenção: eu sei quem me roubou o radio e tenho uma testemunha que o vio roubar. Para ivitar problemas é fabor repor o radio no seu lugar.

\*Rua prujetada à istrada militar

\*\*\*

Os três processos de mudança linguística que, de forma breve, apresentei, ilustram o trabalho do historiador da língua e o contributo que esta investigação poderá trazer para uma normalização do português cantado. Não dispomos de uma milagrosa máquina de viajar no tempo e nunca poderemos ouvir falar D. Dinis para sabermos como se pronunciava o português na sua época. Ainda assim, a Linguística Histórica tem feito um bom uso de maus dados, decifrando as pistas que a escrita oferece para a compreensão da oralidade. É esse trabalho quase detectivesco do estudo dos textos antigos, aliado à observação das variedades actuais da língua, que nos permite esboçar uma história da pronúncia do português desde a sua fase arcaica até aos nossos dias.

## **Bibliografia**

BARBOSA, Jerónimo Soares. *Grammatica philosophica da lingua portugueza ou Princípios da Grammatica Geral applicados à nossa linguagem*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1822

CARDEIRA, Esperança. “Alguns dados sobre o sistema de sibilantes do Português”. *Razões e Emoção. Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*. (org. Ivo Castro e Inês Duarte). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.I, pp. 129-145, 2003

CARDEIRA, Esperança. *O Essencial sobre a história do Português*. Lisboa: Caminho, 2006.

CINTRA, L. F. Lindley, *Estudos de Dialectologia Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa.

CUNHA, Celso. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

FEIJÓ, João de Moraes Madureira. *Orthographia, ou Arte de Escrever, e Pronunciar com acerto a Lingua Portugueza*. Coimbra: Of. de Luiz Secco Ferreira, 1739.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães de. *Regras que Ensinam a Maneira de Escrever a Orthografia da Lingua Portuguesa, Lisboa, Of. de Antonio Gonsalves, 1574, (ed. fac-similada, 1981, Lisboa, Biblioteca Nacional).*

LUND, Christopher C. *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista. Istorias e ditos galantes que sucederão e se disserão no Paço*. Coimbra: Almedina, 1980.

OLIVEIRA, Fernão de. *Grammatica da Lingoagem Portuguesa*, Lisboa, Germão Galharde, 1536 (ed. fac-similada, 1988, Lisboa, Biblioteca Nacional).

MARTINS, Ana Maria. *Documentos em Português do Noroeste e da Região de Lisboa: da Produção Primitiva ao Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

MATEUS Maria Helena; CARDEIRA, Esperança. *O Essencial sobre Norma e Variação*. Lisboa: Caminho, 2007.

VERNEY, Luis Antonio. *Verdadeiro Método de Estudar*. Valença: Of. de Antonio Balle, 1746 (ed. de António Salgado Júnior, 1949, Lisboa, Sá da Costa).

#### **Nota biográfica**

Doutorada em Linguística Portuguesa Histórica. Docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Esperança Cardeira dedica-se à investigação na área da História da língua portuguesa. Publicou *Entre o português antigo e o português clássico* (2005), *O Essencial sobre a história do Português* (2006) e, em colaboração com Maria Helena Mateus, *O Essencial sobre Forma e Variação* (2007).

## O processo de mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil entre 1938, 1958 e 2007

Martha Herr

EVPM, FUNDUNESP, Universidade Estadual Paulista

### Resumo

Durante os últimos 70 anos, houve três tentativas de definir as Normas para a pronúncia do canto erudito no Brasil. A primeira foi como resultado do I Congresso da Língua Nacional Cantada (São Paulo, 1937), a segunda no Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (Salvador, 1956) e, em 2005, o IV Encontro Brasileiro de Canto (São Paulo). As três versões de Normas resultantes destes encontros têm muito em comum, mas mostram as diferenças da língua falada em cada época. Evidentemente, as Normas de 2005, já publicadas em português e inglês, procuram mostrar a língua como falada atualmente na maior parte do Brasil (com as necessárias adequações a um padrão estabelecido para o canto erudito). A procura foi a criação de Normas para um português brasileiro “neutro”, sem tendências regionais ou internacionalismos: um português consideravelmente brasileiro e nacional. Procuraremos mostrar o processo das mudanças nas Normas desde 1937 até hoje, com ênfase no IV Encontro Brasileiro de Canto, de 2005, que definiu as Normas atuais. As Normas de 1937 (publicadas em 1938) não se utilizaram de simbologia fonética criteriosa e, por esta razão, deixam de ser claras em certas situações. As de 1956 (publicadas em 1958) utilizaram uma simbologia fonética pouco criteriosa e clara. As normas de 2005 (publicadas em 2008), porém, utilizaram o alfabeto fonético internacional (IPA), numa tentativa de deixar mais clara as propostas estabelecidas como resultado do Encontro. Finalmente, apresentaremos os critérios e resultados para o processo de escolha das Normas de 2005, conforme as atividades em plenário democraticamente realizadas com a participação de cantores, professores de canto, regentes, compositores, fonoaudiologistas e outros interessados, representando 17 estados brasileiros e o exterior, e subseqüentemente, os refinamentos dos resultados em grupos de trabalho que também contaram com a participação de linguistas.

Quando, em 1938, foram publicadas as Normas para a “bôa pronúncia da língua nacional no canto erudito”, resultado das reuniões do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada (realizado de 7 a 14 de julho de 1937), foi divulgada a intenção dos participantes deste primeiro Congresso de realizar um segundo Congresso em 1942 “... afim de serem homologadas oficialmente as decisões de agora e **corrigidas as que a maior experiência do tempo assim aconselhar**” (NORMAS, 1938, p. 2). O texto das Normas fecha com a seguinte advertência:

A fixação destas normas não implica de forma alguma a fixação definitiva e irrecorrível da fonética da língua-padrão. Por isso mesmo foram elas chamadas “normas” e não “leis”. Casos há que, embora definidos pela atenção aguda e cautelosa de filólogos eminentes, carecem ainda de comprovação experimental. Outros casos há também, dependentes de mais completa generalização, não só porque as línguas vivas são manifestações humanas de perpétua evolução, como por se achar ainda a língua nacional em fase incontestável de adolescência e

desenvolvimento. Verificações experimentais posteriores bem como fixações novas que porventura apareçam, deverão transformar necessariamente as normas que com elas colidam (NORMAS, 1938, p. 35).

Ainda fizeram questão de reconhecer os “direitos de vida e movimentos” da língua nacional.

A grande preocupação do Primeiro Congresso foi o estabelecimento de uma língua-padrão, “animado pelo desejo de bem servir à causa da nacionalidade brasileira nas artes da linguagem e do canto” (NORMAS, 1938, p. 6). O sonho de Mário de Andrade de unificar o Brasil através da língua e das manifestações culturais deixou as Normas com um forte tom político/patriótico. A filosofia estado-novista já dominava o pensamento da época e as preocupações eram muito mais que unicamente artísticas.

Por razões também políticas, um segundo Congresso nunca aconteceu. Porém, em 1956 realizou-se o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro em Salvador- Bahia. Nos Anais, publicados em 1958, encontram-se as Normas fixadas pelo Congresso. Em fevereiro de 2005, a ABC (Associação Brasileira de Canto) promoveu o IV Encontro Brasileiro de Canto em São Paulo com a intenção de revisar as Normas do Português Brasileiro no canto.

Em 1956, não houve a mesma preocupação com uma língua-padrão, mas houve um reconhecimento de uma tendência progressiva a uma maior unidade na fala. No seu discurso de instalação, o Prof. Celso da Cunha, Presidente Executivo do Congresso, comentou que através da rádio, da televisão e do cinema, entre outros meios (sem mencionar o canto), o padrão culto terá uma tendência a se propagar nacionalmente.

Ele sugere a possibilidade de adotar “... uma média de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais”, como a pronúncia neutralizada do inglês utilizado nos Estados Unidos e outros países da Europa por cantores, atores e telejornalistas em rede nacional.

A preocupação principal do Encontro de 2005 foi mais prática que filosófica. Certamente, as necessidades agora são diferentes dos anos de 1937 ou de 1956. Houve a participação de lingüistas no Encontro e do grupo de trabalho que preparou a sugestão

inicial das Normas que foram submetidas à votação durante o Encontro. Entretanto, em contraste com o Congresso de 1937, houve uma participação maciça de cantores e de professores de canto no Encontro de 2005, e estabeleceu-se como prioridade a adoção de critérios com o objetivo de tornar a utilização das Normas de maneira prática e de fácil entendimento. Reconhecendo-se as divergências nas pronúncias regionais como uma constatação da riqueza e da diversidade do português brasileiro, o Encontro de 2005 procurou encontrar aquela “...média de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais” que Celso da Cunha tinha sugerido em 1956. Tentando-se evitar “bairrismos” e admitindo-se a necessidade de se ter pelo menos uma pronúncia básica do português brasileiro para que os estrangeiros possam apreciar e estudar o repertório brasileiro, os participantes votaram uma tabela fonética que visa a adoção de um português “neutro” sem regionalismos.

Nossa intenção aqui é de comparar e de contrastar as Normas dos três eventos. Se poucos cantores conhecem as Normas do Congresso da Língua Cantada, principalmente, pela inclusão destas em versão reduzida por Vasco Mariz nos seus livros sobre a canção de câmara brasileira, um número ainda menor deve ter lido as Normas do Congresso da Língua Falada no Teatro. As Normas de 2007 têm sido o objeto de estudo em dois encontros da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) desde sua formulação inicial em 2005. Durante o ANPPOM de 2006, o grupo de trabalho fez uma nova versão da tabela fonética com o auxílio da lingüista Thäis Cristófo Silva da UFMG. As normas foram publicados em português na revista *OPUS* da ANPPOM ([www.anppom.com.br/opus/opus13/202/02-Kayama\\_et\\_al.htm](http://www.anppom.com.br/opus/opus13/202/02-Kayama_et_al.htm)) com o título “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. Foram publicados em tradução para inglês no *Journal of Singing*, (Nov.-Dec., 2008, Vol. 65 No. 2, pp 195-211) com o título “Norms for Lyric Diction of Brazilian Portuguese”. Ambos destes artigos estão disponíveis, junto com uma tradução para espanhol da tabela fonética, no site [www.ia.unesp.br/gp/expressao\\_vocal](http://www.ia.unesp.br/gp/expressao_vocal) Porém estão sempre abertas à discussão e a sugestões.

Os documentos antigos não utilizam o IPA (International Phonetic Alphabet – Alfabeto Fonético Internacional), que forma a base das normas de 2007. Nas Normas do Congresso de 1937, a natureza das vogais é definida por uma palavra utilizada, como

exemplo:

A – oral aberto (má);

A – oral surdo (da);

A – nasal fechado (rã).

Na verdade, isso dificultaria o entendimento de qualquer pessoa não-brasileira e poderia criar confusão entre os brasileiros que, sendo provenientes de regiões distintas do país, pronunciam os fonemas de maneira diferente.

As consoantes são definidas com o termo lingüístico seguido por uma palavra como nos exemplos:

B – oclusiva bilabial sonora (bom);

B – fricativa bilabial sonora (aba, albor).

Os ditongos não são alistados de maneira específica, mas são dedicadas 12 páginas à discussão de ditongos e hiatos, incluindo a criação dos mesmos pela ligação de palavras. Grande parte destas doze páginas é dedicada a exemplos musicais na tentativa de definir como será dividido o valor de uma nota (ou notas) para acomodar ditongos e tritongos musicalmente, e continua válida até hoje. Sobre a ligação de palavras e tritongos, os autores das Normas admitiram a impossibilidade de fixar normas para a solução musical de ligação destes casos. “Cada frase tem seu ritmo e psicologia próprios, impossíveis de reduzir a casos gerais. O problema dependerá, pois, quase exclusivamente da inteligência e da expressividade tanto do compositor como do cantor.” (NORMAS, 1938, p. 28) Como poderia se esperar, as Normas da Língua Cantada manifestam grande preocupação com os problemas criados pela união da linguagem com a voz cantada, e continua sendo válida a maioria das observações, merecendo estudo em um outro artigo.

As Normas de 1958 utilizam como base fonética a “...convenção a ser seguida pelo Centro de Estudos Filológicos e pelo *Boletim de Filologia*, e suas publicações, de Lisboa.”(ANAIS, 1958, p. 478). Nas primeiras páginas em que é definido o alfabeto fonético adotado, tanto para as vogais quanto para as consoantes, o símbolo fonético é

definido com o termo lingüístico e depois seguido por palavras do português usual de Portugal e o que é falado no Brasil. São considerados alguns regionalismos brasileiros, como por exemplo: “português do Rio e de extensas zonas do Brasil”.

O novo documento resultante do Encontro de 2005 é baseado no IPA. A maioria dos cantores estrangeiros recebem instrução no IPA como ferramenta para o estudo de línguas para o canto e esta prática está ficando mais comum nas universidades brasileiras. Na sua primeira versão, resultado do trabalho desenvolvido no 4º Encontro Brasileiro de Canto, a tabela fonética utilizou algumas representações de fonemas essencialmente diferente daquelas adotadas pela Academia Brasileira de Letras. Porém, a versão atual, devido ao trabalho em parceria com a lingüista já nomeada, encontra-se no corrente atualmente aceito da fonética para o português brasileiro. Isso sem perder a clareza procurada no Encontro.

Nos primeiros dois Congressos, foi reconhecido que na interpretação de textos com conteúdo e colorido obviamente regional, os cantores e atores deveriam pronunciar o texto com “a devida adequação regional e social” (ANAIS, 1958, p. 479).

A intenção agora é que as Normas de 2007 sirvam como uma “pronúncia neutra” do português brasileiro, e reconhece que ainda há grande necessidade de estudo sobre as manifestações regionais e folclóricas. Acredita ainda, que a maioria dos cantores brasileiros adotará, aos poucos, esta pronúncia não regional, com exceção dos textos com conteúdo comprovadamente regional. Já há uma dissertação de mestrado que estuda a fonética manauense para o canto (Tais Daniela Leite Vieira).

No caso de uma música com teor regional, é de se esperar que os cantores da região em que foi composta ou o próprio compositor cantem com o seu “sotaque” de costume. Porém, será difícil para os cantores de outras regiões imitar tal “sotaque” sem parecer caricaturizado ou falso. Daí a importância do português brasileiro “neutro” – reconhecidamente brasileiro e nacional, não importando a procedência do cantor. Esta será a próxima etapa de discussão para futuras modificações nas Normas. Carecemos também de estudos históricos da pronúncia do português no Brasil. (A mestrandia Juliana Starling da Unesp atualmente está estudando profundamente as Normas de 1938 com a idéia de ter nelas uma primeira versão “histórica” da pronúncia do português brasileiro).

O Congresso de 1937 resolveu considerar, com certas modificações que serão discutidas mais à frente, a pronúncia carioca de então, como a mais “perfeita” do país e de propô-la como língua-padrão (NORMAS, 1938, p. 7). As Normas do Congresso de 1956 não adotaram nenhuma pronúncia específica. Nas comunicações realizadas durante este Congresso, visando à determinação da língua padrão e, tendo sido cada uma delas seguida por um parecer de outro congressista, houve uma grande tendência da maioria em respeitar as Normas do Congresso da Língua Nacional Cantada. Entretanto, houve congressistas que apoiavam a adoção de uma pronúncia paulista. No seu parecer sobre a comunicação “Padronização da Prosódia Brasileira” de Ruy Affonso, Maria José de Carvalho chama a atenção para o fato de que a fala carioca “...expurgada de seus vícios e cacoetes e, portanto de suas características, resulta na prosódia paulista culta, também expurgada” (ANAIS, 1958, p. 148). Affonso sugere uma língua-padrão que considere a média entre as prosódias carioca e paulista. De certa forma, foi esta que foi adotada. As Normas que seguem deixam em aberto certas pronúncias, concedendo o direito de escolha a uma ou a outra. Explica que todas as transcrições fonéticas serão representadas entre colchetes mas, dentro dos colchetes, será mostrada entre parênteses a variante admitida, “*sem caráter preferencial*” (grifo nosso) para o fonema que anteceder os parênteses. Apresenta como exemplo a palavra “estorvar”, [(e)(s) to(r) va(r)] podendo ser pronunciada de oito maneiras diferentes: [estorvar], [Istorvar], [ɛʃtorvar], [Iʃtorvar], [estoxvax], [Istoxvax], [ɛʃtoxvax] ou [Iʃtoxvax]. Devido ao amplo leque de variações, um indivíduo que não fosse brasileiro teria sérias dificuldades em entender as diferenças. A este respeito, o Congresso decidiu deixar uma livre opção entre variantes, sendo que, ao se adotar uma delas, que seja utilizada de maneira consistente.

Ainda hoje, grande parte das Normas do I Congresso da Língua Nacional Cantada é aplicada sistematicamente por cantores e atores. Há, porém, certos fonemas que apresentaram problemas em 1937 e 1956, e que também não foram de fácil solução em 2005. Vamos olhar agora a visão dos três congressos sobre alguns destes fonemas.

### **Letra E:**

As duas Normas antigas levam em consideração a possibilidade de um e surdo intermediário entre [e] e [i] (1938), ou reduzido em posição pretônica (1958). Por exemplo: pedir [pedir] ou [pIdir]. Porém, nas Normas de Teatro esta redução

corresponde “... a uma gradação de frequência de meio cultural, de nível social e/ou de tensão psíquica do indivíduo falante”(ANAIS, 1958, p. 482). Dá para entender que, fora casos excepcionais, não é desejável fazer esta redução. É aceita em ambos os documentos a redução do e final para [I], como, por exemplo, nas palavras “felicidade”, “e”, “se”, “que”. Em 2005, foi aprovado a redução do e em posição pretônica (pIdir) e do e reduzido no final de palavra (disse, ponte).

As Normas de 1938 sugerem o uso de três vogais de compromisso: uma mais próxima do [e] que do [i], uma equidistante entre os dois, e uma terceira mais próxima do [i] que do [e]. Incluem um quadro definindo qual das três deveria ser utilizada em situações musicais específicas (NORMAS, 1938, p. 15). Louvável a aplicação desta idéia ao canto, mas muito rebuscada para definir uma utilização prática.

### **Letra O:**

É aceita em todos os documentos a redução de o final para o som [U], como na palavra “estudo”. As Normas de Teatro aceitam a redução do [o] para [U] no mesmo caso de diferença cultural, social ou psíquica como observado no parágrafo anterior (sempre em posição pretônica), por exemplo “cozinha” como [kUzɨɲa]. As Normas para o canto deixam de ditar regras neste caso, mas aceitam esta pronúncia como uma tendência, sem fixar regras. As Normas de 1938 também admitem esta vogal de compromisso entre [o] e [u] para qualquer sílaba pós-tônica (época = [ɛpUka]) e nos artigos e pronomes (os, do, dos, por, vos, etc). As Normas de 2005 reconhecem a pronúncia reduzida da letra o como normal nestes mesmos casos.

### **Letras D e T:**

“Conserva-se sempre íntegra” nas Normas fixadas em 1937. As Normas de 1958 admitem a palatalização da consoante **d** antes das letras **e** ou **i** ou, seja, antes do som do e reduzida [I] ou do semivogal [j] (caracterizada pela letra **i**) passando a ter a pronúncia [dʒI] em palavras como “dia”, “sede” e “direita”. Porém, as Normas de 1958 ditaram que este som deve ser evitado na pronúncia para o teatro. Em ambos os casos, os

mesmos argumentos são utilizado para a letra **t**, não admitindo no canto ou no teatro a pronúncia [tʃ] em palavras como “teatro”, “tio” e “sete”. No Encontro de 2005 adotou-se a pronúncia palatal-alveolar de **d** e **t** antes de **i** ou antes de **e** final, sendo recomendado que estes fonemas sejam executados de forma suave (diva, cidade, tio, partida). Porém, o **d** e **t** antes do **e** tônico permanecem íntegros (devido, tela).

### **Letra L:**

As Normas de 1938 não admitem a redução da letra **l** para [u] em posição final como na palavra ‘animal’, chamando esta tendência de “inculta”. Porém, as Normas de 1958 admitam o **l** lateral linguoalveolar sonoro relaxado no caso de palavras como “alto”, “mal”, “Brasil”, “calmo” e “sal”, mostrando uma mudança ocorrida nos quase vinte anos que separam os dois documentos. As Normas de 2007 reconhecem a ditongação do **l** que se torna [U] em final de sílaba (mel, salgado).

### **Letra R:**

Nas Normas de 1938 não é admitida a pronúncia vibrante dorsovelar múltipla para a letra **r** (o **r** carioca). O **r** soa brando (um tepe) entre vogais ou quando final seguido de palavra iniciada por vogal (“levar amanhã”). Quando final ou anterior a outra consoante no interior da palavra (“esquerda”) deve ser rolado com bastante leveza – “aproximadamente nulo” (NORMAS, 1938, p. 32). Deve-se evitar a tendência de rolar excessivamente o **r** para que não se incorra em uma pronúncia estrangeirada. Não é mencionada a pronúncia do **r** inicial, mas deve-se aplicar a mesma advertência para o **r** final.

Como já visto, as Normas de 1958 permitem tanto a pronúncia carioca do **r** quanto a pronúncia sugerida nas Normas de 1938. Porém, na página 491, é vetado o som do vibrante dorso-uvular [R] múltipla para uso no teatro. As Normas de Teatro permitem o som vibrante dorsovelar múltipla [x] para **r** inicial em palavras “rato”, “riso”, “rosto” e “régua”. Em ambos documentos o **r** soa brando entre vogais ou quando no final seguido de palavra iniciada por vogal.

Depois de horas de discussão acalorada, o Encontro de 2005 votou as seguintes regras para a letra **r**: uma vibração (flepe) simples para encontros consonantais e posição intervocálica (arara, Brasil); levemente vibrado para final de sílaba e de palavra

(morte, amor). Na posição inicial e no dígrafo **rr**, o cantor deve escolher entre o fricativo velar [x] (rua, carro) ou o alveolar vibrante **[r]** **sem exagero**. Uma vez escolhida, o cantor deverá manter a consistência de pronúncia em toda a canção. Ainda haverá muita discussão sobre a representação fonética da letra **r**.

### **Letra S:**

O **s** chiado é o “cacoete” carioca mais fortemente vetado pelo Congresso de 1937. É vetada a palatização do **s** quando cantado em palavras como “esquerda”, “as”, “pragas” e “poste”. Quando a letra **s** encontra-se com consoantes sonoras ou em posição final seguida por outra palavra que começa com vogal, o **s** soa como [z]: i.e. nunca mais amei, outras batas.

O documento de 1958 fala de dois regimes para a pronúncia do **s** e **z** gráficos finais de sílabas ou palavras: o primeiro é um regime que pode dar a impressão de excessivo “sibilamento” enquanto que o segundo pode provocar a impressão de excessivo “chiamento”. Seguem-se quatro páginas de exposição das regras e de exemplos dos dois regimes. Não há coincidência entre eles, como no caso do **r** (ANAIS, 1958, pp. 492-495). Em 2005 foi praticamente unânime o veto à palatalização da letra **s**. Houve somente um voto a favor. Não existe opção de escolha como para o teatro em 1958.

Há mais um caso de grande desacordo entre os dois documentos: seqüências consonantais em que há tendência de interpor um [i] como advogado, apto, adjunto, recepção, rítmico, interrupta, etc. (epêntese). A interposição do som [i] é vetada no teatro em que as seqüências devem ser pronunciadas com “os valores fonéticos próprios das suas consoantes” (ANAIS, 1958, p. 491). Porém, as Normas de 1938 oferecem condição suficiente para que se solucione a problemática musical da interposição do [i] entre as consoantes de encontro consonantal, permitindo a epêntese (NORMAS, 1938, pp. 33-35). Este assunto não foi discutido no Encontro de 2005, mas muitos compositores têm admitido valores musicais para as sílabas criadas pela interposição do [i].

De resto, há grande acordo entre os três documentos. As Normas para o Teatro são bem amplas e foram organizadas de uma maneira mais fácil de se entender, embora

tivessem tido as Normas para o Canto como premissa. Num esforço atual de se criar novas Normas, levando-se em consideração as modificações na maneira brasileira de falar nestes últimos 50 anos, não poderia ser ignorado o trabalho já consagrado dos dois congressos anteriores. Os documentos de 1938 e 1958 serviram como referência relevante para a criação do novo documento, elaborado em 2007. As sugestões para a solução dos problemas vocais e musicais encontrados pelos cantores são amplamente expostas nas Normas de 1938, e continuam em vigor.

O português é uma língua viva, em mutação, fato constatado nos três congressos. Certamente, as Normas atuais foram tratadas com a mesma dedicação e amor pela língua que foi demonstrado pelos participantes dos Congressos de 1937 e 1956 e do Encontro de 2005. Com sua publicação, virão a ser chamados as Normas de 2007, exatos 70 anos após as primeiras.

## **Bibliografia**

ANAIS do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

HERR, M., KAYAMA, A., MATTOS, W. “Norms for Lyric Diction of Brazilian Portuguese”. *Journal of Singing*, Nov.-Dec., 2008, Vol. 65 No. 2, pp 195-211.

KAYAMA, A., et. al. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. *OPUS*, No. 13.2, Dezembro, 2007.

NORMAS para a boa pronúncia da Língua Nacional no Canto Erudito. *Revista Brasileira de Música: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*, Rio de Janeiro, v.5, 1º fascículo, p. 1-35, 1938.

RELATÓRIO Geral: A votação dos fonemas do português brasileiro no Canto Erudito (Assembléia realizada no IV Encontro Brasileiro de Canto), in *Boletim da Associação Brasileira da Canto*, N. 28 – Ano VII – out/nov 2005. (uma versão um pouco mais detalhada deste artigo, com minha autoria foi publicado na revista *PerMusici*: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/15/index.htm> com o título “Mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005”).

## Nota biográfica

Soprano norte-americana, graduada e mestre em Master Fine Arts pela State University of New York at Buffalo e doutora em Música pela Michigan State University com o título de “Doctor of Musical Arts in Voice Performance.” Professora Livre Docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) é detentora de inúmeros prêmios internacionais e nacionais como: Prêmio “Cantora do Ano” da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA); Prêmio Carlos Gomes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Na Unesp, ela é professora de Canto na graduação e pós-graduação, diretor do grupo de pesquisa “Expressão Vocal na Performance Musical”. Em 2005, organizou o IVº Encontro Brasileiro de Canto, que resultou na primeira versão das Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Estas normas foram publicadas em português em 2007 e no *Journal of Singing* em 2008. Ela tem participado de concertos, óperas e gravações no Brasil, Estados Unidos e Europa, como solista e como integrante de vários conjuntos de música brasileira e música contemporânea, como o Rio Cello Ensemble, Mestres Cantores de São Paulo e Grupo Novo Horizonte de São Paulo. É professora de Canto do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atuou como regente do Coral do Estado de São Paulo e do Coral da Cultura Inglesa, de São Paulo. Em 2005, ela participou na primeira montagem do *Anel dos Nibelungos* de Wagner durante o IX Festival Amazonas de Ópera. Sua intensa atividade como intérprete de música do século XX está evidenciada em “premières” de mais de 100 obras, incluindo 5 óperas. Em 2006, fez o papel título na estréia da ópera *Olga* de Jorge Antunes. Suas gravações incluem um CD de canções de Virgil Thomson, *Europera V* de John Cage (que ela estreou), várias gravações de música brasileira e em diversas redes de rádio e televisão no Brasil e na Europa. Em 1997 o Rio Cello Ensemble lançou um CD com sua participação como solista da “Bachiana Brasileira nº 5” de Heitor Villa-Lobos. Sua participação no Simpósio recebeu apoio financeiro da FUNDUNESP.

## Português Brasileiro Cantado – Questões técnicas e estéticas relacionadas às normas de pronúncia propostas para o canto erudito no Brasil

Wladimir Mattos

EVPM, FUNDUNESP, Universidade Estadual Paulista

### Resumo

O estabelecimento de normas de pronúncia referenciadas pelo IPA - International Phonetic Alphabet - segue uma tendência mundial na área da pedagogia do canto. No Brasil, as discussões sobre o tema remontam ao Primeiro Encontro da Língua Nacional Cantada (São Paulo – 1937), cujos resultados não foram efetivamente divulgados. As normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito (PB Cantado) foram publicadas em 2008 como resultado de uma série de eventos artísticos/acadêmicos, dos quais se destaca o 4º Encontro Brasileiro de Canto (São Paulo – 2005), evento internacional contou com a participação de cantores, professores de canto, musicólogos, linguistas e fonoaudiólogos, representantes de diversas regiões do país.

Em linhas gerais, as normas do PB Cantado propõem uma reformulação técnica e ideológica ao modelo anterior, tomando como base as características atuais da fala brasileira e suas adequações à prática do canto. A publicação do novo modelo procura atender aos seguintes objetivos:

Estabelecer um padrão de pronúncia reconhecivelmente brasileiro para o canto erudito, livre da influência expressiva das variações históricas e regionais da língua falada, bem como da influência de pronúncias estrangeiras.

Contribuir para a distinção entre as pronúncias do português brasileiro e as demais vertentes internacionais do idioma, derivados do português europeu.

Oferecer recursos técnicos para que os cantores, professores, estudantes e demais públicos estrangeiros possam ter melhor acesso à apreciação e prática do extenso repertório vocal da música brasileira.

Servir como base para os estudos e práticas interpretativas da música erudita brasileira de caráter regional e histórico, bem como da música popular.

No simpósio “A Pronúncia do Português Europeu Cantado”, além de promovermos uma apresentação geral da tabela do PB Cantado, serão discutidos alguns aspectos que serviram como base na formalização das normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito.

As Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito (PB Cantado), conforme estabelecidas a partir do 4º Encontro Brasileiro de Canto “O Português Brasileiro Cantado” (São Paulo, 2005), foram publicadas no formato de uma tabela similar às que tradicionalmente se apresentam em documentos das áreas de linguística, fonoaudiologia e, mais recentemente, em estudos fonético-articulatórios aplicados ao canto.

A primeira versão da tabela integra o conteúdo de um artigo publicado em 2007 pela revista *Opus*, periódico da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em

Música - ANPPOM. A segunda versão da tabela, em inglês, integra o conteúdo de um artigo publicado em 2008 pelo *Journal of Singing*, periódico da *National Association of Teachers of Singing* (NATS). Ambas as versões publicadas estão disponíveis digitalmente para visualização e cópia no sítio: <http://www.ia.unesp.br/gp/expressaovocal>

### **Tabela do PB Cantado: características gerais**

Em linhas gerais, a tabela organiza os símbolos fonéticos e ortográficos do Português Brasileiro (PB) em dois quadros, de acordo com as categorias de vogais e consoantes. Em cada um destes quadros, a apresentação dos símbolos fonéticos e ortográficos segue a ordem alfabética. Ambas as categorias compreendem ainda alguns casos especiais de seqüências de símbolos ortográficos que, uma vez combinados, correspondem a formas de pronúncia autônomas (como no caso dos encontros vocálicos, encontros consonantais e nasalizações).

<b>Símbolo Ortográfico</b>	<b>Símbolo Fonético</b>	<b>Transcrição e pronúncia: informações essenciais</b>	<b>Informações Complementares</b>
a	[a]	Em posição tônica (ga-to ['ga.tɔ]), posição átona pretônica (a-bri-go [a'bri.gɔ]) ou postônica medial (sá-ba-du ['sa.ba.dɔ]).	Exceção: casos em que a letra 'a' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'am' e 'an').

Como se pode ver no exemplo acima, tanto o quadro das vogais quanto o das consoantes se estabelecem com a justaposição de quatro colunas, respectivamente relacionadas às letras ou símbolos ortográficos que representam os fonemas do PB (Símbolos ortográficos), aos símbolos adotados para a transcrição fonética destes símbolos ortográficos (símbolos fonéticos), às informações essenciais para a transcrição e pronúncia do PB Cantado (Transcrição e pronúncia: informações essenciais), além de alguns dados complementares e notas sobre eventuais exceções às propostas apresentadas (Informações complementares).

Os símbolos fonéticos propostos foram selecionados a partir do padrão estabelecido pela *International Phonetic Association* (IPA), que desde o final do século XIX se dedica à proposição, ampliação e constante atualização do *International Phonetic Alphabet* (IPA), resultado da identificação, classificação e registro de traços fonético-fonológicos das mais diversas línguas naturais e artificiais já concebidas.

Cada uma das ocorrências mencionadas na tabela, bem como suas variações e exceções, foram ilustradas com exemplos apresentados entre parênteses e com as seguintes características: apresentação da transcrição ortográfica da palavra com o uso de caracteres em itálico e escansão silábica destacada por hífens, assim como geralmente ocorre nas edições musicais (ex.: *pa-la-vra*); em seguida à transcrição ortográfica, apresentação da transcrição fonética, entre colchetes, com o uso de caracteres IPA, sílaba tônica precedida por sinal semelhante ao apóstrofe e escansão silábica destacada por pontos (ex.: [pa'la.vrɐ]).

Especialmente quanto à escansão silábica, seguimos a proposição da Academia Brasileira de Letras, confirmada por outras fontes de igual credibilidade, de que deve ser decorrente da soletração e não da consideração da etimologia das palavras. Foram desconsideradas, no entanto, as mudanças estabelecidas na recente reforma ortográfica do Português, pelo simples fato de que, além de controversas, estas mudanças poderiam causar equívocos quanto à ortografia vigente nas edições de partituras brasileiras que se dispõem atualmente ao público.

Entre as informações essenciais para a transcrição e pronúncia lingüística/musical do PB Cantado, destacam-se aquelas que valorizam as características históricas, estruturais, técnicas e estéticas do PB, relacionáveis a uma certa noção de norma culta da língua, na maneira como ela é escrita e falada contemporaneamente no Brasil. Por esta razão, controvérsias quanto a algumas propostas da norma que se apresenta como padrão são pertinentes, entre elas, a questão do grau de influência de determinadas variações regionais do PB sobre a proposição desta própria norma. Um exemplo disso é o caso da letra ‘r’, cuja pronúncia pode variar conforme a escolha do intérprete, a ser orientada por aspectos de ordem técnica/estética vocal e musical, de acordo com o contexto da música. Abaixo uma ilustração do que estabelece a tabela do PB Cantado, quanto ao uso do “r” fricativo ou vibrante.

Símbolo Ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais	Informações Complementares	
r	r	[x] ou [r]	Em inícios de palavras ( <i>rou-pa</i> ['xo:ʊ.pɐ] ou ['ro:ʊ.pɐ]), propõe-se como norma para a pronúncia no canto erudito as variantes [x] ou [r], cuja utilização deve considerar as implicações musicais de ordem técnica e/ou estética. Uma vez escolhida uma das variantes para a interpretação de uma determinada obra, ela deve ser mantida em todas as ocorrências similares, ao longo da obra.	A escolha de [x] se justifica por ser esta a representação da principal tendência atual do PB para a pronúncia do caso em questão. Ao se fazer a opção por [r], a pronúncia deve ser branda. Uma pronúncia acentuada pode se caracterizar como “italianada”. Como critérios que devem ser considerados na escolha de [r] ao invés de [x], pode-se considerar: 1. por razões estéticas/musicológicas, a interpretação de repertório anterior a 1937 (estabelecimento das primeiras normas de pronúncia, no I Congresso da Língua Nacional Cantada); 2. por razões técnicas, a realização de música sinfônica, ópera e alguns casos de música coral.
	rr	[x] ou [r]	Nas ocorrências do dígrafo ‘rr’ ( <i>car-ro</i> ['ka.xʊ] ou ['ka.rʊ]), aplicando-se as mesmas informações essenciais e complementares feitas anteriormente para o caso facultativo de [x] ou [r].	

Outro tipo de ocorrência considerado com bastante cautela foram os encontros vocálicos e a sua caracterização na escansão silábica enquanto ditongos (vogais pronunciadas em uma mesma sílaba) e hiatos (vogais pronunciadas em sílabas diferentes). Neste contexto, são razões fundamentalmente sonoras/musicais que justificam a inclusão do sinal [:] como índice do prolongamento da vogal anterior a ele, em relação à semivogal posterior, nos ditongos decrescentes (ex.: [o:I], na palavra *noi-te* ['no:I.tʃi]).

A abordagem musical e a consideração da pronúncia do PB Cantado permitem, a partir da referência das tradições do canto erudito em outros idiomas, o estabelecimento de soluções bastante funcionais quanto a alguns casos típicos e controversos do PB (como os casos de nasalização, cuja pronúncia poderia ser orientada pela oposição entre os padrões do francês e do italiano).

De um ponto de vista prosódico, em um nível que ultrapassa a delimitação das palavras, foram destacados alguns casos especiais em que a pronúncia de uma letra final de determinada palavra altera o seu comportamento padrão em virtude da correlação com a letra inicial de uma palavra seguinte.

Em alguns casos, sobretudo quanto à acentuação tônica de determinadas palavras, o leitor é convidado a consultar um dicionário, como extensão às informações essenciais e complementares da tabela.

Esta mesma sugestão pode ser compreendida em outros casos cujas características prosódicas são peculiares, entre eles: as palavras monossilábicas; as palavras terminadas em consoantes diferentes das que constam na tabela (sobretudo as oriundas de outros idiomas); alguns casos de encontros consonantais entre as margens de sílabas diferentes de uma mesma palavra, sujeitos à ocorrência de epêntese (inclusão de uma vogal entre as consoantes, com a valorização do ritmo silábico).

### **Critérios de seleção dos símbolos fonéticos**

A questão da escolha dos símbolos fonéticos utilizados na tabela do PB Cantado merece uma atenção especial. Ela vai de encontro aos principais objetivos das Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, quanto ao estabelecimento de um padrão de pronúncia foneticamente mais simples, que servisse como referência para as variantes mais complexas, sejam estas variações de ordem lingüística ou relacionadas às questões da técnica/estética musical. Entre os critérios de seleção, destacam-se:

1. A composição elementar de um alfabeto fonético para o PB Cantado, a partir do máximo aproveitamento dos símbolos ortográficos biunívocos do PB, ou seja, cada símbolo ortográfico correspondente a um único som que, por sua vez, correspondesse a este único símbolo (ex.: a letra “b”, que se refere apenas o fonema [b] e vice-versa).

2. A seleção de recursos para o tratamento dos processos fonético-fonológicos típicos do PB, entre eles, os casos de:

- Nasalização (ex.: [õ] em início ou meio de palavras como ‘som-bra’; [õ:U] em final de palavras como “som”. );

- Encontros vocálicos internos à estrutura das palavras (ex.: o ditongo crescente [ja], como na palavra “fê-rias”, que também pode ser pronunciada como “fê-ri-as”, estabelecendo um hiato);

- Ocorrência dos fonemas [s] ou [z] na junção entre palavras, após palavra terminada com a letra “s” ou “z” (ex.: [s] quando segunda palavra se inicia por consoante não vozeada - “meus temores”, “faz tempo” -, [z] quando segunda palavra se inicia por consoante vozeada ou vogal - “meus momentos”, “faz bem” ou “meus amigos”, “faz algo” ).

3. A definição e tratamento das variações de pronúncia mais controversas (ex.: o uso do “r” vibrante [r] ou velar [X], entre as duas sílabas da palavra “carro”, o uso do “t” alveolar/dental [t] ou palatalizado [tʃ] na pronúncia da palavra “tia”);

4. A busca por soluções que favorecessem uma compreensão internacional da transcrição fonética e pronúncia do idioma, sobretudo no que diz respeito ao canto (ex.: a representação [ẽ] ao invés de [ẽ:i] ou [ẽ:iŋ], na pronúncia da primeira sílaba da palavra “sempre”, no caso, a opção por um menor grau de detalhamento da pronúncia!).

### **Considerações finais**

Finalmente, gostaria de encerrar esta breve contribuição ao tema do simpósio “A Pronúncia do Português Europeu Cantado”, relacionando alguns pontos que devem ser investigados em pesquisas futuras sobre a pronúncia do português brasileiro no canto:

- Estudo e saneamento dos problemas identificados no padrão do PB Cantado, a partir da sua aplicação prática, entre eles a pronúncia das vogais átonas, vogais nasais e encontros vocálicos, as variações de pronúncia das consoantes vibrantes, laterais e oclusivas dentais, a escansão silábica, os acentos vocabulares, os processos de estruturação/reestruturação vocabulares e frasais.

- Revisão das normas do PB Cantado com base em estudos de análise fonética (articulatória, acústica e psicoacústica), bem como das relações destes estudos com aspectos musicais de ordem técnica e estética. Neste âmbito, destaca-se a necessária investigação dos aspectos prosódicos da língua (em

níveis intra-silábico, silábico e extra-silábico) e suas relações com os parâmetros da prosódia musical e da performance vocal.

- Proposição das normas do PB Cantado como principal referência para a pronúncia cantada de outros idiomas, por cantores que tem o PB como língua materna, ou seja, estudo das variações do padrão fonético-fonológico do PB na articulação do canto em outros idiomas.

No entorno da elaboração, publicação, aplicação e especulação das normas para a pronúncia do Português Brasileiro no canto, faço votos de que possamos unir os esforços do Brasil, Portugal e demais países de língua portuguesa para, em conjunto, estendermos as fronteiras de nossa língua, nossas músicas e nossas culturas.

### **Referências bibliográficas**

HERR, M., KAYAMA, A., MATTOS, W. “Norms for Lyric Diction of Brazilian Portuguese”. *Journal of Singing*, vol. 65, nº 2, pp. 195-211, Nov.-Dec., 2008.

KAYAMA, A., et. al. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. *Opus*, No. 13.2, Dezembro, 2007.

### **Nota Biográfica**

Wladimir Mattos é doutorando em Música pela UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, onde também concluiu o Mestrado e o Bacharelado em Música com Habilitação em Canto. É professor dos departamentos de música da FASM – Faculdade Santa Marcelina e ao Instituto de Artes da UNESP, onde, em conjunto com a Profa. Dra. Martha Herr, dirige o Grupo de Estudos da Expressão Vocal na Performance Musical (UNESP/CNPq). Desenvolve estudos na área de técnica vocal e pedagogias do Canto, com ênfase sobre os estudos de prosódia musical, dicção lírica e performance da canção brasileira. Em sua pesquisa de doutorado, investiga a influência dos traços fonético-fonológicos da língua materna para o desenvolvimento articulatório e musical do cantor.

## 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.

Estará a compreensão de um texto cantado só nas mãos dos cantores? O português cantado; a falta de um modelo clássico de canto em português. O modelo italiano; o modelo francês. Problemas prosódicos e as suas soluções por vários compositores.

#### Nota biográfica

Nascido em Lisboa, concluiu o curso superior de Piano no Conservatório Nacional desta cidade na classe de Adriano Jordão. Trabalhou ainda com Helena Costa, Joana Silva, Constança Capdeville, Lola Aragón e Elizabeth Grümmer. Na qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian aperfeiçoou-se em Paris (1979/84). Depois de ter ocupado o cargo de Maestro Assistente do Coro do Teatro Nacional de São Carlos (1984) foi nomeado Maestro Titular (1990/2004). Actualmente é Director de Estudos Musicais e Director Musical de Cena do mesmo Teatro. Desde 1990 que desenvolve também uma intensa actividade como chefe de orquestra, tendo-se estreado com *The Bear* (William Walton), encenada por Luis Miguel Cintra, para a RTP. Seguiram-se *Let's Make an Opera* (Britten); *Help, Help, the Globolinks!* (Menotti), na Culturgest; *Sweeney Todd* (Sondheim), no Teatro Nacional D.Maria II; *Albert Herring* (Britten), *eues vom Tage* (Hindemith) e *Le Vin herbé* (Martin), no Teatro Aberto (2001). Tem sido convidado a dirigir estreias absolutas dos compositores António Chagas Rosa, António Pinho Vargas e Eurico Carrapatoso. No São Carlos dirigiu *Renard* e *Les oces* (Stravinski), *The English Cat* (Henze), *Orphée aux enfers* (Offenbach), *O ariz* (Chostakovitch) e, em co-produção com a Culturgest, *Hanjo* (Hosokawa) e *Pollicino* (Henze) em estreia em Portugal. Na qualidade de pianista apresenta-se a solo, em grupos de câmara, acompanhando cantores, e em duo com a violoncelista Irene Lima desde 1985. Do seu repertório destaca-se a interpretação da integral das Sonatas para piano e outros instrumentos de Hindemith. Gravou vários discos, um dos quais com obras de Erik Satie e Luís de Freitas Branco (EMI Classics). Foi galardoado com o Prémio “Acarte 2000” pela direcção musical de *The English Cat*.

É inquestionável a importância do conteúdo da notícia na Informação mas, não menos importante, em Televisão, é o modo como esta é visualmente representada e proferida (locução). A eficácia da notícia prende-se fortemente com o grau de concordância semântica e temporal entre a informação visual e oral (locução) veiculada pela televisão. Quando estas não são concordantes a capacidade de atenção do espectador é excedida e, é então, dada prioridade à informação visual significando que a informação principal das notícias televisivas, que é habitualmente através do canal áudio, será perdida para a maioria dos espectadores. Pelos motivos anteriormente expostos compreende-se que a qualidade e estilo vocal (voz e forma de leitura) usado na locução seja um aspecto crucial da notícia televisiva uma vez que ajuda à compreensão da mensagem aumentando a sua inteligibilidade e por conseguinte a credibilidade da informação. Não menos importante é o facto de a voz poder transmitir emoções tornando a notícia mais cativante, contribuindo assim para uma melhor projecção, credibilidade e popularidade do Jornalista e, consequentemente, da estação televisiva. É do senso comum que a imagem de marca da locução é diferente da voz coloquial quer em termos de tom de voz (habitualmente mais grave) quer em velocidade e qualidade. Conseguir e manter uma harmonia entre aquilo que se diz e como se diz profissionalmente é algo que exige aprendizagem e treino e não deve ser apenas decorrente da história do sujeito com marcas das influências sofridas pelos contextos em que actua ou actuou. Implica por isso aprendizagem e treino de determinadas regras de adequação (pragmática), clareza, precisão e qualidade reconhecidas e aceites pela comunidade profissional onde o Jornalista se insere. É sobre o processo de qualificação e aperfeiçoamento das competências para a Locução (em voz off) em Jornalismo, orientado pelo Terapeuta da Fala, que esta comunicação incidirá mostrando-se exemplos práticos da modificação contextualizada do tom de voz (entoação), do destaque de uns elementos em detrimento de outros (acentuação), do uso de variações da velocidade de fala, da marcação e duração estratégica das pausas e de um padrão articulatório (dicção) preciso usados na Locução em voz-off.

### Nota biográfica

Terapeuta da fala, Doutorada em Fonética Experimental pela Universidade de Londres.

#### Actividades actuais

Professora Coordenadora na Escola Superior de Saúde do Alcoitão (ESSASCML) responsável e docente das disciplinas de Técnica Vocal; Perturbações da Voz e Fonética Clínica na Licenciatura em Terapia da Fala; Co-orientadora de dissertações de Mestrado - Escola Superior de Saúde da Universidade de Aveiro; Orientadora de dissertações de Doutoramento em Ciências da Fala – Instituto de Ciências da Saúde da Universidade Católica Portuguesa;

Consultora de voz e fala na estação de televisão SIC.

#### Actividades profissionais exercidas

Voice coach da actriz Sandra Barata Belo no ‘Amália – o filme’ uma co-produção da Valentim de Carvalho Filmes e RTP [2008];

Formação ‘Ab-initio’ de controladores de tráfego aéreo na Divisão de Formação da NAV, Lisboa em comunicação e colocação de voz [2002-2007];

Formação de actores de cinema e televisão (ACT, Lisboa) em técnica vocal [2002-2006];

Actividade clínica de terapia da fala em organizações privadas e consultório privado [1985-1998].

#### Publicações nos últimos 5 anos

RAFAEL, G.; GUIMARÃES. “I Voice quality after Supracricoid laryngectomy and Total laryngectomy with insertion of Voice prosthesis”. *Journal of Voice*, 23(2):240-246, 2009.

NAWKA, T.; VERDONCK-DE LEEUW, I.M.; De BODT,M.; GUIMARAES, I.; HOLMBERG,

E.B.; ROSEN, C.A.; SCHINDLER, A.; WOISARD, V.; WHURR, R.; KONERDING, U. "Item reduction of the Voice Handicap Index (VHI) based on the original version and on European translations". *Folia Phoniatr Logop*, 61:37-48, 2009.

VERDONCK-DE LEEUW, I.M.; KUIK, D.J., De BODT, M.; GUIMARÃES, I.; HOLMBERG, E.B.; NAWKA, T.; ROSEN, C.A.; SCHINDLER, A.; WHURR, R.; WOISARD, V. "Validation of the Voice Handicap Index by assessing equivalence of European translations". *Folia Phoniatr Logop*, 60:173-178, 2008.

GUIMARÃES, I. "Fadiga vocal". *Revista clínica e Investigação em Otorrinolaringologia*, 96-102, 2007.

GUIMARÃES, I. *A ciência e a arte da voz humana*. Edição da Escola Superior de Saúde do Alcoitão, ISBN 978-989-95360-0-5, 2007.

GUIMARÃES, I.; ABBERTON, E. "Health and voice quality in smokers: an exploratory investigation". *Logopedics Phoniatics & Vocology*, 30 (3-4):185-191, 2005.

GUIMARÃES, I.; ABBERTON, E. "Fundamental frequency in speakers of Portuguese for different voice samples". *Journal of Voice*, 19 (4): 592-606, 2005.

CONSTANTINO, T.; GUIMARÃES, I. "Influência da duração da disfonia na qualidade vocal e seu impacto psicossocial em mulheres". *Re(habilitar)*, 1:3-24, 2005.

GUIMARÃES, I.; ABBERTON, E. "An investigation of the Voice Handicap Index with speakers of Portuguese: preliminary data". *Journal of Voice*, 18(1), pp.71-82, ISSN 0892-1997, 2004.

GUIMARÃES, I. "Os problemas de voz nos professores: prevalência, causas, efeitos e formas de prevenção". *Revista Portuguesa de Saúde Pública*, vol.22 (2), p.31-39, 2004.

## **Padrões de pronúncia no português cantado: questão também para musicólogos ou apenas para cantores e compositores?**

**Alberto José Vieira Pacheco**

CESEM, Universidade Nova de Lisboa

### **Resumo**

A pronúncia do texto a ser cantado sempre foi questão importante para os intérpretes, seja ele cantor ou maestro, e para os compositores, principalmente no que diz respeito à prosódia. Portanto, à primeira vista, podem não ser óbvias as razões que levariam um musicólogo a se debruçar sobre um problema que parece ligado estritamente à prática vocal e à composição. No entanto, a pronúncia e a escrita das línguas são factores que estão intimamente relacionados e que se transformam com o tempo, o que levanta um problema claro para o musicólogo: qual a melhor maneira de transcrever textos antigos em edições modernas. No caso do Português, matéria deste Simpósio, uma simples actualização da ortografia se torna mais ineficaz quanto mais antiga é a composição. Afinal qualquer música vocal foi escrita pressupondo uma determinada sonoridade que estava, entre outros factores, relacionada a uma certa pronúncia do texto que, por sua vez, era representada por uma grafia correspondente. Levando estas transformações da língua em conta, é legítimo que intérpretes de música antiga se proponham a uma pronúncia historicamente diferenciada. Contudo, uma edição musical que simplesmente modernize o texto pode acabar por omitir informação preciosa para eles. Sendo assim, se é necessário ter cautela ao decidir quais ajustes ou correcções de edição fazer no texto musical antigo, o mesmo cuidado deve ser tomado ao editar os respectivos textos literários. Para além da questão da grafia, o editor/musicólogo poderia oferecer ao intérprete uma transcrição fonética do texto, pois não é de se esperar que todos saibam todas as variantes históricas de pronúncia. Portanto, o objectivo desta comunicação é mostrar que o musicólogo pode colaborar com o trabalho do intérprete de música antiga, disponibilizando informações necessárias para uma pronúncia mais próxima daquela esperada pelo compositor, e também sugerir procedimentos para efectuar esta colaboração.

Independentemente da língua em que foi escrito, a pronúncia do texto a ser cantado é sempre questão importante para o intérprete em geral, seja ele cantor ou maestro, que além de perseguir uma emissão vocal agradável e otimizada tecnicamente, tem como objectivo ser bem compreendidos pelo público. Por sua vez, as questões de pronúncia também são relevantes para os compositores já que estes precisam levar em conta a sonoridade do texto ao escrever qualquer composição vocal, da mesma forma que são levados em conta o timbre e as diversas possibilidades de articulação sonora dos instrumentos a serem utilizados.

Estas afirmações também dizem respeito à língua portuguesa que tem sido utilizada na composição de um repertório considerável seja em Portugal, seja no Brasil, mesmo sem levar em conta a produção de outras regiões lusófonas no planeta. Como não podia deixar de ser, os intérpretes e compositores têm se esforçado individual ou colectivamente para responder às questões que o canto em português têm levantado. No caso brasileiro esforços colectivos são bem conhecidos como os exemplos do *Primeiro*

*Congresso da Língua Nacional Cantada*, realizado em 1937, e do *IV Encontro Brasileiro de Canto*, realizado em 2005 e que tinha como objectivo revisar as Normas do português brasileiro cantado, só para citar o primeiro e o último destes trabalhos<sup>1</sup>. Apesar de não se encontrarem exemplos similares em Portugal, é possível demonstrar o empenho individual de vários intérpretes como obviamente atestam as comunicações apresentados neste simpósio por músicos portugueses, ou, para citar apenas um caso mais distante no tempo, Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894) que, já em 1884, revela sua preocupação no seu *Cancioneiro Musical Português*:

Deveria aceitar-se para o canto, (em português), a pronúncia brasileira que no seu acentuar distinto das sílabas dá à palavra uma graça muito parecida ao dialeto toscano e facilita a clareza da silabação musical. Além disso o “s” e o “z” brasileiro tem um som italiano e não se confunde assim freqüentemente com o “x” – o “ch” como aqui acontece; nem o seu “è” participa do carácter gutural tão prejudicial à emissão pura da voz (SALVINI, 1884, p. vii)

A prática sugerida por Salvini não parece aceitável hoje em dia pois, antes de mais nada, é redutora ao escolher uma das variantes de pronúncia do português como a ideal para o canto, independentemente do repertório a ser executado. Por outro lado, a afirmação deste autor nos remete a um facto da maior importância: apesar do português europeu e o brasileiro contarem actualmente com uma mesma ortografia, graças ao acordo ortográfico recentemente aprovado, há alguns séculos que a pronúncia europeia diverge da americana. Estas especificidades de pronúncia são uma grande barreira para o cantor brasileiro que queira cantar, como se deve, o repertório português vernáculo e vice-versa. Se em 2007, após uma discussão a nível nacional, um grupo de professores de canto no Brasil conseguiu formular uma norma de pronúncia para o português cantado deste país, com o intuito não só de orientar os cantores nacionais, mas também de facilitar ou possibilitar a execução correcta do repertório brasileiro por qualquer cantor estrangeiro<sup>2</sup>, o mesmo não ocorreu em Portugal. Com a falta de normas de pronúncia para o português europeu cantado, corre-se o risco de se ver o repertório português ser executado com pronúncia brasileira pelos cantores estrangeiros desavisados, ou que não encontraram outra opção na literatura especializada. Sendo assim, é preciso dar início a um profundo debate em Portugal que resulte em normas similares e específicas para o caso europeu.

---

<sup>1</sup> Maiores detalhes foram apresentados neste simpósio pela professora Martha Herr.

<sup>2</sup> Estas normas podem ser consultadas on-line na revista electrónica da ANPPOM, v. 13, n 2 de 2007.

Não é muito difícil entender, portanto, a relevância de um tal debate para os intérpretes e compositores, mas podemos nos perguntar se padrões de pronúncia podem ser questão pertinente para musicólogos. Uma resposta a esta pergunta está relacionada com a elaboração de edições críticas de partituras e com as variantes de pronúncia da língua portuguesa. Explico: a confecção de edições do repertório musical costuma ser tarefa musicológica e edições críticas podem demandar investigação bastante especializada e complexa, fugindo de uma simples transcrição das notas. Em maior ou menor grau, estas edições se preocupam em tornar acessível a música editada aos intérpretes em geral e, portanto, alguns editores se esforçam em trazer informações que facilitem a execução e o entendimento da composição. Por exemplo, podem ser encontradas edições de música barroca onde o baixo contínuo se encontra realizado, pois o editor pode considerar que poucos instrumentistas tenham a habilidade em fazê-lo por conta própria. Apesar de, com o crescente número de cravistas, organistas e outros continuístas especializados, serem cada vez mais comuns edições onde o contínuo se apresenta na escrita original, ou com duas opções na mesma edição: uma versão realizada e outra no original. Também é comum serem encontradas notas explicativas ou modificações no texto musical feitas pelo editor para tornar mais compreensível a peça ou para informar de aspectos específicos de execução daquele estilo musical. Podemos ver, por exemplo, a sugestão de ornamentação, como apojaturas em recitativos e a realização de cadências. Por sua vez, no que se refere ao texto em si mesmo, quanto mais antigo o repertório, mais difícil se torna a compreensão do léxico, sendo assim, edições cuidadosas podem trazer esclarecimentos. Exemplos disto podem ser vistos na *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento* de Manuel Pedro Ferreira. A edição traz um glossário do texto das peças sempre que necessário. Vejamos um exemplo na cantiga d'amigo, "Ondas do mar de vigo"

Ondas do mar de Vigo,  
Se vistes meu amigo?<sup>1</sup>  
E ai Deus! Se verrá<sup>2</sup> cedo?

1- *se*: será que; *amigo*: namorado

2- *verrá*: virá

(FERREIRA, 2008, v. 1, p. 169).

No entanto, não há informações sobre como pronunciar este texto medieval cuja pronúncia é certamente uma acentuada variante histórica em relação ao português

moderno. A falta desta informação pode levar intérpretes a executarem o texto antigo com a pronúncia moderna, o que altera a sonoridade original da música, podendo mascarar ou destruir as rimas do poema, por exemplo. Sendo assim, da mesma forma, que alguns editores realizaram o contínuo antevendo que nem todos os intérpretes poderiam ser capazes de fazê-lo por si só, não seria razoável oferecer aos cantores uma transcrição fonética do texto? Afinal não é de se esperar que todos saibam pronunciar um texto antigo na forma original.

Felizmente, a pronúncia do português dos séculos passados tem sido alvo de investigação dos historiadores da língua, o que já tem reunido considerável quantidade de informação que pode ser usada numa transcrição fonética historicamente orientada de composições vocais. A comunicação apresentada pela Esperança Cardeira mostra claramente que muita informação já está disponível aos interessados, além de nos lembrar o quão diferente pode ser a pronúncia de um repertório antigo. Como exemplo, basta dizer que o *s* pronunciado como [ʃ] é uma inovação relativamente recente no Português Europeu, pois segundo Ivo Castro, em seu livro *Introdução à História do Português*, esta pronúncia foi documentada pela primeira vez em 1746. Fica então a questão a ser respondida pela investigação musicológica: em que momento os cantores portugueses começaram a utilizar esta pronúncia mais recente do *s* no repertório?

Pode-se ir além nesta discussão, pois na verdade as variantes históricas não são as únicas possíveis. Ainda segundo Castro (2006, p. 7), elas são em número de três: as variantes sociais da língua que são oscilações “de acordo com as características e a estrutura da comunidade que a fala”; as geográficas que estão “de acordo com a organização do espaço”; e as cronológicas sobre as quais já falamos. Estas variantes também deveriam ser levadas em conta por um editor que se proponha a dar informações sobre a pronúncia do texto. Afinal não se pode transcrever foneticamente uma composição portuguesa da mesma forma que uma composição brasileira, ou uma canção com texto do Fernando Pessoa igual a outra com texto que pressuponha o sotaque de negros ou de certos grupos específicos da sociedade. Por exemplo, para chegar a uma transcrição fonética do lundu *Pai João*<sup>3</sup>, editado no século XIX pelas Casas Bevilacqua no Rio de Janeiro, seria preciso levar em conta três tipos de variação em relação ao português europeu moderno, já que é um texto oitocentista brasileiro que claramente leva em conta a pronúncia do negro. Vejamos o primeiro verso:

---

<sup>3</sup> Esta composição pode ser consultada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Quando iô tava ni minha terra  
Iô chamava o Capitão  
Chega no terra dim Branco  
Iô si chama Pai João.

Para além de transcrições fonéticas para determinadas composições é possível também chegar a regras gerais de pronúncia do português cantado para um época, local e grupo social. Um trabalho valioso neste sentido é o livro *Singing Early Music* editado por Timothy J. MacGee, A. G. Rigg e David n. Klausner em 1996 e que trata da pronúncia de algumas línguas europeias como o Inglês, Francês, Alemão, Italiano, Espanhol, Português, e outras, durante a Idade Média e a Renascença. O capítulo sobre o Galego-Português chega a oferecer uma transcrição fonética da conhecida composição *Minina dos olhos verdes*. No entanto, o livro, pelo seu próprio carácter generalista e focado no período medieval e renascentista, não parece satisfatório para o repertório de séculos mais recentes, nem pode ser aplicado ao repertório que prevê variantes geográficas e sociais de pronúncia. Além disso, se no caso do repertório medieval e renascentista é razoável supor que a pronúncia do canto fosse muito próxima da fala, o mesmo não pode ser dito nos séculos XVIII e XIX, quando os cantores vão alterando a pronúncia a fim de se adaptar ao gosto estético e às exigências do repertório e de otimizar a emissão vocal que tinha que enfrentar salas de concerto cada vez maiores e que conseqüentemente exigiam um som cada vez mais vigoroso e distante da sonoridade da fala. Na verdade, a já citada recomendação de Salvini, de que os cantores europeus se aproximassem da pronúncia brasileira, nada mais é que uma tentativa de se trazer o português europeu mais próximo da fonética italiana cuja respectiva escola de canto era o paradigma técnico em Portugal naqueles séculos. Ou seja, regras de pronúncia não podem ser uma simples transcrição dos padrões descritos pelos linguistas, já que no canto elas têm especificidades relacionadas com ideais estéticos e necessidades técnicas.

Um exemplo de regras gerais que levam em conta a prática do canto pode ser visto no livro *Castrati e outros virtuosos*, no qual são expostas algumas variantes de pronúncia do português cantado no Rio de Janeiro joanino em relação as normas modernas:

- O *s* chiado poderia ser empregado nas peças de caráter mais erudito e que tenham grande influência do meio português, como as modinhas daquele país e as canções da corte. O *s* puro poderia ser empregado nas peças mais populares como os lundus e nas peças eruditas de forte influência italiana como as cantatas e elogios, nas quais certamente atuavam cantores italianos.
- O *l* em final de palavra ou sílaba deveria ser pronunciado [l̥] nas peças de caráter mais erudito.
- Todos os *r* deveriam ter a língua como ponto de articulação. O *r* final não deveria ser pronunciado em músicas com forte influência africana.
- O *u* pretónico deveria ser pronunciado muito fechado: [ʊ]
- Quanto mais popular maior o grau de nasalização das vogais nasais (PACHECO, 2009, p. 293).

Antes de tudo, é bom chamar a atenção que não são apresentadas regras, mas tendências, já que o português joanino não chega a apresentar homogeneidade de pronúncia suficiente para se ir mais longe. Seja como for, pode-se ver que é levada em conta a influência italiana, algo específico do canto.

Para além das regras e transcrições fonéticas, as variantes de pronúncia também levantam uma outra questão ao editor/musicólogo: qual ortografia usar ao transcrever o texto poético? No caso específico do Português, uma simples actualização da ortografia se torna mais ineficaz quanto mais antiga é a composição, afinal ela foi composta pressupondo uma determinada sonoridade vocal que é fruto, entre outras coisas, de uma respectiva pronúncia que, por sua vez, é representada por uma determinada ortografia. Isto é muito evidente em textos medievais e renascentistas e pode parecer irrelevante para textos mais recentes. No entanto, vejamos o que diz o editor de uma re-edição recente do romance *Confissão de Lúcio* de Mario de Sá-Carneiro, publicado pela primeira vez em 1914:

A ortografia é actualizada, excepto nos casos em que a actualização altere a representação fonológica das palavras. É o caso de "inequalável" e de "quasi". Do mesmo modo, mantêm-se as elisões por apóstrofo ("complicações d'alma", por exemplo), dado que são efectuadas por razões rítmicas precisas (Fernando Cabral Martins in SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 131).

Sendo assim, a simples modernização de canções do século XIX ou início do XX pode não ser uma opção indiscutível. Afinal, se o editor literário tem este nível de cuidado, um editor musical também deveria estar atento à questão, já que o resultado sonoro da composição estaria intimamente relacionado com o som das palavras empregadas. Não se pode esquecer que para um intérprete que se proponha a uma pronúncia historicamente orientada, a simples modernização do texto acaba por omitir informação preciosa. Logo, da mesma forma que o editor precisa tomar decisões acerca

de quais ajustes ou correções vai fazer no texto musical, seria razoável que ele tivesse o mesmo cuidado ao decidir até que ponto vai “adaptar” o texto literário.

Fica claro portanto que a investigação acerca de padrões de pronúncia pode ser pertinente também para musicólogos. No entanto, sendo a pronúncia do texto algo tão próprio do fazer musical o musicólogo não pode fazer escolhas descoladas do universo prático, sendo necessário um trabalho conjunto com os intérpretes para se chegar a solução aceitáveis. Ou seja, o musicólogo e o intérprete precisam reflectir em conjunto sobre como a realidade musical de um dado período, seus ideais estéticos e sua técnica vocal podem ter interferido na pronúncia do português da época. Contudo para que todas estas variantes de pronúncia sejam determinadas de maneira clara é preciso estabelecer o padrão de referencial moderno. Como já foi dito, a norma brasileira já está disponível e é preciso formular a similar portuguesa e ainda outras normas nacionais na África e na Ásia, caso o repertório justifique. É justamente a elaboração da norma portuguesa o que este simpósio pretende estimular.

### **Bibliografia:**

CASTRO, Ivo. *Introdução à história do português*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

FERREIRA, Manuel Pedro (coord.). *Antologia de música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas, CESEM, 2008.

KAYAMA, Adriana, et. al. "PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito". *OPUS*, v.13, n. 2, Dezembro, 2007.

McGEE, Timothy J.; RIGG, A. G.; KLAUSNER, David N.; *Singing Early Music: the pronunciation of European languages in the late middle ages and renaissance*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Cesem, 2009.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio: narrativa*. Editor: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

SALVINI, Gustavo Romanoff. *Cancioneiro Musical Português*. Lisboa: David Corazzi, 1884.

#### **Nota biográfica**

Alberto José Vieira Pacheco é natural do estado brasileiro de Minas Gerais. Em 1994, estreou como tenor solista junto ao Coral UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), Grupo Zíper na Boca. Desde então, tem se mostrado um intérprete bastante versátil, apesar de ter se especializado no repertório antigo. É bacharel em Música, modalidade Voz, pela UNICAMP, onde também realizou seu Mestrado em Música voltado à música vocal italiana dos séculos XVIII e XIX. Deste mestrado resultou o livro *O Canto Antigo Italiano*, publicado em 2006 pela Annablume, com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). O livro tem sido bem acolhido pelos músicos em geral, e em especial por aqueles que pretendem uma interpretação historicamente orientada do repertório italiano. Em 2007, finalizou seu Doutorado em Música pela UNICAMP, durante o qual desenvolveu pesquisa sobre a prática vocal carioca do início do século XIX, sempre com o apoio financeiro da FAPESP. A tese resultante desta pesquisa é intitulada *Cantoria Joanina*, a partir da qual foi preparado o livro *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, publicado recentemente também pela Annablume. Este doutoramento firmou a carreira do autor não só como pesquisador em práticas interpretativas, mas também como musicólogo. Actualmente realiza seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal), pesquisando “O Repertório de obras dramático-musicais ocasionais em Portugal e no Brasil entre 1707 e 1834”. Nesta mesma instituição é um dos membros fundadores do *Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, de cujo *Newsletter* é editor.