

Juliana Starling Stolagli

O PORTUGUÊS BRASILEIRO CANTADO: NORMAS DE 1938 E 2007,
ANÁLISE COMPARATIVA PARA A INTERPRETAÇÃO DE OBRAS VOCAIS
EM IDIOMA BRASILEIRO

São Paulo
2010

Juliana Starling Stolagli

O PORTUGUÊS BRASILEIRO CANTADO: NORMAS DE 1938 E 2007,
ANÁLISE COMPARATIVA PARA A INTERPRETAÇÃO DE OBRAS VOCAIS
EM IDIOMA BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação – Mestrado em Música, do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Martha Herr, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

São Paulo
2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Stolagli, Juliana Starling.
S875p O português brasileiro cantado: normas de 1983 e 2007,
análise comparativa para interpretação de obras vocais em
idioma brasileiro / Mônica Cristina de Paula Freitas. - São
Paulo, 2011.
180 f. ; + 01 CD

Bibliografia
Orientador: Profa. Dra. Martha Herr
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Fonética. 2. Língua portuguesa - Fonética . 3. Voz.
I. Herr, Martha. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título

CDD – 414

Juliana Starling Stolagli

O Português Brasileiro Cantado: Normas de 1938 e 2007, Análise Comparativa para a Interpretação de Obras Vocais em Idioma Brasileiro.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação – Mestrado em Música, do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Martha Herr, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dra. Martha Herr
Departamento de Música – UNESP
Presidente da banca

Prof. Dr. Clóvis Afonso de André
Departamento de Música – Santa Marcelina

Prof. Dr. Luciano Simões
Departamento de Música – UNICAMP

São Paulo/SP, 20 de dezembro de 2010.

*Dedico este trabalho à Giulia, ao Danilo,
aos meus pais e à querida professora Hermínia Russo.*

Agradecimentos

Agradeço a Deus. Agradeço aos meus pais, Maria Eugênia e Antônio, pelo amor e pelo carinho durante toda a minha vida. Ao meu Danilo, pelo apoio, incentivo, amor e dedicação. À Dora, tia querida, pelos conselhos, suporte e confiança em minha vida e carreira. Aos irmãos Ana Starling e Beto Guimarães, pelo apoio, carinho e ajuda. À professora Martha Herr, agradeço o aprendizado, o carinho e o respeito. Aos amigos e colegas: Adriano Pinheiro, Sheila Franceschini, Miguel Laprano e Nancy Bueno, pelo companheirismo e profissionalismo. Aos profissionais do Instituto de Artes da UNESP, em especial à professora Lia Tomás e à Marisa Alves, pela dedicação e atenção.

Não tem pátria um povo que não canta em sua língua
(atribuído a Alberto Nepomuceno)

Resumo

Buscou-se neste trabalho a recuperação histórica da pronúncia do português brasileiro cantado, tal como proposta nas normas expostas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938, bem como a realização de uma análise prático-comparativa destas com as normas atuais, publicadas em 2007, destacando os principais pontos que as distinguem e elementos que proporcionam modificações na interpretação de canções em idioma brasileiro. O estudo baseado em documentos históricos e na investigação das circunstâncias que favoreceram a normalização do português brasileiro cantado teve, em sua fase prática, a realização de dois recitais e a gravação de um CD demonstrativo, com a execução de peças cujas pronúncias estão fundamentadas nas normas de 1938 e 2007, buscando evidenciar os elementos de divergência entre elas.

Palavras-chave: português brasileiro cantado; normas de 1938; normas de 2007; fonética do português brasileiro; interpretação.

Abstract

The aim of this research is to recover the historical pronunciation of Brazilian Portuguese sung as proposed in the standards set out in the Annals of the First Congress of the National Language as Sung (1° Congresso da Língua Nacional Cantada), in 1938, and the realization of a practical-comparative analysis between these and the current norms, published in 2007, highlighting the main points that distinguish them and evidences that provide changes in the interpretation of songs in Brazilian Portuguese. The study, based on historical documents and investigation of the circumstances which furthered the standardization of Brazilian Portuguese as sung, included the of two concerts and the recording of a demo CD with the execution of pieces whose pronunciations are based on norms from 1938 and 2007, seeking evidences of diverging elements between them.

Keywords: Brazilian Portuguese as sung; phonetics, phonology, diction of Brazilian Portuguese; interpretation.

Lista de Tabelas

- Tabela 1** - Símbolos ortográficos, classificação fonética e exemplos das **vogais** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938..... 52
- Tabela 2** - Vogais de compromisso, provenientes da pronúncia do **e surdo**, elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938..... 58
- Tabela 3** - Vogais de compromisso, provenientes da pronúncia do **o surdo**, elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938..... 61
- Tabela 4** - Símbolos ortográficos, classificação fonética e exemplos das consoantes elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938..... 74
- Tabela 5** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos, classificação do **segmento vocálico** e posição ortográfica das **vogais** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938 85
- Tabela 6** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação fonética dos Anais e do IPA, e exemplos dos casos de **ligações de palavras** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938..... 92
- Tabela 7** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos, classificação do **segmento consonantal** e posição ortográfica das **consoantes** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938 94
- Tabela 8** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos e classificação dos casos de **epêntese em grupos consonantais** elencados nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938..... 98
- Tabela 9** - Tabela comparativa dos símbolos ortográficos e fonéticos, segundo o IPA 2005, e classificação fonética dos **segmentos vocálicos** das normas de 1938 e de 2007 112
- Tabela 10** - Tabela comparativa dos símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação fonética dos Anais, segundo o IPA 2005, e classificação fonética dos **ditongos, hiatos, tritongos e ligações de palavras** das normas de 1938 e de 2007 114
- Tabela 11** - Tabela comparativa dos símbolos ortográficos e fonéticos, segundo o IPA 2005, e classificação fonética dos **segmentos consonantais** das normas de 1938 e de 2007 116

Lista de Figuras

Figura 1 – Paragoge (1° e 2° casos): “Sob meu pé”	55
Figura 2 – Paragoge (3° caso): “Sob o véu”	56
Figura 3 – Ditongo decrescente (1° caso de divisão rítmica): “Meu”	63
Figura 4 – Ditongo decrescente (2° caso de divisão rítmica): “Meu”	63
Figura 5 – Ditongo decrescente (3° caso de divisão rítmica): “Meu”	63
Figura 6 – Hiato reduzidos a ditongos decrescentes: “Pai, mãe, nau...”	64
Figura 7 – Ditongo decrescente e hiato (divisão rítmica): “Meu mal vai cauteloso”	64
Figura 8 – Ditongo decrescente acentuado (síncopa): “E louca se foi buscando”	65
Figura 9 – Ditongos crescentes e hiato ditongados crescentemente em sons agudos e sobre agudos: “Dúzia, Sérgio, quieto...”	65
Figura 10 – Ditongos advindos de ligação de palavras (divisão proposta pelo compositor): “A garra adunca e má...”	66
Figura 11 – Ditongos advindos de ligação de palavras (divisão não proposta pelo compositor): “Adunca e má...”	66
Figura 12 – Ditongo <i>au</i> advindo de ligação de palavras: “Entrega-te ao mar”	67
Figura 13 – Ditongo <i>ão</i> ocorrente em dois sons melódicos: “...coração...”	68
Figura 14 – Fonema <i>am</i> postônico em passagem rápida: “Pediram só calor...”	68
Figura 15 – Vogal <i>i</i> como “apoiadura” em hiato: “... menino feio...”	70
Figura 16 – Transformação de um ditongo crescente real em “fictício” (1° exemplo): “... minhas veias...”	70
Figura 17 – Transformação de um ditongo crescente real em “fictício” (2° exemplo): “... gorgeliam não gorgeliam...”	70
Figura 18 – Caso de divisão obrigatória de hiato: “... de minha tia...”	72
Figura 19 – Acicaturas em ditongos crescentes advindos de ligação de palavras: “Com as pernas e braços nus”; “... ninho onde...”, “E as plumas...”	72
Figura 20 – Ditongo advindo de ligação de palavras (divisão por metade): “Nunca o disse a ninguém...”	73
Figura 21 – Acicaturas em grupos consonantais: “... fragrante...”, “As cascas...”	81
Figura 22 – Epêntese (1° exemplo): “... ininterrupta de...”	82
Figura 23 – Epêntese (2° exemplo): “Deos a rhythmar...”	83
Figura 24 – Ditongo decrescente (original): “Meu”	141
Figura 25 – Ditongo decrescente (prolongando a semivogal <i>u</i>): “Meu”	141
Figura 26 – Ditongo decrescente (prolongando a vogal <i>e</i>): “Meu”	141

Sumário

Introdução	13
1 Fundamentação para o estudo	
1.1 A interpretação histórica do canto em vernáculo.....	15
1.2 Um breve relato sobre a língua portuguesa no Brasil	19
1.3 Os modelos de emissão do canto de 1938 e de 2007	23
1.4 As gravações e a normalização	28
2 Sobre o processo de normalização do PB cantado	
2.1 Os precursores na defesa do canto em vernáculo	34
2.2 Histórico das normas do canto erudito em PB.....	39
2.3 Uma breve linha do tempo: marcos históricos do canto em vernáculo	41
3 Normas de 1938	
3.1 Contexto histórico.....	43
3.2 Princípios gerais das normas.....	47
3.3 Tabela fonética, segundo o IPA 2005	83
4 Normas de 1958 e 2007	
4.1 Normas de 1958	99
4.2 Normas de 2007	103
4.2.1 Contexto histórico.....	103
4.2.2 Princípios gerais das normas	105
4.3 Análise comparada das normas de 1938 e 2007	107
4.3.1 Sobre os documentos	107
4.3.2 Sobre o público alvo das normas	107
4.3.3 Sobre a participação dos congressistas na formulação das normas.....	107
4.3.4 Sobre o tempo de formulação das normas	108
4.3.5 Sobre a base de fundamentação do trabalho final	108
4.3.6 Sobre a participação governamental e da Academia Brasileira de Letras.....	109
4.3.7 Sob o aspecto normativo compulsório.....	109
4.3.8 Sob o aspecto histórico e político	110
4.3.9 Sob o aspecto técnico.....	110
4.3.10 Tabelas comparativas das normas de 1938 e de 2007	111
5 Uma abordagem prática em peças vocais em PB	
5.1 Escolha das peças.....	118
5.2 Execução segundo as normas de 1938 e 2007	118
5.2.1 “Confidência”, H. Villa-Lobos	118
5.2.2 “Teu nome”, F. Mignone	126
5.2.3 “O trovador do sertão”, F. Braga	131
5.2 Resultados para as práticas interpretativas	140
Considerações finais	144
Bibliografia e outras referências	146
Anexo 1: Tabela Fonética do PB Cantado 2007	159
Anexo 2: Partituras	169
Apêndice - CD demo	

Introdução

"Não tem pátria um povo que não canta em sua língua" (CORRÊA, 1985, p. 7). A célebre frase atribuída a Alberto Nepomuceno foi dita no final do século XIX em resposta ao crítico Oscar Guanabara, defensor entusiasta do canto em língua italiana. A afirmação representa o quão importante foi aquele momento para o desenvolvimento da canção erudita em PB¹, seguindo os passos de diversos outros países que já se orientavam para a valorização de elementos nacionais, especialmente os ligados às suas línguas. Constitui, portanto, um dos alicerces do trabalho que se segue, o conhecimento das bases que fundaram o processo de normalização da língua para o canto erudito no Brasil. É importante ressaltar que diversas áreas estão envolvidas para o entendimento deste processo histórico como a musicologia, a fonética, a lingüística, a história política, a sociologia, a antropologia, dentre outras. Portanto, este trabalho cinge algumas dessas esferas do conhecimento mais profundamente e tangencia outras, a fim de contribuir para a compreensão mais abrangente dos princípios que motivaram a elaboração de normas utilizadas na execução interpretativa do PB cantado, tanto em 1937 quanto nos dias atuais.

Neste sentido, buscou-se iniciar os estudos por uma recuperação histórica da pronúncia do PB cantado, exposta nas normas publicadas em 1938, procurando interligar fatos com documentos históricos, e, assim, associar teoria e prática. Neste processo, foram utilizadas gravações do período – cantores referenciados nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938; gravações da Rádio MEC (depoimentos, locuções e cantores do rádio da década de 20 até a de 60) e registros de cantores líricos da época – e também a bibliografia citada nos Anais como base para as definições das normas adotadas. A metodologia envolveu também a escolha de três peças do repertório vocal erudito, em PB, que expusessem ocorrências das diferenças entre as normas de 1938 e de 2007.

No Capítulo 1, abordaram-se aspectos relativos à pesquisa histórica, com a finalidade de argumentar que a interpretação é fruto de decisões. Desta maneira, este trabalho apresenta uma leitura de dois momentos da história da língua nacional cantada. Para tanto, procurou-se resgatar alguns pontos da história da língua portuguesa no Brasil, bem como elencar os modelos de canto no Brasil, segundo Duarte (1994), com o intento de demonstrar as influências destes no processo de normalização do PB cantado. Apresentou-se, por fim, uma relação de gravações de artistas brasileiros e estrangeiros, cujas interpretações no que tange às escolhas relacionadas à dicção são bastante distintas. Deste ponto, extraiu-se a essência do

que se denominou consistência na performance. No Capítulo 2, apresentou-se um estudo histórico sobre os precursores na defesa do canto em vernáculo; o relato das normas efetivamente criadas no Brasil e uma breve cronologia dos marcos do processo de normalização do PB cantado. O Capítulo 3 seguiu com a descrição das circunstâncias históricas e das características das normas de 1938, bem como a transcrição destas normas para uma tabela baseada na notação do IPA (*International Phonetic Alphabet*), de 2005. No Capítulo 4, apresentou-se o contexto das normas de 1958 (para a língua falada no teatro), a descrição das normas de 2007 e uma análise comparativa das normas de 1938 e 2007. No Capítulo 5, tratou-se de aspectos teórico-práticos a partir da leitura, da análise e das conclusões a respeito das normas de 1938 e 2007, tais como a definição da dicção e da execução rítmica, embasada na prosódia, propostas pelas Normas de 1938, em comparação com a execução proposta pelas Normas de 2007. Com base nestas práticas, foram obtidos os resultados para a interpretação das peças eruditas em PB. No capítulo denominado Considerações finais, procurou-se discutir alguns aspectos que permeiam as escolhas dos intérpretes, levando em consideração a existência de elementos subjetivos à interpretação e à execução da obra.

Apresentou-se, além da bibliografia utilizada nesta pesquisa, as referências fonográficas e musicográficas, bem como, em anexo, um CD demonstrativo com a execução de algumas peças alvo deste estudo, baseadas nas normas de 1938 e 2007, a fim de demonstrar uma exemplificação prática das descrições e diferenciações fonéticas teóricas.

¹ A expressão será utilizada ao longo da pesquisa designando Português Brasileiro.

Capítulo 1 Fundamentação para o estudo

1.1 A interpretação histórica do canto em vernáculo

Abrir a nossa sensibilidade para um tema, lacônico que seja, já é proceder a um vastíssimo ato de interpretação, já é nos introduzirmos no universo infinito e multifacetado da pré-compreensão das coisas (DUPRAT, 2009, p. 1).

O excerto acima demonstra de maneira concisa um dos princípios animadores deste trabalho que constitui despertar a nossa sensibilidade para as possibilidades da pronúncia no âmbito da interpretação do cantor, em especial a do português brasileiro. É sabido que diversos elementos compõem a performance de um músico: suas escolhas técnicas e instrumentais, sua capacidade cognitiva, sua intenção artística, sua compreensão da obra, seu esforço físico e mental, sua motivação, as notações gráficas, o estilo musical, dentre outros, de maneira que resulta da combinação desses aspectos a versão do intérprete.

Gadamer, o grande nome da hermenêutica filosófica contemporânea (Gadamer, 1990), diz que na interpretação dá-se uma fusão de horizontes, ou melhor, ela consiste necessariamente numa fusão de horizontes, fusão que no nosso caso consiste no diálogo com a obra que interpretamos ou nos dispomos a interpretar. (DUPRAT, 2009, p. 1)

Há de se considerar que a interpretação envolve um processo de escolhas prévias, mas que constitui uma atividade essencialmente dinâmica permeável a mudanças de premissas e a momentos, haja vista ser freqüentemente influenciada pelo acaso do instante da execução, o que ocorre por outros tantos motivos. Conforme Duprat (2009, p. 2), “a interpretação não é um processo através do qual chegamos à versão definitiva de uma coisa. Fazendo ‘blague’, diríamos que a versão a que chegamos é definitivamente provisória...”. Assim, a atividade da especulação interpretativa tem como princípio examinar alternativas na tentativa de contribuir para as possíveis concepções de uma obra.

Se para [Benedetto] Croce, a leitura de uma obra de arte apresenta como característica a “reevocação” desta (ou seja, reconstruir o texto com precisão, recriando o mais fielmente possível as imagens originais e, portanto, com o mínimo de interferências pessoais), para [Giovanni] Gentile, a leitura consiste em uma tradução que “revive” a obra pela atividade do leitor, em que cada leitura é uma nova interpretação, existindo múltiplas interpretações e, por conseguinte, múltiplas obras. (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 65)

Foi a partir de concepções como estas que a pesquisa histórica musical alcançou, no final do século XX, um grande volume de trabalhos analíticos e catalográficos, com o intuito de resgatar as teorias e as práticas de períodos longínquos, como da Idade Média e do Barroco. Foi por meio do exame minucioso de tratados e outros documentos de época que

foram elucidadas muitas idéias e as suas aplicações, chegando-se a leituras muitas vezes consideradas bastante próximas daquelas que se praticavam no período.

Desde o início do século dezenove, século em que se consagrou o historicismo, a civilização ocidental despertou para a música do seu passado. De longa data dedicam-se as Sociedades de Concertos de Música Antiga à interpretação da música da Idade Média, dos séculos XV e XVI, épocas em que o rigor da instrumentação e da execução era uma preocupação muito relativa. No decorrer do século dezenove as pesquisas, estudos e especulações sobre o passado musical gradualmente recuaram no tempo, culminando, no final daquele século, nas descobertas importantes sobre a Ars Nova, do início do século XIV. Hoje, que adentramos o século XXI, o antigo já alcança o século XVIII, abarcando todo o período barroco. (DUPRAT, 2009, p. 2)

Duffin (1995), em seu artigo “*Performance Practice: Que me veux-tu? What do you want from me?*”, denomina esta atividade de pesquisa, que leva a uma maior compreensão da obra, como performance historicamente informada.

Os parâmetros da *performance practice* para a música barroca (ou para qualquer música, até o ponto que interessa) incluem sonoridade, situação, altura, afinação e temperamento, articulação, ornamentação, improvisação, tempo, notação, e dinâmica. Os performers tomam decisões sobre essas coisas o tempo todo, quer saibam ou não. É justamente quando eles não pensam sobre elas, que tomam decisões por padrão². (DUFFIN, 1995, p. 27. Tradução nossa)

Portanto, a recuperação histórica da pronúncia cantada em PB proposta como norma em 1938 pode ser considerada, além do resgate da memória sonora de como se emitiam os fonemas da nossa língua naquele período, como uma possibilidade de decisão interpretativa. Esta atitude reflexiva sobre o fazer artístico consente ao intérprete a adoção de um comportamento empírico, que contribui para o aumento dos seus conhecimentos e de sua consciência artística, permite a ele próprio outras visões de realidade que não sejam apenas as correntes, possibilitando-lhe obter o benefício da escolha na ocasião de sua performance.

Outro ponto importante se refere à questão da partitura como instrumento de informação, elemento fundamental na pesquisa musical histórica. Sabe-se que a composição musical contempla diversos componentes, como altura, duração, intensidade, articulação e texto, que definem e orientam a sua execução, assim como a escrita formal, que se constitui num código sistemático de sinais com a mesma finalidade. No entanto, quando da realização, podemos dizer que ambas se tornam naturalmente limitados, e assim devem ser, pois a execução constitui a mediação entre o texto musical e ou literário e o seu receptor, realizada

² *The parameters of performance practice for baroque music (or any music, for that matter) include sound, situation, pitch, tuning and temperament, articulation, ornamentation, improvisation, tempo, notation, and dynamics. Performers make decisions about these things all the time whether they know it or not. It's just that when they don't think about them, they make the decisions by default.* (DUFFIN, 1995, p. 27)

por um emissor que, envolto por aspectos extramusicais e extralingüísticos, é capaz de tornar única cada interpretação.

Uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura caracteristicamente incompleta. Considerações extra-partitura são requeridas para complementar a interpretação. Enquanto o que é especificado em uma partitura não é suficiente para uma interpretação desta, o que está especificado [na partitura] pode ser suficiente [...] para a identificação de uma obra. [...] Existe uma certa correspondência entre o que é interpretado e o que é anotado como instrução em uma partitura. A diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas. (KRAUS, 2001, p. 75)

A título de exemplo desses aspectos, cite-se a pronúncia, que varia de região para região dentro de quase todos os países do mundo, cada qual com suas especificidades, que se apresenta como característica perfeitamente legítima nas comunidades, servindo como meio de expressão. Portanto, o registro de um texto numa partitura pode dar lugar a diversas realizações fonêmicas, mesmo aquelas em que o compositor estabelece uma espécie de transcrição ortográfica. Isto porque a fala, assim como o canto, é dotada de recursos extralingüísticos que a escrita abrange, tais como o sotaque, a inflexão, os gestos, as feições, a postura física de quem discursa oralmente. Por conta destas interferências, diversos países estabeleceram e continuam a estabelecer padrões de dicção cantada com a finalidade de transpor as dificuldades da sua realização fonêmica. Vale ressaltar que esses ordenamentos apresentam critérios adotados que não atendem necessariamente a parâmetros científicos e que admitem transformações ao longo do tempo, isto porque a língua falada - ou cantada - constitui um sistema de comunicação dinâmico e mutável. No Brasil, este processo de padronização da dicção do PB cantado ocorreu pela primeira vez em 1937, quando da realização do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada e, desde então, as comunidades artística e acadêmica vêm buscando dispor metodicamente de normas que sejam o reflexo da nossa prática léxica, bem como da nossa intenção de identidade junto à sociedade internacional.

Ainda em relação à partitura, outro ponto relevante merece atenção: a edição de peças vocais no Brasil. “[...] verdadeira intermediação entre o original e o intérprete, e que nem sempre, na História, contribuiu positivamente para esclarecer – em vez disso, confundiu e às vezes continua confundindo” (DUPRAT, 2009, p. 4). Este fato ocorre na música vocal erudita brasileira, na qual, na tentativa de traduzir a escrita da época, muitas partituras têm suas edições confusas, não contribuindo para a leitura do intérprete. Por exemplo, comparando-se o manuscrito de Alberto Nepomuceno da canção “Turqueza”, op. 26, nº 1, com a edição realizada por Dante Pignatari, pela editora da USP (2004), há uma passagem em que o texto

versa “minh’alma” e a edição impressa realiza como “minha alma”, num trecho musical em que há um melisma ascendente de duas notas na junção das palavras (“-nh’al-”). Se a realizarmos como “-nha al-” pode-se rearticular o **a** durante o melisma, que não parece ser o caso. Também na mesma partitura editada, há incongruências de divisão rítmica em relação ao original manuscrito. Além desta há outras edições que apresentam problemas o que nos leva a confiar na afirmação de Duprat.

Outro elemento de realização da partitura no tocante ao texto refere-se ao modo de se emitir os fonemas. Comumente se estuda a forma geral de pronúncia com referência à acentuação e à prosódia textual, mas não raro o cantor brasileiro desconsidera o modo de se enunciar (cantar ou falar) os fonemas do PB nas composições vocais, fato que ocorre menos com as peças estrangeiras ou de cunho folclórico. Segundo Mário de Andrade (1938) esta realidade não atinge apenas os cantores, mas também os próprios compositores.

Ora eu afirmo preliminarmente que os nossos compositores jamais fizeram da fonética o estudo básico do canto e a ignoram sistematizadamente. Acredito que conheçam canto, quero dizer as contingências fisiológicas da voz cantada, (pelo menos quero crer que conheçam), mas a fonética, as contingências próprias da emissão dos fonemas, das palavras e das frases, creio que tão fundamental problema do canto é desconhecido da grande maioria dos nossos compositores. (ANAIS, 1938, p. 102)

Portanto, parece ainda ser menor o foco dado a uma análise mais atenta das características fonéticas das palavras ou dos sons que integram uma composição vocal. Assim, elucidar a articulação dos sons das letras, das palavras e suas junções, constitui uma forma de descobrir as relações internas de expressão da obra vocal, seja na parte ou no todo. Decodificar os símbolos textuais de maneira a construir uma sonoridade característica para a obra, tendo como parâmetros o período histórico, os aspectos lingüísticos e os costumes da época, relacionando os códigos com as práticas, possibilita a defesa de um argumento em favor de uma decisão interpretativa.

Esta idéia vai ao encontro do pensamento de que a produção artística como atividade intelectual é fruto de uma dedicação intensa, em que a abordagem analítica tende a oferecer soluções práticas para problemas interpretativos. Esta parece ser uma tendência não somente da pesquisa no Brasil como no exterior, tal como aponta Aquino (2003):

O crescimento da produção bibliográfica na sub-área de práticas interpretativas segue, na verdade, o que já vem a ser uma tendência internacional. No prefácio do livro *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, John Rink (1995, p. ix) ressalta o crescimento de estudos acadêmicos na área de performance, incluindo neste espectro, a literatura a respeito da prática de performance histórica, psicologia de performance, relação entre análise e performance, e interpretação musical. Na mesma obra, William Rothstein (1995, p. 217), no capítulo intitulado “Analysis and the act of performance” ressalta o crescente interesse acadêmico por parte dos teóricos em relação à performance musical. Mais especificamente, de como a análise pode oferecer ferramentas e alternativas para as

questões interpretativas. Este deixa claro, no entanto, que as especulações analíticas não eximem o intérprete das decisões interpretativas. (AQUINO, 2003, p. 105-106, traduções do autor)

Por fim, é preciso mencionar que a história do canto em vernáculo, do qual um dos defensores mais ardorosos foi Alberto Nepomuceno (1864-1920), teve como maior organizador, formulador e edificador de um documento que fosse referência para a prática da língua brasileira no canto erudito, o escritor, músico e pesquisador Mário de Andrade (1893-1945). Dentro do trabalho do musicólogo brasileiro é preciso destacar as suas atividades como estudioso do folclore brasileiro e da língua nacional. Foi o mentor do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, um dos organizadores dos Anais do Congresso, que reuniu diversos documentos de caráter descritivo e investigativo, e um dos redatores das primeiras normas da língua nacional cantada que, com todas as implicações e as limitações, chegaram até os dias atuais como um documento referência para as classes artística e acadêmica. Por meio dele traçamos a linha mestra de reconstituição do que se imaginava como língua ideal para a prática artística no teatro, na declamação e no canto erudito no Brasil na época.

Desta maneira esta pesquisa procurará demonstrar que as informações obtidas na pesquisa histórica do português brasileiro cantado, por meio da análise das “Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”, publicadas em 1938, favorecem a prática do exercício crítico objetivo na interpretação de uma obra musical vocal em vernáculo, ressaltando que o procedimento interpretativo é uma arbitrariedade legítima por meio da qual o intérprete impõe a sua leitura.

Da mesma forma que a composição musical requer o conhecimento das linguagens, processos técnicos e estilos composicionais, a execução de um concerto ou recital, como ato de recriação da partitura, demanda um longo período de preparação. Infelizmente, para os leigos, a atuação do músico no palco nem sempre transmite esta idéia. No entanto, reflexão, análise, pesquisa musicológica, além, obviamente, do estudo dos problemas técnicos inerentes a cada instrumento, são etapas essenciais para se alcançar o nível de excelência artística. Paralelo ao que ocorre nos projetos de pesquisa, o produto final da produção artística está diretamente relacionado ao nível e aprofundamento das análises, bem como dos estudos previamente realizados. (AQUINO, 2003, p. 104)

1.2 Um breve relato sobre a língua portuguesa no Brasil

Nos primórdios da colonização portuguesa no Brasil, a partir da sua descoberta em 1500, o vocabulário e a pronúncia Tupi³ foram utilizados para a elaboração do “nheengatu”, que tinha como referência a gramática da língua portuguesa, acrescentada de palavras

³ “(...) mais precisamente, o tupinambá, uma língua do litoral brasileiro da família tupi-guarani” (SOUZA DA SILVA et al., 2009, p. 1).

espanholas e portuguesas⁴. Esta língua que se desenvolve no Brasil, nos séculos 16 e 17, segundo Martins (2004), o “nheengatu, também conhecido como língua geral, a língua que se quer proibir, é a verdadeira língua nacional brasileira”. Foi utilizada pelos brasileiros de origem ibérica, como linguagem de conversação cotidiana, até o século 18, quando pela primeira vez se adotou uma norma que estabeleceu no Brasil o Português como língua nacional, sendo a aquela língua geral proibida por uma provisão Real. Este capítulo da história do nosso país se refere à Lei do Diretório dos Índios ou Lei do Diretório, de 03 de maio de 1757, confirmada pelo Alvará de 27 de agosto de 1758. Esta lei era parte da chamada Reforma Pombalina⁵ que versava, dentre outros aspectos, a

[...] imposição da língua portuguesa como língua nacional a todas as colônias lusitanas, proibindo qualquer uso de dialetos e/ou língua geral nas aulas régias que foram criadas pela legislação, orientando que se falasse a língua nacional pelas vilas e províncias portuguesas, de acordo com o que ditava a reforma. (BARBOSA, 2009, p. 1)

A implantação dessa reforma no Brasil estabelecia a imposição da língua portuguesa a todos os moradores das povoações dos índios do Grão-Pará e do Maranhão. A medida foi eficaz porque, naquele momento, o Tupi já estava sendo suplantado pelo Português, em virtude da chegada de muitos imigrantes da metrópole. O processo se deu em duas etapas, conforme Barbosa (2009): o ensino da leitura e da escrita aos índios e a procura de pessoas “idôneas para informar sobre a situação dos estudos do Rio de Janeiro” (ANDRADE, 1978, p. 5).

Posteriormente, com a expulsão dos jesuítas, em 1759, o Português se fixou definitivamente como o idioma do Brasil.

Das línguas indígenas, o português herdou palavras ligadas à flora e à fauna (*abacaxi, mandioca, caju, tatu, piranha*), bem como nomes próprios e geográficos. Com o fluxo de escravos trazidos da África, a língua falada na colônia recebeu novas contribuições. A influência africana no português do Brasil, que em alguns casos chegou também à Europa, veio principalmente do iorubá, falado pelos negros vindos da Nigéria (vocabulário ligado à religião e à cozinha afrobrasileiras), e do quimbundo angolano (palavras como *caçula, moleque* e *samba*). [...] um afastamento entre o português brasileiro e o europeu aconteceu quando a língua falada no Brasil colonial não acompanhou as mudanças ocorridas no falar

⁴ “Os jesuítas utilizaram o tupi como referência para elaboração do nheengatu aparentemente porque foi a primeira língua com a qual tiveram contato no Brasil, falada pelas tribos da costa brasileira. Mas disseminaram o nheengatu em todo o Brasil, no trabalho missionário, até mesmo entre povos de outros troncos lingüísticos, como o jê, povos, aliás, inimigos crônicos dos povos tupi (caçadores, uns, e agricultores, outros). O nheengatu foi na verdade um modo de unificar lingüisticamente tribos que falavam variações da língua tupi. Foi, sobretudo, uma forma de ter além de uma fala, uma escrita”. (MARTINS, 2004, p. 1)

⁵ Refere-se ao Marquês de Pombal (1699-1782), um nobre e estadista português. “A Legislação Pombalina significou [também] a institucionalização da profissão docente, até então exercida por padres ou graduados em áreas diversas, exigindo para a obtenção da credencial de professor a aprovação em concurso público. Tal legislação, ao mesmo tempo em que dava direito a lecionar sob a tutela do governo ou a ministrar aula particular, extinguiu as escolas e classes jesuítas em todo território português e seus domínios, bem como a reformulação da gramática latina, que passou a ser ensinada em português”. (BARBOSA, 2009, p. 2)

português (principalmente por influência francesa) durante o século XVIII, mantendo-se fiel, basicamente, à maneira de pronunciar da época da descoberta (SOUZA DA SILVA et al., 2009, p. 7, grifo original).

Segundo Lima (2004), quando, aos 12 de maio de 1798, foi extinto o Diretório, cessou-se, por consequência, a imposição da língua portuguesa, porém esta já tinha se expandido e sido adotada em todas as regiões do país, até as mais tipicamente tupis. Desta maneira, a política pombalina apresentou-se como um importante elemento na integração da colônia brasileira embora, para a autora, a conquista da nossa unidade lingüística tenha sido mais resultado de uma ampla aceitação da língua portuguesa do que do esforço oficial em torná-la compulsória.

Quando a corte portuguesa chega ao Brasil, em 1808, em razão da invasão de Portugal pelas tropas de Napoleão Bonaparte, há um “reaportuguesamento intenso da língua falada nas grandes cidades” (SOUZA DA SILVA et al., 2009, p. 7). Este fato se perpetuou até cerca de 1821, pois, após a independência do Brasil, em 1822, o Português falado no país começa a ter influências de imigrantes europeus que se estabeleceram principalmente no sul e no centro do país. “Isso explica certas modalidades de pronúncia e algumas mudanças superficiais de léxico que existem entre as regiões do Brasil, que variam de acordo com o fluxo migratório que cada uma recebeu” (SOUZA DA SILVA et al., 2009, p. 7).

[...] entretanto, é o ano de 1826, quando se formula a questão da língua nacional do Brasil no parlamento brasileiro. Em 1827, ocorrem grandes discussões sobre o objeto de ensino de língua; para alguns, os professores devem ensinar a ler e escrever utilizando a Gramática da Língua Nacional. Nesse contexto, a língua portuguesa no Brasil, antes considerada oficial, torna-se a língua da Nação Brasileira, ou seja, a língua do colonizador transformase na língua do colonizado. Esse período constitui também o início das relações entre o português e as línguas dos imigrantes (1818 – 1820), dado o processo de imigração para o Brasil. É nesse espaço de enunciação (língua oficial / língua nacional) que surgem duas relações significadamente distintas: de um lado, as línguas indígenas; de outro, as línguas da imigração. Há, entretanto, diferentes modos de relação, uma vez que as línguas indígenas e africanas são advindas de povos considerados primitivos, escravizados, logo, não há lugar para essas línguas e seus falantes. Enquanto isso, as línguas dos imigrantes são tidas como línguas legitimadas no conjunto global das relações. (BARROS, 2008, p. 37-38)

Depois da reforma pombalina, a língua portuguesa foi somente incluída no currículo obrigatório do Colégio Pedro II, o primeiro colégio do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1837, quando era tratada dentro das matérias de Retórica e Poética. Em 1838, o Regulamento do Colégio passou a mencionar a disciplina Gramática Nacional como integrante da sua grade de estudos (BARROS, 2008, p. 40). Vale dizer que o Colégio Pedro II, nesta época, determinava alguns programas curriculares considerados padrão, particularmente o programa de Português.

Ao final do século XIX e no início do XX a distância entre as variantes portuguesa e brasileira do Português foi novamente se alargando, dentre outros motivos, em função dos avanços tecnológicos do período “não existindo um procedimento unificado para a incorporação de novos termos à língua, certas palavras passaram a ter formas diferentes nos dois países (comboio e trem, autocarro e ônibus, pedágio e portagem)” (SOUZA DA SILVA et al., 2009, p. 6). Em 1915 foi, então, estabelecido o primeiro acordo ortográfico entre Portugal e Brasil, pacto este não oficial, mas que a Academia Brasileira de Letras resolveu “harmonizar a ortografia com a portuguesa” (RICARDO; TAVARES, 2009, p. 177). No entanto, a resolução foi revogada em 1919. Neste contexto, movimento nacionalista do início do século vinte intensifica o projeto de instituição de uma literatura nacional expressa na variedade brasileira da língua portuguesa. Os modernistas de 1922 retomam este argumento como uma “necessidade de romper com os modelos tradicionais portugueses e privilegiar as peculiaridades do falar brasileiro. A abertura conquistada pelos modernistas consagrou literariamente a norma brasileira” (SOUZA DA SILVA et al., 2009, p. 6-7).

Em 1929, a Academia Brasileira de Letras lança um novo sistema gráfico, porém o Primeiro Acordo Ortográfico que partiu de sua iniciativa e foi aprovado pela Academia das Ciências de Lisboa, foi publicado em 25 de maio 1931, no Diário do Governo nº120, I Série. “Este visava suprimir as diferenças, unificar e simplificar a língua portuguesa. No entanto, nunca foi posto em prática” (RICARDO; TAVARES, 2009, p. 177).

No Estado Novo de Getúlio Vargas, o Colégio Pedro II sucumbe à função de organizar a matéria de Português e de indicar livros, escritos por seu próprio corpo docente. Este papel passou a ser realizado pelo Ministério da Educação e Saúde, conforme o Decreto-Lei nº 292/38 que dispunha:

Art. 2º. Será publicado pelo Ministério da Educação e Saúde, e terá uso obrigatório, nos termos do Art. 1º deste decreto-lei, um vocabulário ortográfico da língua nacional, no qual serão resolvidos casos especiais de grafia não constantes do acordo entre a Academia Brasileira de Letras e a Academia das Ciências de Lisboa.

Segundo França (2003), a razão ideológica deste decreto-lei era “promover a unidade, a tradição histórica e o regime político do País, além do próprio chefe da Nação”. A justificativa para a decisão de não autorizar a indicação de material didático pelo Colégio era a de “não seguir a ortografia ‘nacional’, oficial” (FRANÇA, 2003, p. 109). No entanto, esta instituição “padrão” retomaria sua hegemonia em 1951,

[...] quando o *Ministério da Educação*, no segundo governo de Vargas, incumbiu a congregação do *Colégio* de preparar os programas das disciplinas que, novamente, deveriam ser obedecidos pelas demais escolas secundárias de todo o país (portaria 614, de

10 de maio de 1951). Assim, entrelaçados, os programas da disciplina de Português e o(s) acordo(s) e desacordo(s) ortográfico(s) apontam para o papel relevante que a variante brasileira do português desempenhou nesse período de construção da cultura brasileira, sempre sujeita à intervenção do Estado. Como dissera Nascentes (*Anais* 1938: 24), no *Congresso da Língua Cantada* de 1937: “vale a palavra [da] prata da casa”. (FRANÇA, 2003, p. 109. Grifo original)

Em 1940, a Academia das Ciências de Lisboa publica o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, que foi aprovado no Brasil aos 29 de janeiro de 1942. No ano seguinte, em 1943, ainda no período militar, um conjunto de instruções estabelecido pela Academia Brasileira de Letras para a organização do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, o chamado Formulário Ortográfico de 1943, foi aprovado em 12 de Agosto no Brasil. Este documento, com as alterações introduzidas pela Lei 5.765 de 18 de Dezembro de 1971, regulará a escrita do português até 31 de dezembro de 2012, quando será adotado o Acordo Ortográfico de 1990.

Assim, faz-se mister frisar que embora o português brasileiro (PB) seja considerado o mesmo que o português europeu (PE), eles são diversos, produzem discursos distintos, significam diferentemente, “pois se marcam por se historicizarem distintamente em suas relações com a história de seus países” (BARROS, 2008, p. 38-39). “O efeito de homogeneidade é o efeito produzido pela história da colonização” (ORLANDI, 2005, p. 30). Por conta disso,

[...] só nos dois últimos séculos e meio ocorreu uma normatização do português falado no Brasil em direção a um chamado português “padrão”, que, apesar de intrinsecamente variado regional e socialmente, passou a gozar de prestígio e a representar a “norma” para o bem falar e o bem escrever. (LEITE; CALLOU, 2002, p.15)

1.3 Os modelos de emissão do canto de 1938 e de 2007

Constitui, ainda, ponto relevante para a pesquisa a observação dos modelos de emissão do canto, no contexto das normas a serem comparadas, quais sejam de 1938 e de 2007, segundo autores dos dois períodos.

A primeira consideração refere-se à emissão adotada nas primeiras décadas do século XX, que se aproximava mais do modelo italiano, conforme o pensamento corrente na época,

por conta da influência do *belcanto*⁶, técnica introduzida pelos professores de canto e cantores estrangeiros que se firmaram no Brasil neste período, assim como a dicção falada que foi fortemente influenciada desde o século XIX pela chegada de imigrantes europeus (italianos, espanhóis, alemães), tendo a sua maior porção se fixado nas regiões sul e central do país. Mário de Andrade em 1937 já havia notado esta preponderância da técnica belcantista na emissão de diversos cantores nacionais.

O belcanto, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu têm sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do canto erudito nacional. [...] Ninguém duvida que o belcanto europeu, o belcanto que é um só, possa prover o canto nacional brasileiro dos mesmos estudos técnicos de desenvolvimento vocal que tanto servem a um alemão como a um português. E isso mesmo, porque o canto nacional brasileiro tem as mesmas bases tonais e harmônicas do canto europeu e dele se criou. Podemos, portanto, e devemos, continuar nos mesmos estudos técnicos do belcanto europeu. Mas si (sic)⁷ estes estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas condições de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. (ANAIS, 1938, p. 191-192)

Estes modelos europeus, duramente criticados à época do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), eram vistos como uma “‘arte amaneirada e artificial’ dos cantores eruditos, os quais, ‘para conservarem a colocação da voz, desnaturam a linguagem’” (DUARTE, 1994, p. 88-89). Murilo de Carvalho, professor de canto presente neste Congresso, descreve em seu texto “Os compositores e a técnica do canto”, publicado nos Anais do evento, diversos exemplos desses “defeitos” a partir da sua análise da peça “Quem Sabe?”, de Carlos Gomes, obra de confronto em um concurso de canto. Dentre esses, a pronúncia aberta de vogais átonas finais (a “quiserá”), a não redução das vogais e e o finais (“longê dê mim distantê”), as vogais nasais anteriorizadas, com pós-consonantização exagerada (“tan longe de mim distannnte”), que constituiriam traços desta influência das técnicas européias, particularmente a italiana.

⁶ Embora o termo não seja definido até hoje de forma decisiva pelos dicionários musicais, *belcanto* constitui “um método altamente refinado de usar a voz para cantar em que a raiz glótica, o trato vocal, e o sistema respiratório interagem de tal forma a criar as qualidades do *chiacrosuro*, *appoggio*, equalização dos registros, maleabilidade de tom e intensidade, e um vibrato agradável. O uso idiomático desta voz inclui diversas formas de ataque vocal, *legato*, portamento, articulação glotal, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, coloratura e trinados, e rubato” (STARK, 2003, p. 189. Tradução nossa). Surgiu na Itália, no final do século XVII e assumiu um significado mais específico no século XIX, quando foi empregado para distinguir o modelo tradicional italiano do que se desenvolvia neste século. Segundo Stark (2003), “este modelo é mais frequentemente associado ao estilo ‘clássico’ de canto, que se estende desde o início do período barroco até o presente, em que o cantor realiza extraordinárias proezas que têm pouca semelhança com a forma como a voz é utilizada em qualquer outra forma de comunicação vocal” (STARK, 2003, p. xii. Tradução nossa).

⁷ Como esta há diversas ocorrências de ortografia do português distinta da atual, seja quando são citados os Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada (1938) ou as obras anteriores à Reforma Ortográfica de 1943 e mais recentemente de 2009. Desta maneira, quando ocorrer ortografia de época esta estará com a redação original.

O próprio Mário de Andrade no seu texto “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, também constante dos Anais do Congresso, utilizou fonogramas para “detectar traços da ‘genuína voz brasileira’ e apontar inúmeros ‘desvios’ desse modelo ideal, modelo identificável pelos fatores de dicção, entoação e timbre característicos do Brasil” (DUARTE, 1994, p. 88). Isto porque se partia da premissa de que a sobrevalorização da sonoridade da voz, proposta pelas técnicas européias (especialmente a italiana), prejudicaria a emissão dos fonemas brasileiros, os seus acentos e timbres característicos e, muitas vezes, por conseqüência, a sua compreensão.

Não só a pronúncia oral tem seus caracteres especiais, mas essa mesma pronúncia, quando cantada, se transforma, ou melhor, se condiciona aos caracteres da voz musical, resultando desse mútuo condicionamento de palavra e canto, a beleza exata e a total validade expressiva das músicas nacionais. (ANAIS, 1938, p. 190)

Pois que a conclusão a que chegou Mário de Andrade, um dos mentores do evento citado, foi que se deveria estabelecer um modelo de emissão no canto erudito brasileiro em que os compositores, os intérpretes e os professores de canto se baseassem nos moldes da dicção popular, “um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa, e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso cantar popular” (Anais, 1938, p.207). Ocorre que, segundo Duarte (1994), de fato não existia uma grande diferença entre a emissão vocal dos cantores populares e eruditos, haja vista que os cantores do rádio⁸, exemplificados pelo próprio Mário de Andrade como aqueles que empregavam uma técnica erudita, tal como Francisco Alves, “em sua maioria, utilizavam-se de uma emissão bem próxima à emissão de teatro [considerada popular], a qual condizia com as necessidades dos gêneros musicais praticados na época” (DUARTE, 1994, p. 88). Este modelo “erudito” Duarte (1994) denomina de “modelo do canto”⁹, “emissão erudita não apenas do canto lírico” (DUARTE, 1994, p. 90). Em contraposição, designa como “modelo da fala”¹⁰ a emissão de canto que se aproxima mais ao da fala. Uma forma, portanto, mais popular. Neste caso, o desenvolvimento do canto se relaciona intimamente à evolução tecnológica de captação e

⁸ Segundo Miranda (1980), “o impacto do rádio sobre a sociedade brasileira nesta época, foi muito mais profundo do que aquele que a televisão viria a produzir 30 anos depois”.

⁹ Duarte defende que este modelo se caracteriza pela alta impedância (razão entre pressão e deslocamento de volume em uma dada superfície no meio transmissor sonoro) que corresponde a “uma maior sonoridade, produzida nas cavidades de ressonância supralaríngeas: é instaurado, abaixo e acima da glote um processo de retroalimentação de pressões (daí a conceituação dupla do termo *appoggio*; técnica italiana de sustentação e ressonância ao mesmo tempo)” (DUARTE, 1994, p. 90). A energia requisitada é alta e “corresponde a uma frase melódica produzida em uma linha contínua de sustentação” (idem).

¹⁰ Duarte defende que este modelo se caracteriza pela baixa impedância que “corresponde a uma sonoridade e uma articulação não muito distantes da fala. A energia requisitada é a mínima necessária para a produção das alturas melódicas, e a sustentação é a mínima necessária para se coordenar com o fluxo sonoro contínuo da fala” (DUARTE, 1994, p. 91).

reprodução sonora, o que ocasionou, conforme Duarte (1994), um desenvolvimento linear da técnica baseada na fala, cujo exemplo mais evidente na música popular foi o cantor João Gilberto, no final da década de 50, com o surgimento do gênero musical chamado de “bossa nova”, no Brasil.

A evolução que ocorre na fidelidade da gravação e reprodução dos sons, da década de 1930 à de 1950, corresponde a transformações decisivas nas formas de emissão vocal na música popular. Nota-se que ocorre uma evolução quase linear de um canto baseado nos sons da fala, captado pelo microfone. (DUARTE, 1994, p. 88)

No que tange à dicção cantada na música erudita, estes modelos e suas exigências tendem a interferir na pronúncia do intérprete, conforme o pensamento dominante em 1937. No caso da escolha pelo modelo erudito “os fonemas que são modificados, traços típicos de articulação e sonoridade da fala brasileira, correspondem a um padrão articulatorio de difícil adaptação às técnicas clássicas de emissão no canto” (DUARTE, 1994, p. 89). Por isso o argumento de defesa de um modelo de canto brasileiro.

Não se trata absolutamente de repudiar o belcanto europeu que, já o dissemos, pode perfeitamente servir como desenvolvimento técnico da voz, ao canto brasileiro, que, tecnicamente, é assimilável ao europeu. Trata-se apenas de evitar a superstição do belcanto europeu, de desprezar aquelas de suas exigências estéticas que vêm diretamente ferir os valores e aspectos essenciais da fonética nacional. Trata-se especialmente de realizar assim um belcanto mais nosso, que vise o Brasil, em vez de visar a Europa, que vise cantar Vila Lobos ou Camargo Guarnieri, em vez de Schubert ou Granados (ANAIS, 1938, p. 207)

Em meados do século XX, junto à transformação estética, provocada pela modificação nos padrões da emissão vocal, alçada pelo grande impacto das tecnologias de gravação e difusão do som sobre a produção musical, há que se ressaltar uma mudança de paradigma da língua falada no Brasil. Referimo-nos ao momento posterior ao Formulário Ortográfico de 1943 entre Brasil e Portugal, marcado por significativas alterações que já vinham sendo praticadas – o documento entre outros itens inclui os brasileirismos consagrados pelo uso – em consequência da transformação dos costumes da pronúncia falada no Brasil. Como exemplo, verificamos que há uma significativa aceitação popular e aumento de práticas como a consoante **l**, que se vogalizou em **u**; o **t** que se africou¹¹ diante de **e** átono final, de **i** e da consoante **m**, e o **d** que se africou diante de **e** átono final, de **i** e das consoantes **j**, **m**, **n**, **s** e **v**

¹¹ “Na fase inicial da produção de uma africada os articuladores produzem uma obstrução completa na passagem da corrente de ar através da boca e o véu palatino encontra-se levantado (como nas oclusivas). Na fase final dessa obstrução (quando se dá a soltura da oclusão) ocorre então uma fricção decorrente da passagem central da corrente de ar (como nas fricativas)” (SILVA, 2008, p. 33). Assim se caracteriza uma consoante africada. No português brasileiro ocorrem com as consoantes **t** e **d**, como em *tia* [tʃiɐ] e *dia* [dʒiɐ].

na região sudeste e em outras partes do Brasil em que eram – **t** e **d** – tradicionalmente pronunciadas como oclusivas dentais¹².

Por outro lado, este novo cenário apresenta um fenômeno: com a crescente indústria musical no país o ensino, as práticas e o ambiente populares vão cada vez mais se distanciando da esfera erudita que, pouco a pouco, foi sendo estigmatizada como antiga e retrógrada. Neste contexto, o próprio ensino de canto se destinava mais aos que se dedicavam à música clássica e menos aos cantores “populares”, assim como o modelo didático também passou a resgatar as escolas européias, em especial a italiana, com suas bases estéticas e técnicas, incluindo a pronúncia, numa tentativa de evidenciar uma prática que fosse distinta da popular, que carregaria o fardo de “menos qualificada”. Esta categorização contribuiu para o restabelecimento no canto erudito de uma prática de dicção caracterizada pela alteração de fonemas, muito criticada pelos congressistas do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, e que permaneceu, conforme corrobora Duarte (1994), até há pouco tempo.

À medida que o século XX avança e adentramos no século XXI percebemos que outro elemento se coloca como uma fonte de idealização de uma pronúncia genuinamente brasileira a ser padronizada: a televisão, grande meio de comunicação de massa. Progressivamente desde a década de 60 foram se instalando no Brasil grandes cadeias de TV que em função da sua notável penetração na sociedade passaram a estabelecer um padrão de pronúncia, em especial os programas de não ficção, que se tornaram estereótipos de um ideal a ser seguido nacionalmente. Assim podemos perceber algumas pronúncias típicas de algumas regiões sendo influenciadas por outras, tendendo a uma menor variação dialetal articulatória, tanto na expressão popular quanto na culta (LEITE; CALLOU, 2002).

Adriana G. Kayama em seu artigo “Tendências de neutralização de regionalismos no português brasileiro do telejornalismo: uma observação perceptivo/auditiva” aborda o tema. Segundo a autora, a preocupação em se adotar uma fala sem sotaques foi observada pelos profissionais americanos do rádio, Forward; Howard (2000, p. 25), já nos idos da década de 1930, quando do surgimento deste meio de comunicação, junto com a televisão. O desejo dos radialistas era o estabelecimento de um inglês americano, e não britânico, que servisse de unificação da pronúncia no país.

¹² Refere-se à obstrução completa da passagem da corrente de ar pela boca, com o ápice da língua, em que participa como articulador passivo os dentes incisivos superiores (SILVA, 2008, p. 33 e 35). Quando observamos os registros fonográficos de cantores eruditos deste período (das décadas de 40, 50 e 60) percebemos que há uma diversidade grande de dicção ora mais próxima da do início do século, em que eram oclusivas, ora mais próxima da atual, que são africadas.

No entanto, se de um lado os meios de larga inserção servem para a disseminação de um padrão assim como de outras práticas léxicas, de outro podem se tornar parciais na interpretação de pronúncias regionais e até mesmo distorcê-las, tal como abordam Leite; Callou (2002), quando citam João Ubaldo Ribeiro, em publicação do jornal *O Globo* de 1987:

Antigamente, nordestino não falava “só-brinho” e “tê-lhado”, como hoje a gente ouve, em contraposição aos “centro-sulistas” “sô-brinho” e “tê-lhado”. Falava “su-brinho” e “tê-lhado” mesmo. Mas aí chegou o nortes da Rede Globo... e até os nordestinos se convenceram de que o certo é dizer “só-brinho”, que é como se escreve. A única diferença entre o escrito e o falado é a de que todo nordestino tem de abrir a vogal e todo centro-sulista tem de fechar, em absolutamente todos os casos. Outra idiotice completa, mas que já levou atores de novelas a pronunciar “vó-cê” em vez de “você”, a fim de mostrar como faziam bem o sotaque nordestino. (RIBEIRO *apud* LEITE; CALLOU, 2002, p. 21-22)

Desta maneira, concluímos, curiosamente, que muitos fatores que há quase um século determinavam as características da emissão no canto continuam a influenciá-la seja na esfera da lingüística, da fonética, da estética e das técnicas de canto e até mesmo dos meios de comunicação. Porém seja qual for o fator determinante para a emissão de cada intérprete a busca por soluções técnicas para questões intrinsecamente ligadas às particularidades da língua portuguesa brasileira, em especial no âmbito da caracterização de uma sonoridade nacional, deve ser constante e contextualizada.

1.4 As gravações e a normalização

A fim de demonstrar a significativa ausência de padronização dos fonemas do português brasileiro em peças vocais eruditas em PB analisamos gravações em áudio (LP e CD) de cantores nacionais e estrangeiros da década de 30 até os dias atuais. Mário de Andrade, em 1937, já observava por meio de registros fonográficos a realização da pronúncia cantada, isto porque estes já se faziam abundantes naquela época, auxiliando-o na análise do modo como se emitia os fonemas pelos cantores, em especial os nasais brasileiros. Além disso, percebia a limitação da partitura como um código, pois cada executor a decodificava de forma distinta, em especial a pronúncia do texto.

A discoteca brasileira já nos fornece material abundante de observação e de exemplo, muito mais útil, muito mais normativo principalmente que a observação escrita e os sinais da grafia musical. [...] Nunca uma canção transcrita no papel ou no instrumento poderá dar a quem estuda a sua exata realidade. E a verificação desta verdade, depois que a fonografia veio nos apresentar um mundo de riqueza do cantar de todos os povos da terra [...]. (ANAIS, 1938, p. 190)

Ao todo foram ouvidas gravações de 36 cantores, das quais sete são de intérpretes estrangeiros residentes ou não no país, e cerca de 100 registros musicais de períodos diferentes, desde a década de 30 até a atual. Os exemplares de LP's e CD's fazem parte de acervos públicos, tais como a Discoteca Oneida Alvarenga, as fonotecas da Universidade de São Paulo-Usp e da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho-Unesp, e de acervos particulares. Todas as peças têm seus textos em português brasileiro e não são de cunho folclórico. Foram escolhidos alguns fonemas, em função da sua grande quantidade no PB, em especial aqueles de fácil percepção e distinção auditiva. Foi utilizado como método de coleta dos dados a transcrição fonética, segundo o IPA (*International Phonetic Alphabet*), de 2005, dos textos cantados por cada intérprete. O intuito foi perceber quantitativamente o número de realizações fonêmicas irregulares. Vale apontar que algumas gravações, ainda que apresentassem qualidade técnica sonora inferior às atuais, constituíram referências importantes para a conclusão sobre a prática da época, assim como fonte de informações sobre as decisões interpretativas de cada executor.

Assim, entre os registros audicionados, relatamos alguns exemplos de ocorrências irregulares com relação às consoantes: na gravação de “Foi numa noite calma” (1930), de Luciano Gallet, a cantora Elsie Houston utiliza em determinadas palavras o **l** em final sílaba como lateral [ɫ], ex.: “salvação” [saɫ.va'sẽ:u], em outros o **l** com o valor de vogal reduzida [u], ex.: “sol” [sɔ:u]. O mesmo ocorre na gravação de “Chuva fina matutina” (1962), de Helza Cameu, por Letícia de Figueiredo, que executa “selva” [seɫ.vẽ], “relva” [xeɫ.vẽ] e “pardal de” [par'da:u.ɫɪ], “sol” [sɔ:u], “invisível” [ĩ.vi'zi.ve:u]. A soprano americana Renée Fleming realiza na “Canção de amor” (1989), da *Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos, “cruel” [kru'ẽ:u] e “final” [fi'naɫ]; e a soprano neozelandesa Kiri te Kanawa canta na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n. 5* (1995), de Heitor Villa-Lobos, “cruel” [kru'ẽ:u] e “alma” [aɫ.mẽ].

As distinções maiores referem-se ao uso do **t** e do **d**. A maior parte das realizações desiguais dentro da mesma peça ocorre com as gravações ocorridas até a década de 60, quando os cantores utilizam o **t** ora como oclusiva dental surda [t], ora como fricativa postalveolar surda [tʃ] diante de **e** átono final e **i**. Exemplos: em “Foi numa noite calma” (1930), de Luciano Gallet, Elsie Houston canta “semelhante” [se.me'λẽ.tɪ] e “gente” [ʒẽ.tʃɪ]. Coralia Fontes, em “Espera inútil” (1962), de Helza Cameu, canta “noite” [no:I.tʃɪ] e depois [no:I.tɪ]. O mesmo ocorre com Maria Sylvia Pinto, na “Balada das folhas” (1962), em que canta “morte” [mɔr.tɪ], “martirizo” [mar.tʃi'ri.zu] e com a célebre soprano Bidu Sayão, na

gravação de “Melodia sentimental” (1959), da *Floresta do Amazonas*, que canta “noite” [no:I.tI] e depois [no:I.tʃI], e na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5* (1945), ambas de Heitor Villa-Lobos, realiza as palavras “tristes” [tris.tIs] e “docemente” [do.sI'mẽ.tʃI], com duas realizações distintas para o **t** na mesma posição. Kiri te Kanawa canta na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n. 5* (1995), de Heitor Villa-Lobos, “transparente” [trẽʃ.pa.rẽ.tʃI] e “transparente” [trẽʃ.pa'rẽ.te]. A soprano americana Barbara Hendrix realiza, ainda de outra maneira o **t** na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5* (1986), de Heitor Villa-Lobos: “tarde” [tar.dʒI] e “terra” [tʃɛ.xɐ].

A consoante **d** ora se apresenta como oclusiva alveolar sonora [d], ora como fricativa postalveolar sonora [dʒ] diante de **e** átono final e **i**. Exemplo: Houston em “Foi numa noite calma” (1930), de Luciano Gallet, realiza “destruindo” [dIʃ.truĩ.du] e “verde” [ver.dʒI]. Cristina Maristany realiza em “Quem sabe?” (1941), de Carlos Gomes, “distante” [dʒis'tẽ.tI] e “saudade” [sa:u'da.dI]. Maria Sylvia Pinto, na “Balada das folhas” (1962), de Helza Cameu, canta “destino” [dIs'ti.nu], “saudade” [sa:u'da.dI] e “de esperança” [dʒI.es.pe'rẽ.sɐ]. Maria Helena Coelho Cardoso canta na peça “Tema de paixão e ternura” (1980), de Oriano de Almeida, “de tanto” [dI 'tẽ.tu] e “de luz” [dʒI 'lus]. Cláudia Riccitelli na “Modinha” (2006), de Heitor Villa-Lobos, executa “distante” [dʒis'tẽ.tʃI] e “dia” [di.a]. Por fim, Bidu Sayão, na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5* (1945), de Heitor Villa-Lobos, canta “tarde” [tar.dI] e depois “tarde” [tar.dʒI]; assim como em “A casinha pequenina” (1947), harmonização de Ernani Braga, realiza “onde” [õ.dʒI] e “de saudade” [dI.sa:u'da.dI]. Outra consoante alvo de muitas realizações irregulares é o **s**, que ora é executado como fricativa alveolar surda [ʃ], ora como fricativa postalveolar surda [s] em final de sílaba antes de consoante oclusiva surda ou em posição final. Exemplos: Elsie Houston “Foi numa noite calma” (1930), Luciano Gallet, canta estradas [Is'tra.dɐs], e destruindo [dIʃ.truĩ.du]. Em “Chuva fina matutina” (1962), de Helza Cameu, Letícia de Figueiredo executa “viagens” [vi'a.ʒẽ:Is], mas “paragens” [pa'ra.ʒẽ:Iʃ]. Em “A estrela” (1961), de Helza Cameu, Carmem Pimentel canta “estrela” [Iʃ'tre.lɐ], mas “distância” [dʒis'tẽ.sjɐ]. Também na “Baladas das folhas” (1962), de Helza Cameu, por Maria Sylvia Pinto, canta “folhas” [fo.ʎɐs] e “olhos” [õ.ʎuʃ]. O célebre tenor Aldo Baldin em “Amor em lágrimas” (1983), de Cláudio Santoro, realiza “mais” [ma:Iʃ] e “ventos” [vẽ.tus]. Leila Guimarães canta na gravação de “Modinha” (1987), de Heitor Villa-Lobos, “constante” [kõs'tẽ.tʃI] e “distante” [dʒiʃ'tẽ.tʃI]. Ainda, Bidu Sayão (1959), na gravação de “Melodia sentimental”, da *Floresta do Amazonas*, realiza “escura” [Is'ku.rɐ] e “espaço” [ɛʃ'pa.su]. Maria Helena Coelho Cardoso canta na peça “Tema

de paixão e ternura” (1980), de Oriano de Almeida, “vez” [ves] e depois “vez” [veʃ]. Barbara Hendrix realiza na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5* (1986), de Heitor Villa-Lobos, “transparente” [trẽs.pa.rẽ.tʃI] e “espaço” [Iʃ'pa.su]. O inverso ocorre com Kiri te Kanawa que canta na mesma “Cantilena” (1995), de Heitor Villa-Lobos, “transparente” [trẽʃ.pa.rẽ.tʃI] e “espaço” [Is'pa.su].

De outra banda a consoante **r** em posição inicial ora é executada como vibrante múltipla [r] ora como velar [x]. A exemplo disso, Gelza Autran Ribeiro da Costa, na gravação de “Saudade” (1961), de Helza Cameu, canta “rozeira” [xo'ze:I.rø] e “rosa” ['rɔ.zø]. O mesmo ocorre com Aldo Baldin, em “Acalanto da Rosa” (1983), de Cláudio Santoro, que canta “rosa” ['rɔ.zø] e “rosa” [xɔ.zø]. Barbara Hendrix canta na “Cantilena” (1986), de Heitor Villa-Lobos, “rósea” ['rɔ.zIø] e ri [xi]. Renée Fleming executa na “Melodia sentimental” (1989), da *Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos, o **r** em final de sílaba ora como velar [x] “acorda” [a'kɔx.dø], ora vibrante múltiplo [r] “ardendo” [ar'dẽ.du].

Em relação às vogais, observamos que Candido Botelho na gravação de “Quem sabe?” (1938), de Carlos Gomes, tende a reduzir os **os** finais descendentes, “juramento” [ʒu.ra'mẽ.tu] e “tormento” [tor'mẽ.tu], e fechar os **os** finais ascendentes, “tormento” [tor'mẽ.tɔ]. Aldo Baldin em “Amor em lágrimas” (1983), de Cláudio Santoro, realiza também como Cândido Botelho, o **o** final ou artigo singular ora como reduzido [u], ora como oral fechado [o]: “vento” ['vẽ.tu], “árvores e o vento” [o] e “ouve o mar” [u]. O mesmo ocorre com Carmem Pimentel, em “Espera inútil” (1961), de Helza Cameu, “orvalho” [or'va.ɫu] e “quando” ['kwẽ.do], “enquanto” [ẽ'kwẽ.tɔ]. Bidu Sayão, na “Melodia Sentimental” (1959), da *Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos, realiza “derramando” [de.ra'mẽ.du], profundo [pro'fũ.do]. Maura Moreira executa na “Casinha pequenina” (1979), harmonização de Ernani Braga, “coqueiro” [ko'ke:I.ro] e “coitado” [ko:I'ta.du]. Barbara Hendrix canta na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5* (1986), de Heitor Villa-Lobos, “espaço” [Iʃ'pa.su] e “espaço” [eʃ'pa.so]. A soprano americana Anna Moffo canta na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5* (1995), de Heitor Villa-Lobos: “infinito” [ĩ.fi'ni.tu] e “anseios” [ẽ'se.ɪos]. E, Kiri te Kanawa canta, nesta mesma peça de Heitor Villa-Lobos, “espaço” [Is'pa.su] e “espaço” [Is'pa.so].

Em relação à vogal **e** ora se mostra como reduzida [I] ora como fechada [e]. Elsie Houston, em “Foi numa noite calmosa” (1930), Luciano Gallet, canta “desolação” [de'zo.la.sẽ:u] e “destruindo” [dIʃ.truĩ.du]. Candido Botelho na “Toada pra você”, de Lorenzo Fernandez, executa “queria” [kI'riø] e depois [ke'riø], também canta “me fala” [me'fa.lø].

Bidu Sayão na “Melodia Sentimental” (1959), da *Floresta do Amazonas*, de H. Villa-Lobos, realiza “que brilha” [ke'bri.ʎɐ], “saber-te” [sa'ber.tɪ], “dorme” ['dɔr.mɪ], e em “A casinha pequenina” (1947), canta “saudade” [sa:u'da.dɪ] e “fizeste” [fi'zes.te]. A soprano Renée Fleming executa na “Melodia sentimental” (1989), da *Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos “saber-te” [sa'ber.te] e “limite” [li'mi.tɪ]. Por fim, na “Cantilena”, das *Bachianas Brasileiras n.5*, de Heitor Villa-Lobos, Anna Moffo canta “tarde” ['tar.de] e “tarde” ['tar.dɪ], e Kiri te Kanawa executa “transparente” [trɛʃ.pa'rẽ.tʃɪ] e “transparente” [trɛʃ.pa'rẽ.te].

Nos registros dos últimos dez anos, observamos uma alteração significativamente menor nas realizações fonêmicas, particularmente em relação aos mesmos símbolos ortográficos, dentro da mesma peça. Comparativamente, entre os registros nacionais, há também certa constância de execução no que diz respeito a alguns fonemas, já habituais do linguajar brasileiro, embora possamos observar que algumas inconsistências ainda permaneçam.

Posto isto, percebemos que na grande maioria das execuções há irregularidades em relação à pronúncia. Aqui foram apresentadas algumas ocorridas com as consoantes **s**, **l**, **r**, **d** e **t**, e das vogais **e** e **o** reduzidas, denotando uma baixa padronização da dicção em gravações da obra vocal erudita brasileira. Ao compararmos a pronúncia dentre as gravações estrangeiras, observamos que as distinções são ainda maiores. Brandão (2002) já expunha este fato:

O número de cantoras líricas americanas e europeias que já gravaram as *Bachianas Brasileiras n°5*, por exemplo, já é de se perder a conta. Vai-se ouvir, é impossível achar duas gravações com a mesma pronúncia. Não se pode dizer, porém, que no Brasil a situação seja diferente! A incoerência e irregularidade parecem ser regra entre nós. (BRANDÃO, 2002, p.34).

É preciso notar que não constitui tarefa desta pesquisa investigar as causas dessas irregularidades, pois, além de aspectos técnicos, estéticos, históricos e uma profunda análise pessoal de cada executor, adentraríamos em searas que fogem à área de delimitação deste trabalho. Mas, é fato que as inconsistências existem e como partimos do princípio de que a dicção constitui um dos elementos da performance do cantor e que, portanto, eleger uma pronúncia pode significar, dentre outras implicações, optar por uma interpretação, consideramos fundamental elencar essas ocorrências em registros fonográficos de diversas épocas, a fim de suscitar a discussão sobre a utilidade das normas para o canto erudito brasileiro. Pode-se dizer que uma de suas funções é estabelecer um padrão reconhecível de consistência, promovendo a coerência da pronúncia na performance do cantor que favorece a delimitação de sua interpretação, bem como a determinação de uma prática que, em sendo constante, permite ao ouvinte, em especial o estrangeiro, uma referência contundente da

execução da língua brasileira cantada. Outro aspecto de extrema relevância se refere ao estabelecimento de padrões para a pronúncia de grupos vocais, em especial dos coros, com finalidades estéticas, técnicas e em favor da intelegibilidade do texto.

Capítulo 2 Sobre o processo de normalização do PB cantado

2.1 Os precursores na defesa do canto em vernáculo

A defesa do canto em vernáculo constituiu uma parte fundamental do processo de desenvolvimento e do apogeu do nacionalismo no Brasil. Isto, em muito, deveu-se ao fato de que a preocupação em privilegiar elementos nacionais, em especial a língua portuguesa brasileira, que refletisse a realidade da sua população e que fosse compreensível por ela, foi também uma importante meta do nacionalismo.

Fato relevante neste processo foi a transferência da capital do vice-reino de Salvador, na Bahia, para o Rio de Janeiro, em 1763. Pouco depois, em 1808, chegou ao Brasil a família real portuguesa: D. Maria I, seu filho, o príncipe D. João, e a sua Corte.

A cidade foi bastante beneficiada com o desenvolvimento urbano para abrigar a Corte portuguesa. A transferência de órgãos da administração pública e da justiça, a construção de teatros, hospitais, igrejas, quartéis, a criação do Banco do Brasil (primeiro banco nacional), da imprensa régia¹³ (Gazeta do Rio de Janeiro), o Jardim Botânico, a Biblioteca Real e a Academia Real Militar foram algumas das realizações ocorridas neste período.

Com isso outras mudanças foram se instaurando e o Rio de Janeiro se tornou um importante centro cultural não somente pela chegada da família Real, mas também pela presença de artistas europeus contratados para registrar a sociedade e a natureza brasileira. Foi nessa mesma época que surgiu a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, estabelecida por meio de decreto promulgado por D. João VI (ARQUIVO NACIONAL, 2010).

Segundo Neves (2008), a música erudita neste período do início do século dezenove não guardava quase nenhuma preocupação em manter e desenvolver as características nacionais que já se faziam presentes na música popular. Ainda assim, os compositores não deixavam de ser sensíveis aos seus apelos, mesmo seguindo os postulados estilísticos e formais da música européia da época.

José Maurício [Nunes Garcia] compôs diversas modinhas e encontram-se frequentemente em suas obras religiosas trechos que guardam o gosto de canção popular – seja em certas árias, seja em trechos corais harmônicos aos quais se sobrepõem linhas instrumentais cantantes de gosto popular, tudo com bastante gosto de ópera italiana. (NEVES, 2008, p. 27)

¹³ A imprensa régia servia como instrumento de circulação da língua portuguesa.

Será, então, mais especificamente no terreno da ópera que surgirão as primeiras manifestações do nacionalismo na música, embora ocorressem mais no plano ideológico do que no prático. Um passo relevante para este acontecimento e, em especial, para o processo de incorporação da língua nacional na música erudita se deu em 1857 quando, no governo do imperador Pedro II, cria-se a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*, cuja preocupação era a de fomentar condições para o desenvolvimento da música brasileira.

Fundada em 25 de março de 1857, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foi a primeira iniciativa concreta de estimular o desenvolvimento de sua composição e montagem (execução musical, encenação e cenário), porém com um objetivo ainda mais audacioso: “*Propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria*”. (CASTAGNA, 2003, p. 8. Grifo original)

Entre os objetivos desta Academia, como se pode observar no Decreto Ministerial nº 2.294, de 17 de outubro de 1858, destacam-se a preparação e o aperfeiçoamento de artistas nacionais melodramáticos e a realização de concertos e espetáculos de canto em língua nacional, com óperas brasileiras ou estrangeiras vertidas para o português. Os estatutos da Imperial Academia, aprovados pelo Decreto, previam lições para a formação de artistas dentre elas uma dedicada “ao ensino da arte dramática, ou da recta pronuncia, da intelligencia grammatical do discurso e da expressão das idéas pela musica, e entoação da voz” (ANAIS, 1938, p. 590). Conforme Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em seu artigo publicado nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, a instauração da Imperial Academia provocou discussões imediatas sobre o canto lírico em português.

No *Correio Mercantil* [do Rio de Janeiro] de 19 de julho de 1857 debatiam-se problemas desta ordem: “Qual é a verdadeira pronúncia da língua portuguesa? É a de Lisboa, a do Minho, a do Rio de Janeiro, a da Baía, a de Minas ou é a de S. Paulo? Todas as vezes que assistimos a comédias nos nossos teatros ouvimos várias palavras que os atores pronunciam cada um a seu modo; e em um método de leitura até vimos já explicar-se aos meninos que o ditongo **ei** deve-se pronunciar **âi**, como nas palavras rei, lei, peito, etc., que devem ler-se râi, lâi, pâito, e o ditongo **em** que deve ler-se **âim**, como nas palavras meu bâim, o trâim, um vintâim, em lugar de meu bem, o trem, um vintém, o que sendo dito por brasileiro muito tatamba assim se inverte - meu beim, o treim, um vintém”. (ANAIS, 1938, p. 590. Grifo original)

O mentor deste projeto foi Dom José Amat (1810-1875). Portanto, podemos considerá-lo o primeiro defensor do canto em vernáculo no Brasil. Esse militar espanhol chegou ao nosso país em 1848, fugindo da Espanha por perseguições políticas, após a derrota do movimento espanhol carlista, do qual era adepto. Compositor e cantor, musicou versos dos principais poetas românticos brasileiros, entre os quais Gonçalves Dias. Tendo sido influenciado pela *zarzuela* espanhola, que era cantada no vernáculo, abraçou a carreira de empresário, em 1857, com a ousada idéia de desenvolver o canto lírico em português. “Seu

intuito era a criação de uma Ópera Nacional, que se opuzesse á Ópera Italiana, tal como em Paris, a Grande Ópera (cultuando as tradições francesas) se opunha ao Teatro dos Italianos” (ANAIS, 1938, p. 592).

Paralelamente às grandes obras do repertório italiano começavam, então, a ser apresentadas óperas brasileiras, todas compostas conforme o modelo corrente no teatro lírico italiano. Neste contexto surge Carlos Gomes (1836-1896), que será considerado o maior compositor brasileiro deste período (NEVES, 2008, p. 27). Ainda que obedecendo às regras impostas pelo estilo da ópera italiana e mantendo uma linha de composição comum a diversos compositores latino-americanos da segunda metade do século XIX, Carlos Gomes buscou em sua obra, pela primeira vez até então, de forma consciente, abordar aspectos da cultura brasileira, como as influências exercidas pelos conquistadores europeus na América, o confronto de raças e culturas, a abolição da escravatura, dentre outros. Sua primeira ópera, *A Noite do Castelo*, de 1861, foi composta com o texto (libreto) em PB. Não cabe a ele, porém, o título de compositor da primeira ópera brasileira. Esta posição pertence a Elias Álvares Lobo (1834-1901) com sua ópera *A Noite de São João*, de 1860, com libreto de José de Alencar, que trata das manifestações culturais na vigília da festa de São João. Carlos Gomes foi, segundo Neves (2008, p. 29), o “primeiro a transmitir diretamente aquilo que se poderia chamar de ‘emoção brasileira’, sobretudo em duas obras mais importantes: *Il Guarany* e *Lo Schiavo*”¹⁴, que abordavam elementos das origens da cultura brasileira.

O fato de usar como assunto de *Il Guarany* o romance de José de Alencar, uma das primeiras manifestações do brasileirismo literário (o passado histórico, à maneira romântica, encarnado pela figura do índio e pelas intrigas que unem conquistadores e nativos), faz dessa ópera um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro. *Lo schiavo* poderia ter sido um manifesta da maior importância histórica: o esboço inicial do libreto, de autoria do visconde de Taunay, situava a ação no século XVIII e tratava do problema da escravatura negra – e isso na época em que a campanha abolicionista obtinha suas maiores conquistas, culminando com a assinatura da Lei Áurea, em 1888. Mas as exigências do teatro italiano obrigaram o compositor a mudar a época da ação para o século XVI e a substituir o negro pelo índio. (NEVES, 2008, p. 29)

No aspecto estritamente musical, essas óperas apenas referenciam levemente a música brasileira, tal como em certas árias que obedecem ao gênero modinha¹⁵. Mesmo assim, vale ressaltar, a modinha descende diretamente das *ariettas* italianas, especialmente em sua estrutura melódica. Ainda que exista uma tentativa de buscar traços da música nacional na obra desse compositor, observamos uma grande influência italiana mesmo naquelas modinhas

¹⁴ Embora ambas as óperas tenham sido compostas com o texto em língua italiana, era costume, quando apresentadas no Brasil, serem vertidas para o português brasileiro.

¹⁵ Segundo Mariz (2002), caracterizava-se por ser uma espécie de canção romântica, lírica, advinda da moda portuguesa, de meados do século XVIII. “Era o produto da conjugação de elementos do canto erudito europeu, dos folclores africanos e brasileiro” (DODERER, 1984, *apud* MARIZ, 2002, p. 44)

que escreveu com textos em PB.

De outro lado, junto ao desenvolvimento das atividades da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e à ascensão de Carlos Gomes como um respeitado compositor dentro e fora do país, iniciava-se no Brasil uma nova etapa da nossa história musical, conforme relata Neves (2008, p. 30). Começavam a surgir naquele momento sociedades com a finalidade de incentivar um novo hábito musical, bem como novas formas criativas, a exemplo da “Sociedade Filarmônica”, do “Club Mozart”, do “Club Beethoven”, da “Sociedade de Concertos Clássicos”, do “Club Haydn” e da “Sociedade de Concertos Populares” (criada em 1896, por Alberto Nepomuceno).

Os concertos de câmara e sinfônicos se multiplicam, apresentando grandes obras do repertório europeu e criando obras de autores nacionais. Os jovens compositores de então foram os responsáveis pela criação de uma nova música brasileira, cada vez mais próxima das tradições musicais do país, em trabalho pioneiro de levar a música ao povo e de fazer com que esta música fosse facilmente aceita. (NEVES, 2008, p. 30)

Desta geração de compositores, dois são importantes na afirmação definitiva do nacionalismo na música brasileira erudita: Leopoldo Miguez (1850-1902) e Henrique Oswald (1852-1913). Miguez teve uma forte influência de Liszt e Wagner, como se pode observar em suas obras *Pariasiana*, *Ave Libertas*, *Sinfonia em si bemol* e na ópera *I Salduni* (Os Saldunes). Conforme Castagna (2007, p. 75), *I Salduni* “é uma partitura wagneriana em toda a sua estrutura musical, escrita para o poema do Sr. Coelho Neto, traduzido para [o] italiano pelo Sr. H. Malagutti e representada a 20 de setembro de 1901 pela Companhia Sansone, no Teatro Lírico”.

Oswald, embora tenha vivido muito na Itália, seguiu mais o pensamento francês. Considerado mais permeável do que Miguez às influências do nacionalismo musical, algumas de suas obras utilizam elementos da música popular, tal como em *Serrana*, no segundo dos *Três estudos* para piano, ou no “Scherzo” da *Sinfonia opus 43*, e em suas peças de câmara, nos quais explora elementos do gênero nacional (NEVES, 2008, p. 31). Conquanto estes dois compositores tenham se expressado musicalmente com mais frequência em línguas estrangeiras e muitas de suas composições vocais tenham sido posteriores ao trabalho de Nepomuceno de valorização do canto em vernáculo, ambos exerceram grande influência sobre a música brasileira, especialmente por meio de suas atividades didáticas. Oswald foi professor e conselheiro de distintos músicos, e diretor do Instituto Nacional de Música. Miguez foi responsável pela reorganização do ensino de música no Brasil, por ordem da nova república, e pela transformação do antigo Conservatório de Música e Academia de Belas-

Artes no novo Instituto Nacional de Música (Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ).

No final do século XIX, Alberto Nepomuceno (1864-1920) será a maior expressão de uma transformação efetiva no pensamento da música brasileira vocal erudita, em especial da canção brasileira e do canto em português. Assim, sua iniciativa se tornaria uma referência para a nacionalização da música erudita brasileira. Este marco da história da música no Brasil se deu aos 4 de agosto de 1895, quando Nepomuceno realizou um recital apresentando doze canções próprias¹⁶, todas em língua portuguesa brasileira, no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Aos 20 de outubro do mesmo ano, Nepomuceno rege, em primeira audição, o prelúdio de *O garatuja*, comédia lírica em 3 atos baseada na novela homônima de José de Alencar, que para Corrêa (1985, p. 10) foi “a primeira ópera genuinamente brasileira pelo tema, sonoridade, ambiente, texto em vernáculo e música”, embora não tenha sido acabada.

Muito julgado por críticos famosos como Oscar Guanabarro, Nepomuceno passou a ser o alvo de polêmica a respeito das possibilidades do canto em português brasileiro, pois atingia diretamente aqueles que asseguravam que a nossa língua era inadequada para o *belcanto* (AZEVEDO, 1956, p. 58). Contudo, segundo Corrêa (1985, p. 7), “hoje se o canto em português é aceito pacificamente em nossas salas de concerto, isso se deve única e exclusivamente a ele”. Este processo iniciado pelo compositor foi ampliado na época com as atividades da Associação de Concertos Populares, organização que dirigiu por dez anos consecutivos, de 1896 a 1906, promovendo, dentre outras atividades, o reconhecimento de compositores brasileiros, tal como Heitor Villa-Lobos.

Além do legado da valorização do idioma nacional na música vocal erudita, Nepomuceno contribuiu significativamente para uma identificação caracteristicamente brasileira, quando empregou instrumentos típicos de nossa música regionalista e urbana, tal como o reco-reco, na obra *Batuque* sendo, na época, considerado um “ultrage à divina arte” (CORRÊA, 1985, p. 8). Outro acontecimento pouco citado, mas que tem muita importância é o aportuguesamento de expressões musicais. À semelhança de Ernesto Nazareth, usará termos tais como “apressando e insistindo”, “mais devagar e pesada”, “com humor”, “estrepitosamente”, “com entusiasmo”, e tantas outras. (CORRÊA, 1985, p. 8)

Segundo Mariz, em sua obra *A Canção Brasileira de Câmara*, também outros compositores concorreram para o processo de incorporação da língua brasileira em peças vocais; contudo, a grande maioria das obras ou data de época posterior à contribuição de

¹⁶ Publicadas em 1904 pelas Edições Vieira Machado e Moreira de Sá.

Nepomuceno para a música brasileira erudita, ou colaboraram em menor proporção para o repertório vocal do período. São eles: João Gomes de Araújo (1846-1943), Francisco Braga (1868-1945), Félix Otero (1868-?), Araújo Viana (1870-1916), Alberto Costa (1879-1923), Joaquim Antônio Barrozo Neto (1881-1941) e Glauco Velásquez (1884-1913).

2.2 Histórico das normas do canto erudito em PB

Como norma a ser estabelecida seja com a finalidade de padronização da pronúncia, seja como fundamentação estética, o português brasileiro cantado tem sua história datada muito recentemente. No que diz respeito às manifestações artísticas eruditas (canto, teatro e declamação), até o início do século XX, verificava-se uma gama significativa de pronúncias regionais, sem, portanto haver uma preocupação com a uniformização da dicção lírica. A bem da verdade, esta situação nunca pareceu ser insustentável o suficiente para haver um movimento em favor de uma padronização da língua cantada em PB.

Apesar do progresso em que está a música erudita brasileira, é incontestável que o canto de concerto e de teatro ainda não cuidou de fixar entre nós as normas de sua dicção em língua nacional. Não existe uma tradição. Ainda não se tratou de condicionar a tradição didática do belcanto, que importamos, às exigências dos fonemas nacionais; e muito menos se cuidou de estabelecer quais destes fonemas poderiam, na dicção cantada, ser discretamente modificados e afeiçoados às exigências artísticas do canto (ANAIS, 1938, p. 3).

Assim, foi somente em 1935, quando da iniciativa do então Diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, o estudioso e músico Mário de Andrade congregou esforços para reunir profissionais das áreas de lingüística e musicologia, intelectuais e membros do governo em um Congresso com a finalidade de se estabelecer normas para a boa pronúncia do canto erudito brasileiro. Tal evento, o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, ocorrido em 1937, teve como resultado um importante documento, publicado em 1938, os Anais, no qual constam elencados, dentre outros textos, as “Normas para a boa pronúncia do canto erudito brasileiro”.

Nessas Normas registrou-se a intenção dos participantes em realizar um segundo Congresso em 1942, no Rio de Janeiro, sob a direta e oficial autoridade do Ministério da Educação, com o objetivo “de serem homologadas oficialmente as decisões de agora e corrigidas as que a maior experiência do tempo assim aconselhar” (ANAIS, 1938, p. 52). Contudo, este não aconteceu.

Assim, depois de 1937, somente em 1956 foi realizado o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, por meio na iniciativa do Reitor da Universidade da

Bahia, o professor Edgard Santos. Os Anais deste Congresso foram publicados em 1958. O objetivo do evento foi fixar o padrão de língua falada no teatro brasileiro. Segundo Portella, padrão este que “fosse de tipo universalista e de modo algum localista. [...] Essa padronização aspira, em última análise, à própria padronização da língua culta falada por todos os brasileiros” (PORTELLA, 1965, p. 2).

Após um longo período, em 2002 foi realizado o Segundo Congresso Brasileiro de Canto, no Rio de Janeiro. O evento promovido pela Associação Brasileira de Canto (ABC) foi realizado no Conservatório Brasileiro de Música e teve como resultado a publicação de uma edição especial do periódico *A Voz no Século XXI*, que reuniu artigos sobre reflexões de diversos profissionais da voz.

Em 2003, em Porto Alegre, aconteceu o XIV Congresso da ANPPOM¹⁷, no qual o Grupo de Trabalho (GT) “A Língua Portuguesa no Repertório Vocal Erudito Brasileiro”, formado por pesquisadores e cantores brasileiros, discutiu o tema da língua nacional cantada.

As discussões ocorridas neste Congresso motivaram a realização do 4º Encontro Brasileiro de Canto, realizado em São Paulo, entre os dias 17 e 20 de fevereiro de 2005. O debate envolveu o estabelecimento de um conjunto de normas de pronúncia neutra para o canto erudito em PB no Brasil. O evento, de caráter internacional, buscou acumular opiniões da comunidade de cantores das diversas partes do Brasil e do exterior no que tangia à pronúncia do português brasileiro cantado, bem como a sua representação fonética. Foi a partir deste encontro que se iniciou um processo de desenvolvimento e elaboração das normas atuais. Vale ressaltar que o evento foi promovido pela Associação Brasileira de Canto (ABC), juntamente com o Instituto de Artes (IA) da Unesp, *campus* de São Paulo, o Centro de Estudos Musicais Tom Jobim (hoje Escola de Música do Estado de São Paulo-EMESP) e o Sesc Ipiranga, com produção do Grupo de Estudo “Expressão Vocal na Performance Musical” do Programa de Pós-Graduação em Música da Unesp.

Também em 2005, foi realizado o XV Congresso da ANPPOM, no Rio de Janeiro, no qual o GT “O PB cantado – Novas Estratégias de Investigação” promoveu a continuação das discussões realizadas no 4º Encontro Brasileiro de Canto do mesmo ano, que apontavam para a necessidade de tratar de forma interdisciplinar a revisão e a elaboração de uma tabela fonética. Do trabalho resultou a elaboração das novas Normas, publicadas no Boletim da ABC – Associação Brasileira de Canto (v. 7, n. 28, out./nov. 2005)¹⁸.

¹⁷ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

¹⁸ Juntamente, foram incluídas a lista de todos os presentes no 4º Encontro Brasileiro de Canto, a descrição de todo o processo de elaboração da tabela normativa, bem como sua primeira versão, chamada na época de “Manual da Pronúncia Neutra para o Português Brasileiro Cantado”.

Em 2006, em Brasília, foi realizado o XVI Congresso da ANPPOM, no qual o GT “O Português Brasileiro Cantado” teve como meta a revisão da tabela publicada em 2005, bem como avançar nas pesquisas sobre a utilização do IPA (*International Phonetic Alphabet*).

Em 2007, em São Paulo, no XVII Congresso da ANPPOM, o GT “O Português Brasileiro Cantado” realizou as alterações da tabela fonética, conforme as necessidades dos profissionais do canto, quando foram então publicadas as “Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”, encerrando-se, assim,

[...] a tarefa inicial de estabelecer um padrão de pronúncia reconhecivelmente brasileira para o canto erudito, sem estrangeirismos ou regionalismos, reservando-se a consideração das influências internacionais e das importantes variedades regionais e históricas da nossa língua para estudos futuros. (KAYAMA et al., 2007, p. 17)

2.3 Uma breve linha do tempo: marcos históricos do canto em vernáculo

- 1857** 25 de março. Criação da *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*, no Rio de Janeiro.
- 1895** 4 de agosto. Apresentação uma série de canções em português, da autoria de Alberto Nepomuceno, no Instituto Nacional de Música/RJ.
- 1937** 7 a 13 de julho. Realização do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada.
- 1938** Publicação dos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, documento que apresenta as *Normas para a Boa Pronúncia no Canto Erudito*.
- 1956** 5 a 12 de setembro. Realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro/Salvador, Bahia.
- 1958** 15 de julho. Publicação dos Anais do Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, documento que apresenta as *Normas Aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*.
- 2002** Outubro. Realização do Segundo Congresso Brasileiro de Canto, Rio de Janeiro.
- 2003** 18 a 21 de agosto. Realização do XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre. GT: “A Língua Portuguesa no Repertório Vocal Erudito Brasileiro”.
- 2005** 17 a 20 de fevereiro. Realização do 4º Encontro Brasileiro de Canto, São Paulo.
- 2005** 18 a 22 de julho. Realização do XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro. GT: “O PB cantado – Novas Estratégias de Investigação”.
- 2006** 28 de agosto a 1º de setembro. Realização do XVI Congresso da ANPPOM, Brasília. GT: “O Português Brasileiro Cantado”.

- 2007** 27 a 31 de agosto. Realização do XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo. GT: “O Português Brasileiro Cantado”. Publicação da *Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*, na revista *Opus*, da ANPPOM.
- 2008** Publicação da versão inglesa, *Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction*, no *Journal of Singing*, periódico da *National Association of Teachers of Singing* (NATS).

Capítulo 3 Normas de 1938

3.1 Contexto histórico

O Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada ocorreu em julho de 1937, meses antes do início da ditadura Vargas, o chamado “Estado Novo” (1937-1945). Naquele período Getúlio Vargas determinou o fechamento do Congresso Nacional, a extinção dos partidos políticos e outorgou uma nova Constituição, que lhe conferia o controle total do poder executivo.

O Congresso da Língua Nacional Cantada será, neste contexto, (re)interpretado como um evento de cunho político que ao tratar da normatização da pronúncia, no canto e em outras manifestações artísticas, fez uso da coerção entendida não como violência física, mas como violência moral ou simbólica. [...] Dessa forma, o político se imiscui naquilo que alguns consideravam como linguagens neutras: a ciência, a técnica e as artes. (SERPA, 2001, p. 73)

Sob este prisma essas linguagens - a ciência, a técnica e as artes - constituíram-se num campo fértil para a intervenção política no qual a normalização da vida social pela implantação de regras, no caso específico do português brasileiro no teatro, na declamação e no canto erudito, atingia os objetivos tanto do grupo político dominante no município de São Paulo, de 1934 a 1938, quanto da nova ordem política nacional. A discussão sobre a adoção de uma língua padrão veio assim, travestida de uma importância técnica e artística, que se apresentou como relevante, mas claramente havia um interesse ideológico que fundamentava as justificativas do Congresso.

Este projeto grandioso no qual primeiramente São Paulo e depois todo o Brasil seria transformado por meio da cultura, no qual caminhavam juntos progresso material e espiritual, pode ser compreendido como parte da idéia hegemônica, por meio da qual o estado de São Paulo, depois da derrota de 1932, conseguiria [...] conquistar e transformar o resto do país. (RAFAINI, 2001, p. 35)

Vale ressaltar que “este projeto” surgiu dois anos antes, em maio de 1935, quando da criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, cujo nome primeiro era Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo (PEREIRA; KERR, 2003, p. 118). A iniciativa partiu de Paulo Duarte, assessor do então prefeito de São Paulo, Fábio Prado, em 1934.

Já neste cargo, Paulo Duarte lhes explicitou o sonho de seu grupo, composto por intelectuais ligados à corrente modernista de cunho nacionalista e/ou por políticos pertencentes principalmente ao Partido Democrático e ao Partido Constitucionalista: um órgão governamental, chefiado por Mário de Andrade [...]; que abarcasse as instalações culturais existentes, dinamizando-as, adicionadas às novas estruturas capazes de por em prática todas as idéias que davam sentido e organicidade ao projeto. Paulo Duarte propôs

também a criação futura do Instituto Brasileiro de Cultura, formado a partir dos institutos estaduais, do qual o Departamento de Cultura do município paulista seria germe. (PEREIRA; KERR, 2003, p. 117)

Segundo Paulo Duarte (1977), cabia a este departamento promover, difundir, criar, manter, estimular e organizar as mais distintas iniciativas que visassem à promoção cultural da cidade. Foram então estruturadas cinco divisões – Educação e Recreio; Turismo e Divertimentos Públicos; Bibliotecas; Documentação Histórica e Social e a Divisão de Expansão Cultural (composta de duas seções: I – Rádio Escola e II – Teatros, Cinemas e Salas de Concerto) – que davam cabo à execução das competências citadas.

Mário de Andrade assumiu a direção da Divisão de Expansão Cultural, assim como do próprio Departamento Municipal de Cultura. Ele era visto como um “futurista”, e embora estranho ao prefeito, Fábio Prado, e ao governador de São Paulo, Armando Salles Oliveira, ambos viram “nesse projeto pioneiro – um órgão público gerenciador e centralizador da cultura – uma importante alavanca para seus projetos políticos” (PEREIRA; KERR, 2003, p. 117).

Foi em meio a este pensamento que o Departamento de Cultura do Município de São Paulo promoveu o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. O evento tinha por objetivo implantar uma língua padrão não apenas nas artes do teatro, da declamação e do canto erudito, mas na arte do dizer, orientada para uma unidade nacional. Vale ressaltar, que o intento nacionalista daqueles anos da busca pela identidade brasileira e de sua cultura, implicou na produção em larga escala de tecnologias e estratégias tais como a publicação de enciclopédias, dicionários, de clássicos da literatura brasileira até a realização de congressos e movimentos artísticos como o da Semana de Arte Moderna.

Esse processo foi reforçado durante a ascensão do nacionalismo através do Movimento Modernista das décadas de 1920 e 1930, cujo líder era o crítico de música, linguista, poeta e musicólogo Mário de Andrade (1893-1945). Em 1922, durante a "Semana de Arte Moderna", intelectuais e artistas empreenderam um Manifesto que apelava para a ruptura com os modelos portugueses tradicionais e a adoção de padrões de fala brasileiros. Esta atitude mais aberta levou à utilização bem sucedida de normas brasileiras na literatura. O termo português brasileiro começou a ser usado desde então para definir a singularidade da língua falada no Brasil, considerada tão exata quanto o inglês americano para distinguir a linguagem falada nos Estados Unidos a partir do seu correspondente britânico.¹⁹ (BRANDÃO, 1999, p. 39, tradução nossa)

¹⁹ *This process was enhanced during the elevation of nationalism through the Modernist Movement of the 1920's and 1930's, whose leader was the music critic, linguist, poet and musicologist Mário de Andrade (1893-1945). In 1922, during the "Week of Modern Art", intellectuals and artists launched a Manifesto calling for the break with traditional Portuguese models and the adoption of Brazilian speech patterns. This more open attitude led to the successful use of the Brazilian norm in literature. The term Brazilian Portuguese began to be used from then on to define the uniqueness of the language spoken in Brazil, considered as accurate as it is American English to distinguish the language spoken in the United States from its British counterpart.* (BRANDÃO, 1999, p. 39)

Desta forma, os Anais do Congresso expuseram no corpo de seu texto os motivos pelos quais se fazia fundamental a normalização da língua portuguesa brasileira, respeitando as características da pronúncia das diversas regiões do Brasil, porém escolhendo uma, numa tentativa de estabelecer uma língua nacional padrão, isto é, um idioma de Estado, bem como numa tentativa de

[...] subverter o sentido que a obra de colonização imprimiu nos brasileiros, criando possibilidades de resistência cultural e vislumbrando uma saída para a construção de uma identidade cultural/nacional como forma de superação do *status* de país colonizado e afirmação de sua capacidade intelectual. (SERPA, 2001, p. 74)

Isso fica clarificado em passagens dos Anais que narram:

O que não se pode, porém deixar á tonta e sem nenhum critério civilizador são as manifestações eruditas da arte de falar, que em todos os países civilizados são fixadas pelo consenso duma tradição feliz ou pela determinação de quaisquer organismos competentes. É sabido que na Itália existe uma maneira artística de pronunciar o italiano, no teatro ou na declamação. Na França uma longa tradição do bem falar se estabeleceu nos teatros, com o exemplo normativo da *Comédie Française* e do Conservatório de Paris. Na Alemanha a linguagem do Hannover foi escolhida para o teatro erudito, como a que mais correspondia foneticamente à pureza da língua alemã. (ANAIS, 1938, p. 56)

E mais,

No caso do Brasil impõe-se a escolha dessa língua-padrão a ser usada nas artes de dizer. [...] Mas a arte de dizer, a dicção, não consiste apenas na emissão clara dos fonemas. Carece não esquecer que não existe fonema sem timbre, nem palavra sem sonoridade racial. [...] o Brasil encontrará porventura nessa língua-padrão escolhida, que de norte a sul se normalizará no seu teatro e no seu verso declamado, um orgulho de consentimento nacional, um treino de disciplina, uma organização conciente, um fator verdadeiro de unidade. Não haverá por certo um Italiano que não se junte a outro Italiano por mais distante em sua pronúncia dialetal, ao pensar na bela língua da Italia. É possível também imaginar que todos os Brasileiros um dia, já acostumados civilizadamente à pronúncia duma só linguagem, mais disciplinados por êsse esforço conciente de unificação, sintam o mesmo orgulho do Italiano, ante a nossa língua admirável, convertida em obra-de-arte pelo consenso unânime de todos nós. (ANAIS, 1938, p. 56)

Também neste mesmo capítulo fica esclarecido que o estabelecimento normalizado da dicção no canto se fazia necessário pelas mesmas razões que a escolha da língua-padrão, e justifica que a diversidade de pronúncia das regiões do país, bem como a desatenção em relação a este problema por parte dos professores de canto e dos cantores estaria levando o canto erudito brasileiro à “maior barafunda vocal que se pode imaginar”. (ANAIS, 1938, p. 58)

Desta maneira a função coercitiva dos emanados do documento produzido pelo congresso sobre outras esferas da vida social decorreu do seu valor normativo, tornando-se ele próprio uma importante força contrária à diversidade. Vale, por fim, ressaltar que aspectos também contextuais colaboraram para que o linguajar carioca fosse o escolhido.

Segundo Rosenblat (1967), uma cidade (sobretudo as capitais ou os grandes centros regionais) ganha prestígio, transformando-se em foco de expansão lingüística, quando alguns meios de grande alcance a promovem tal como os veículos jornalísticos – rádio e televisão – e as instituições de ensino – universidades.

Sob esta ótica, sem dúvida o Rio de Janeiro cumpria estes quesitos: as primeiras universidades brasileiras surgiram na sede do império; lá também se iniciaram as atividades de imprensa, cujo discurso se pautava na linguagem mais apurada da Corte (ALENCASTRO, 1997); era o lugar preferido dos grandes escritores brasileiros: “Todos os grandes escritores brasileiros moravam na corte” (ALENCASTRO, 1997, p. 35). Outros dados comprovavam ainda o prestígio da capital federal: apresentava a menor taxa de analfabetismo entre as 12 maiores capitais do país; era também uma cidade em que se constatava um expressivo número de pessoas com nível superior. Sob aspectos sócio-econômicos, o Rio de Janeiro constituiu-se no principal centro econômico, uma vez que a Baía de Guanabara se tornou a porta de entrada de diferentes produtos e de pessoas oriundas de outras regiões, intensificando-se lá não só o intercâmbio lingüístico, mas o processo de mobilidade social (SANTOS, 2008).

O projeto nacionalista, portanto, exposto de maneira subliminar nos documentos do Congresso parecia convergir os ideais políticos tanto municipal quanto nacional daquele momento da história do Brasil, o que reforça ainda mais o seu caráter compulsório e censurador. Assim,

- Levado por todas estas preocupações e animado pelo desejo de bem servir á causa da nacionalidade brasileira nas **artes da linguagem e do canto**:
- a) – **considerando que a irregularidade de pronúncia dum lingua afeta perigosamente as artes do dizer e do canto;**
 - b) – **considerando que o estabelecimento e fixação dum lingua-padrão virá pôr um termo á normalidade de pronúncia que atualmente se verifica no teatro, na declamação e no canto da lingua nacional;**
 - c) – **considerando que a fixação dessa lingua-padrão é um elemento civilizador e um processo de cultura;**
 - d) – **considerando que a fixação dessa lingua-padrão será mais um fator patriótico de unidade nacional;**
 - e) – **considerando que dentro das pronúncias regionais do Brasil faz-se mister escolher uma que apresente ao mesmo tempo as melhores credenciais nacionais, filológicas e artísticas;**
 - f) – considerando que a pronúncia “carioca” do Distrito Federal apresenta-se como a mais evolucionada dentre as pronúncias regionais do Brasil;
 - g) – considerando ser ela a mais rápida e consequentemente a mais incisiva de todas;
 - h) – considerando ser ela a que mais apresenta “tonalidades próprias de bastante relêvo” no dizer do professor Renato Mendonça;
 - i) – considerando ser ela a de maior musicalidade na pronúncia oral, ao mesmo tempo que dá menos a impressão do “falar cantado”, na observação do professor Mario Marroquim;
 - j) – considerando ser a pronúncia carioca a mais elegante, a mais essencialmente urbana dentre as nossas pronúncias regionais;
 - l) – **considerando ser ela provavelmente, por ter se fixado na capital do país, um produto inconciente, uma síntese oriunda das colaborações de todos os Brasileiros, e por isso mesmo a mais adaptavel a todos êles;**

- m) – considerando ser ela, por ser da capital a que os Brasileiros afluem, a mais facil de ser ouvida e propagada e a que mais probabilidades tem para se generalizar;
 O PRIMEIRO CONGRESSO DA LINGUA NACIONAL CANTADA resolve considerar a **pronúncia carioca a mais perfeita do país** e propô-la como lingua-padrão a ser usada no teatro, na declamação e no canto eruditos do Brasil. O PRIMEIRO CONGRESSO DA LINGUA NACIONAL CANTADA obtempera porém que as pronúncias regionais quando sirvam para efeitos de caracterização, podem e mesmo devem ser usadas no teatro, na declamação e no canto regionais, e mesmo, no caso de aparecerem personagens regionais no teatro erudito.” (ANAIS, 1938, p. 58-60. Grifos nossos)

3.2 Princípios gerais das normas

As normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito foram estabelecidas a partir de um anteprojeto que foi alvo de discussões entre os vários membros do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de diversos Estados da Federação. Ao final, a proposta em que a pronúncia carioca fora colocada como a língua padrão a ser usada no teatro, na declamação e no canto erudito do Brasil foi unanimemente aprovada.

Tecnicamente, as normas elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada apresentam, em forma de texto, os símbolos ortográficos em letra maiúscula das vogais e consoantes, a sua classificação fonética do ponto de vista articulatorio, bem como as suas posições (tônica, pretônica, postônica ou átona) na descrição de palavras. No entanto, não diferencia graficamente estes símbolos quando tônicos, átonos ou nasais – ex.: A – oral aberto (pá), A – oral fechado (aba), A – nasal (rã), adotando a mesma representação para três classificações e realizações distintas. Tratam, ainda, de normas para a junção de palavras utilizando-se de trechos musicais, com a reprodução de partituras, para a melhor visualização do exemplo a ser dado. Vale ressaltar que as normas apresentam transcrições ortográficas, em sua maioria junto aos exemplos musicais, com o intuito de nortear a execução dos fonemas, no entanto estas se mostram limitadas e/ou inadequadas para expressá-los. Esta transcrição adotada, tal como a utilizada por Mendonça (1936), na obra *O Português do Brasil*, uma das referências para o anteprojeto das Normas de 1938, demonstra a prática de uma notação bastante distinta da utilizada internacionalmente na época e nos dias atuais, a saber o IPA (*International Phonetic Alphabet*). O excerto abaixo retirado desta obra trata da diferença da fonética do português de Portugal e do português brasileiro utilizando, para tanto, uma transcrição ortográfica. Assim:

Português
 Tanho dentru du mô páito
 Doiz muinhox a muêre;
 Anda um, ôtro d'zanda;
 Assim é u báim k'rer.

Brasileiro
 Tenho dentro do mêo peito
 Doix muinhox a môer;
 Anda um, ôtro dizânda;
 Assim é u bêm kêrer.

(ROQUETE-PINTO *apud* MENDONÇA, 1936, p. 217)

Portanto, por este exemplo, fica claro que os estudos de fonética existentes nas obras²⁰ que serviram de base para a organização do anteprojeto não utilizavam nem um sistema de representação que pudesse elucidar um entendimento decisivo quanto à pronúncia dos fonemas, nem um modelo que pudesse unificar a compreensão dos elementos diferenciadores da linguagem falada e/ou cantada.

Outro ponto refere-se aos exemplos utilizados, que muitas vezes se encerram em si, não traduzindo uma mesma aplicação a outras palavras ou conjunto de palavras. E, finalmente, as contradições na exposição das normas acabam diversas vezes dificultando a leitura de alguns pontos, até mesmo para o cantor brasileiro, e por conseqüência contribuem para a imprecisão da prática a ser seguida.

Definições

Preliminarmente à exposição das normas faz-se necessária a definição dos termos técnicos citados nos Anais, em função de sua grande utilização ao longo do documento. Vale ressaltar que esses termos não são conceituados no documento sob a égide da fonética, definição que ocasionaria o entendimento contundente dos mesmos, por isso as estabelecemos conforme a literatura indicada nos Anais, que serviram de base para o anteprojeto, bem como a análise das próprias Normas. São eles:

1) Vogal²¹: são os “sons” das palavras (ANAIS, 1938, p. 63). Caracteriza-se pela “saída livre da coluna de ar” (NASCENTES, 1933, p. 23).

1.1) Vogal oral: refere-se àquela quando “transposta a glote, o ar vai dar na faringe, e dali sai para a atmosfera, passando todo pela bôca e produzindo um fonema *oral* [...]” (SOUSA DA SILVEIRA, 1934, p. 60).

²⁰ Antenor Nascentes – *O linguajar carioca*, de 1922; Antenor Nascentes – *O idioma nacional*, de 1933; Sousa da Silveira – *Lições de Português*, de 1934; Renato Mendonça – *O português do Brasil*, de 1936; Mario Marroquim – *A língua do nordeste*, de 1934; e Amadeu Amaral – *Dialeto caipira*, de 1920; relatório apresentado ao Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, pela Comissão nomeada para estudar a pronúncia carioca – “Boletim de Educação Pública” ano I, n° 4.

²¹ Nascentes utiliza o termo “voz” para designar vogal.

1.2) Vogal nasal: refere-se àquela quando “transposta a glote, o ar vai dar na faringe, e dali sai para a atmosfera, [...] passando totalmente ou em parte pelas fossas nasais, e fazendo soar um fonema *nasal*” (SOUSA DA SILVEIRA, 1934, p. 60). Ainda, “se a produção da voz se dá sem o véu palatino levantar-se, a voz é nasal: ã, ã, ã, ã, ã” (NASCENTES, 1933, p. 27).

1.3) Vogal aberta ou fechada: “da distância entre o dorso da língua e a abóboda palatina resulta o timbre das diferentes vozes” (NASCENTES, 1933, p. 25).

1.3.1) Vogal aberta ou baixa: segundo Nascentes (1933), refere-se àquela produzida com menor grau de elevação da língua em relação ao palato.

1.3.2) Vogal fechada ou alta: segundo Nascentes (1933), refere-se àquela produzida com maior estreitamento da cavidade bucal, em consequência da elevação da língua em relação à região palatal ou à velar.

1.4) Vogal surda:

O ar que vem dos pulmões para ser lançado na atmosfera, tem de atravessar a glote. Pode dar-se então um de dois casos: ou a glote está fechada, ou quási, e o ar, forçando-lhe a passagem põe em vibração as cordas vocais; ou está aberta, e, passando o ar sem dificuldade, não vibram as cordas vocais. O fonema produzido no primeiro caso diz-se *sonoro*; o que se produz no outro, *surdo*. (SOUSA DA SILVEIRA, 1934, p. 62)

A definição da expressão “surda” refere-se ao papel das pregas vocais na produção do som de **consoantes**, sendo assim surda (ou desvozeada) a consoante em que as pregas vocais não atuam. Porém, parece o documento sugerir serem surdas as vogais reduzidas, que para Nascentes (1933) ocorrem com as vogais **a**, **i**, e **u**. Assim, o **a** final ou átono soa reduzido; e as vogais **e** e **o** finais se reduzem ao **i** e ao **u**, respectivamente.

2) Ditongo: “grupo de duas vogais proferidas numa só sílaba, e uma das quais funciona como consoante. [...] O ditongo é decrescente se a vogal soa primeiro que a semivogal: *ai*, *mais*, *meu*, *foi*, *oiro*. É crescente, se o contrário disto se dá” (SOUSA DA SILVEIRA, 1934, p. 63).

3) Hiato: “encontro de duas vogais, cada uma em sua sílaba”. (SOUSA DA SILVEIRA, 1934, p. 63).

4) Tritongo: “grupo de três vogais, uma tónica, e as outras acompanhando-a como consoantes numa sílaba: *uai* em *Uruguai*” (SOUSA DA SILVEIRA, 1934, p. 63).

5) Semivogal: “nas semi-vogais, que são as vogais *i* e *u*, prepositivas de ditongos ou tritongos, as partes do aparelho fonador apresentam uma abertura que vai progressivamente se estreitando. Ex.: *vai*, *pau*” (NASCENTES, 1933, p. 28).

- 6) Semiconsonância (semiconsoante): “nas semi-consonâncias, que são as vogais *i* e *u*, prepositivas de ditongos ou tritongos, as partes do aparelho fonador formam uma estreiteza que se alarga progressivamente. Ex.: *cópia, água*” (NASCENTES, 1933, p. 28).
- 7) Consoante²²: são ruídos que se ajuntam ao som vocálico, seja precedendo ou sucedendo a vogal silábica (ANAIS, 1938, p. 63). Caracteriza-se pela “saída obstruída parcial ou total” (NASCENTES, 1933, p. 23) da coluna de ar.
- 6.1) Fricativas: “obstruindo-se a boca parcialmente, de modo que o ar se escoe através de estreita fenda produz-se uma consonância, chamada fricativa por causa do atrito que se sente. São fricativas as consonâncias: *vê, fê, sê, zê, xê, jê, lê, lhê* e, em certos casos, *bê, dê, guê, rê*” (NASCENTES, 1933, p. 29).
- 6.1.1) Fricativa lateral: “quando a estreiteza do canal vocal se forma nos lados da cavidade bucal, a fricativa se chama lateral: *lê, lhê*” (NASCENTES, 1933, p. 29).
- 6.2) Vibrante: “quando um órgão elástico executa em determinado ponto do canal vocal rápido movimento vibratório que impede intermitentemente a saída do ar, a consonancia se chama vibrante, ex.: *rê, rrê*” (NASCENTES, 1933, p. 29).
- 6.3) Oclusiva: ocorre “se a bôca, completamente fechada, se abre rápidamente para deixar passar o ar, ou se aberta, para a emissão de uma voz, se fecha rapidamente para interceptar a corrente de ar. Ex.: *bê, pê, tê, dê, quê, guê*” (NASCENTES, 1933, p. 29-30). Segundo Nascentes (1933) a oclusiva é implosiva em “sob” (posição final), e explosiva em “pão” (posição inicial).
- 6.4) Bilabiais: “quando produzidas pela articulação dos dois lábios” (NASCENTES, 1933, p. 30-31). Segundo Nascentes (1933) são bilabiais as oclusivas **p** e **b**, **m** e **b** fricativo.
- 6.5) Labio-dentais: são “produzidas pela articulação do lábio inferior com a arcada dentária superior. [...] Ex.: *fê* e *vê*” (NASCENTES, 1933, p. 31).
- 6.6) Dental: “aplicando a língua á parte interna dos incisivos superiores, teremos as oclusivas dentais, *tê* e *dê*, produzida com menos força do que a primeira. Escapando-se na produção do *d* uma ligeira corrente de ar, este fonema passa de oclusivo a fricativo” (NASCENTES, 1933, p. 32).
- 6.7) Alveolar: “aplicando a língua á parte interna da gengiva dos incisivos superiores, isto é aos alvéolos desses dentes, produzem-se as alveolares. São alveolares o *sê*, o *zê*, o *nê*, o *lê*, o *ré* e o *rrê*” (NASCENTES, 1933, p. 33-34).

²² Nascentes utiliza o termo “consonância” para designar consoante.

- 6.8) Sibilantes: são o “*sê* e o *zê* [...], por causa do silvo a que se assemelham” (NASCENTES, 1933, p. 28).
- 6.9) Palatal: “aplicando a língua em direção ao palato, produzem-se as palatais. São elas: o *xê*, o *jê*, o *lhê* e o *nhê*” (NASCENTES, 1933, p. 34).
- 6.10) Chiantes: “são o *xê* e o *jê*, por causa do chiado que fazem ouvir” (NASCENTES, 1933, p. 34).
- 6.11) Velar: “aplicando a parte posterior da língua em direção ao véu palatino, produzem-se as velares. São elas: o *quê*, o *guê*, oclusivo e o fricativo, o *lê* fim de sílaba e o *ne* antes dos fonemas *quê* e *guê*. Ex.: *manco*, *manga*” (NASCENTES, 1933, p. 34-35).
- 6.12) Consoante surda²³: não é “acompanhada de vibração das pregas vocais” (NASCENTES, 1933, p. 35). São surdas, conforme Nascentes (1933): “*pê*, *tê*, *quê*, *fê*, *sê*, *xê*, *lê* (velar), *rê* (diante de surda)”.
- 6.13) Consoante sonora²⁴: é “acompanhada de vibração das pregas vocais” (NASCENTES, 1933, p. 35). São sonoras, conforme Nascentes (1933): “*bê*, *dê*, *guê* (oclusivos e fricativos), *vê*, *zê*, *jê*, *lhê*, *mê*, *nê*, *nhê*, *rê* e *rrê*”.

Normas Gerais

Constitui, portanto, a descrição das normas intituladas: **Normas para boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito**, tal como se apresentam nos Anais publicados em 1938, acrescentada de comentários que julgamos pertinentes. As normas gerais são iniciadas pelas vogais da língua-padrão, que, conforme o documento, perfazem o total de 19 (dezenove), como mostra a **Tabela 1** abaixo. Porém, vale dizer, quando na descrição das normas específicas de cada vogal é exposto um número maior das mesmas do que aquele inicialmente elencado.

²³ Hoje chamamos de consoante desvozeada, “quando não houver vibração das pregas vocais” (SILVA, 2008, p.27).

²⁴ Hoje chamamos de consoante vozeada, “quando as cordas vocais estiverem vibrando durante a produção de um determinado som (SILVA, 2008, p.27).

Tabela 1
 Símbolos ortográficos, classificação fonética e exemplos das vogais elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938*

<i>Vogal</i>	<i>Oral</i>	<i>Nasal⁽¹⁾</i>	<i>Aberta</i>	<i>Fechada</i>	<i>Surda</i>	<i>Exemplo</i>
A	•		•			má
A	•				•	da
A		•		•		rã
E	•		•			fê
E	•			•		ipê
E	•				•	de
E		•		•		vem
E		•			•	então
I	•		•			vil
I	•			•		cima
I		•				vim
O	•		•			só
O	•			•		cor
O	•				•	ato
O		•		•		som
O		•			•	camondongo
U	•		•			sul
U	•			•		tudo
U		•				rum

*Tabela de nossa confecção, baseada nas *Normas para boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito*, páginas 61 e 62.

⁽¹⁾“As vogais nasais brasileiras são fechadas ou reduzidas”. (NASCENTES, 1933, p. 28)

Valor relativo de vogais e consoantes

Conforme os Anais (1938), as vogais são os “sons” das palavras e por isso devem tomar o máximo de tempo que duram os sons musicais, já as consoantes são ruídos que se ajuntam ao som vocálico, seja precedendo ou sucedendo a vogal silábica. Estas por serem ruídos prejudicam a pureza da emissão musical da voz, mas são fundamentais para a formação intelectual das palavras. Devem ser por este motivo, “articuladas com nitidez perfeita, mas sempre com a maior brevidade e discrição possíveis, para que não prejudiquem o som musical”. (ANAIS, 1938, p. 63)

Vogal Aberta e Fechada

Segundo o documento, as vogais fechadas são mais frequentes que as abertas tanto na língua-padrão carioca, como em quase todas as pronúncias regionais cultas do Brasil. Esta tendência nacional “coincide com as normas gerais do *belcanto* europeu que busca evitar a prolação de vogais demasiadamente abertas” (ANAIS, 1938, p. 63). Além disso, esta

ocorrência é muito específica do Brasil, ao contrário do que se pratica em Portugal. Os portugueses pronunciam “amámos” abrindo a vogal tônica e nós dizemos “amâmos”. Assim sendo, esta tendência de fechar a vogal deve ser aproveitada no canto erudito brasileiro, “para maior caracterização nacional do timbre e maior facilidade da emissão vocal” (ANAIS, 1938, p. 63).

Na língua brasileira há uma propensão, segundo Sousa da Silveira (1934), de a vogal tônica influenciar as vogais pretônicas das palavras ou agrupamentos em que partículas do discurso, ou mesmo palavras se fundem com a palavra seguinte. Se a vogal tônica é fechada, fecha ou ensurdece a pretônica, se aberta, abre. Exemplos:

[...] *isquecer, isquici, dever, divi, remete, remeto, rimiti, vâdio, sâdio, insâiar, insaiava, insâiou, insâiarei, pãdeiro, direção, excêção, geração, mordomo, de-noite, di-dia, ao-pé-dá-cama, ao-pé-dá-casa, oh guerreiros dá taba sagrada, oh guerreiros dá tribo tupi, pãrlama, caradura.* (ANAIS, 1938, p. 64)

Chamamos este fenômeno que ocorre no português contemporâneo de harmonização vocálica, ou seja,

[...] trata-se de uma tendência de assimilação vocálica tradicional no português, em que uma vogal média pretônica cede espaço à correspondente alta da mesma zona articulatória por influência da vogal tônica alta. É o que ocorre, por exemplo, em *vestido, pedido, comprido*, que se pronunciam [viš'tidu], [pi'didu], [kũ'pridu], respectivamente.²⁵ (CAVALIERE, 2003, p. 2)

Porém, segundo os Anais (1938), em muitos casos esta tendência não era observada, assim diríamos “com os Cariocas: adôtar, prêgar, (religiões), pégáda”. (ANAIS, 1938, p. 64)

Vogais Reduzidas

Segundo os Anais (1938), constituem vogais reduzidas o **e** e o **o** finais. A redução de ambos se da seguinte maneira: o **e** reduz-se ao **i**, e o **o** reduz-se ao **u**, conforme Nascentes (1933). Ainda, conforme o documento de 1938, em alguns casos na pronúncia regional nordestina (muito usada nos cocos e outras peças) há supressão completa da vogal final, por exemplo: “Nosso *padim pade Cicho*” (Nosso padrinho padre Cícero). “A cantora Elsie Houston usa inteligentemente esta dicção em peças nordestinas, dizendo ‘*camim*’ (caminho) no *Pinião* (Columbia, nº7050-B) e ‘*Coc*’, *Sinhá*’ (Côco, *Sinhá*) no *Eh Jurupã* (Columbia, nº7053-B)” (ANAIS, 1938, p. 64).

²⁵ Ainda, segundo Mattoso Câmara (1970), a harmonização pode ocasionar a falta de clareza comunicativa, pois a pronúncia de palavras cujos significados são distintos acaba por possuir a mesma dicção, por exemplo: *comprido* e *cumprido*.

Vogais Compromissórias

Ocorrem quando há vogais orais abertas nos sons agudos e sobreagudos do registro vocal. Deve se usar, nestes casos, “um compromisso que consista em fechá-las discretamente” (ANAIS, 1938, p. 64). Da mesma maneira, ocorre o inverso, ou seja, quando as vogais orais fechadas e nasais fechadas ocorrem nos sons graves e gravíssimos do registro vocal, “o compromisso a empregar é justamente o oposto, clareando-se discretamente essas vogais para obtenção de maior sonoridade e alcance da voz. Esta é, de resto, uma norma universalmente empregada pelo canto erudito”. (ANAIS, 1938, p. 65). Os outros casos de vogais compromissórias referentes às vogais **e** e **o** constam nas Tabelas 2 e 3.

Consoantes Omitidas

Não devem ser empregadas as consoantes **j** e **x** (**ch**) quando representadas ortograficamente por **s** ou **z**. Exemplos: os livros/“uj livrux”, esperança/“echperança”, mesmo/“mejmo”. Nem o **x** diante de consoante (extático/“echtático”). Nesses casos usam-se os ruídos do **s** e do **z** em seus valores de fricativas alveolares surda e sonora. Exemplo: em vez de “uj livrux”, “echperança”, “mejmo”, diz-se “uz livrus”, “esperança”, “mezmo”, “estático”, evitando excesso de sibilização. A regra busca evitar o chiado típico carioca que, pela “grande dificuldade de emissão, arreia o som de ruídos espúrios que lhe destroem a claridade. **Será esta realmente a única convenção musical recusadora dum fonema da língua padrão, exclusivamente para o canto**” (ANAIS, 1938, p. 65. Grifo nosso).

Fenômenos Fonéticos

Quando o texto não exige, evitam-se os seguintes fenômenos: assimilação²⁶, dissimilação²⁷, prótese²⁸, epêntese²⁹, suarabacti³⁰, aférese³¹, síncope³², haplologia³³,

²⁶ “Aproximação de um som a outro, podendo esta aproximação ser levada à igualdade: lat. *vipera* > *vibera*, tornado *vibora* (...)” (SILVEIRA, 1934, p. 71).

²⁷ “Diferenciação de sons idênticos ou semelhantes, podendo essa diferenciação chegar à eliminação de um dos sons: *rotundu* > *retondo*, por dissimilação do primeiro *o* e depois *redondo*” (SILVEIRA, 1934, p. 71).

²⁸ “Aumenta fonemas no princípio dos vocábulos, ex.: *alevantar* por *levantar*” (NASCENTES, 1933, p. 50).

²⁹ “Aumenta fonemas no meio, ex.: *stella-estrêla*” (NASCENTES, 1933, p. 50).

³⁰ “Espécie de epêntese que consiste na intercalação de uma vogal, destruindo um grupo de consoantes: lat. popular *februariu* > *fevereiro*” (SILVEIRA, 1934, p. 71-72).

³¹ “Suprime fonemas no princípio, ex.: *apotheca*-bodega” (NASCENTES, 1933, p. 51).

³² “Suprime fonemas no meio, ex. *veritate-verdade*” (NASCENTES, 1933, p. 51).

³³ “A síncope recebe o nome de haplologia quando recai sobre sílaba que começa pela mesma consoante que outra, ex: *bondoso* em vez de *bondadoso*. Haplologia quer dizer simplificação da expressão” (NASCENTES, 1933, p. 51).

metástase³⁴ e hipértese³⁵.

Nas expressões em que entra a preposição **de** são aceitas apócopas³⁶ consagradas pelo uso, mesmo não ocorrentes no texto, “mas a que o compositor tenha dado um som só da melodia. Diremos, pois, copo *dagua*, *estrêla-dalva*, *vinhadalhos*, *fios dovos*, *d’alma*, *galinha d’Angola*, *costa d’Africa*” (ANAIS, 1938, p. 65). Outros exemplos: *viv’alma*, *minh’alma*, *n’água*, *don’Ana*, *Sant’Ana*.

Palavras terminadas em consoantes que não sejam **l**, **m**, **n**, **r**, **s** e **z**, usa-se a paragoge³⁷ (sob/sobi, Isaac/Isáqui). Caso haja um som que corresponda a uma sílaba de “difícil”³⁸ execução, o cantor deve desdobrá-lo; caso haja um som rápido, este deve ser dividido em dois sons de igual valor; se som longo, deve ser dividido por três ou quatro e corresponderá a uma parte dessas; caso apareça numa síncopa rápida ou num som destacado, omite-se a paragoge, para não prejudicar a realidade rítmica. Assim,

Figura 1 – Paragoge (1º e 2º caso)

The figure illustrates two musical examples of paragoge. The first example, labeled 'Alegreto', shows a melody in 2/4 time with the lyrics "... sob meu pé." Below the melody, the word 'sob' is written with a dotted line underneath the 's', indicating its execution. The second example, labeled 'Andantino', shows a melody in 2/4 time with the lyrics "... sô b(i) meu pé." Below the melody, the word 'sô' is written with a dotted line underneath the 'b', indicating its execution. A horizontal dotted line separates the two examples.

(ANAIS, 1938, p. 66-67)

³⁴ “É a troca de lugar entre fonemas. Ex.: *semper-sempr*” (NASCENTES, 1933, p. 53).

³⁵ “Consiste na transposição de um fonema de uma sílaba para outra. Ex.: *remusgar/resmungar*” (HOUAISS, 2010).

³⁶ “Suprime fonemas no fim dos vocábulos, ex.: *faz por faze*” (NASCENTES, 1933, p. 51).

³⁷ “Aumenta fonemas no fim, ex.: *ante – antes*” (NASCENTES, 1933, p. 51).

³⁸ Palavra relatada nos Anais que parece denotar um empenho vocal e articulatório acima do normal para o cantor.

Figura 2 – Paragoge (3º caso)

Execução:

(*Noturno Sertanejo*, F. Mignone. ANAIS, 1938, p. 66-67)

Regionalismos

Em caso de peças regionais a dicção erudita deve parodiar a pronúncia característica local. Mas, nos casos em que “a palavra regional for apenas uma fatalidade geográfica e não um valor psicológico do texto erudito, a pronúncia obedece às tendências e leis fonéticas da língua-padrão” (ANAIS, 1938, p. 68).

Estrangeirismos Musicais

Não são admitidos os seguintes estrangeirismos: vogais mudas, paragoges depois de **l** e **r** portuguesas; nasal francês; consoantes duplas italianas; emissão do **r** forte nos grupos consonantais **br**, **cr**, **dr**, **fr**, **gr**, **pr** e **tr** (“brruto”, “trremer”); “falsificações de emissão para obter o timbre afroíânque ou dos cantores de tango argentino” (ANAIS, 1938, p. 68).

Normas Particulares das Vogais

Norma particular da vogal a

Como artigo, preposição, pronome ou crase é surdo e sempre o mesmo na linguagem falada. “No caso de crases há um ‘acento secundário ligeiro’ que as diferencia, tornando o som, na fala, um bocado mais longo” (ANAIS, 1938, p. 68). Segundo os Anais diremos da mesa forma: “a casa”, “deu-lha”, “da mão”, “olhei-a”, mas “vou a praia do Flamengo” (vou à praia do Flamengo). A crase, como no último exemplo, deve ser expressa, no canto, por uma clarificação discreta da vogal **a**. Cai aqui a norma em contradição, pois uma vez que há uma clarificação do **a**, esta vogal deixa de ser surda.

Também, a pronúncia carioca nas palavras **mas** e **para** implica o **a** surdo, nem aberto como entre “caipiras, capiaus e nordestinos”, nem fechado como o dos portugueses.

No caso de sons longos, fermatas, finais, vocalizações em que a vogal surda, mais breve por natureza, é impossível de ser sustentada em seu grau exato de timbre, usa-se o compromisso já determinado nas Normas Gerais: fechando-se discretamente a vogal nos registros médio e agudo, e abrindo-a no registro grave da voz. (ANAIS, 1938, p. 69)

Há algumas questões nas normas relativas à vogal **a**. A primeira delas refere-se à definição pouco esclarecedora em relação aos exemplos. Parece o documento definir como “oral aberto” a vogal **a** em posição tônica, seja a palavra acentuada agudamente ou não, vide as transcrições ao longo dos Anais. A outra questão diz respeito à vogal **a** surda que parece ter relação com a vogal **a** reduzida que o foneticista Antenor Nascentes expõe em sua obra “O Idioma Nacional” (1933, p. 25), uma das referências das Normas: “A vogal oral *a* no Brasil pode ser aberta ou reduzida: *sofá, rosa*; não existe *a* oral fechado no Brasil, como aparece no português de Portugal na palavra *cada*” (grifo original). Em sendo assim, parece comportar-se como **a** reduzido o **a**: da sílaba átona pretônica da palavra **anexo**, da sílaba postônica medial da palavra **sábado**, e da posição átona final da palavra **fala**.

Norma particular da vogal e

Segundo os Anais, o **e** na linguagem nacional soa frequentemente como **i**, mas jamais soa com valor de **a** surdo ou nasal, típico dos portugueses³⁹. As normas ditam: o **e** tônico mantém sempre o seu valor real, oral aberto ou nasal fechado, pronúncia esta que se estende a todas as regiões do país. É fechado o **e** das sílabas postônicas não finais. Os outros casos são:

O **e** final das palavras graves⁴⁰ ou exdrúxulas⁴¹, quando não nasal, é sempre surdo⁴², soando aproximadamente *i*. Quando nasal sôa sempre como ditongo nasal *ẽĩ* (recebẽĩ, jovẽĩ). O **e** pretônico varia com enorme irregularidade. É “oral aberto nos diminutivos de palavras com **e** oral aberto e tônico e nos advérbios em *mente*, derivados de adjetivos com o referido fonema (*pézinho, vélinha, bêlamente*). Oral fechado, isolado geralmente desprotegido⁴³ ou protegido⁴⁴, ou seguido de *l* ou de *r* (*êsôfago, Êlmano, dêlator, êrmitão*)”, ou em casos como “*batêdor*”, “*corrêdor*”, “*camêlô*”, sistematizados e geralmente os mesmos nas diversas pronúncias regionais do país. (ANAIS, 1938, p. 69, grifo original)

De outro lado, muitas vezes, o **e** pretônico soa surdo (com valor de **i**) ou tende a ensurdecer. Também **e** soa oral surdo quando “desprotegido, protegido, seguido de *s* ou *x* com que forma sílaba e nos hiatos” (ANAIS, 1938, p. 69). Exemplos: *educar/iducar, bezouro/bisouro, estar/istar, exclamar/isclamar, teatro/tiatro*.

³⁹ Espêlho/espalho; tambêi/tambâi (ANAIS, 1938, p. 69).

⁴⁰ Ou “paroxítonas, quando a sílaba tônica é a penúltima. Ex: *apele*” (HOUAISS, 2010).

⁴¹ Ou “proparoxítonas, quando a sílaba tônica é a antepenúltima. Ex: *síntese*” (HOUAISS, 2010).

⁴² Nascentes (1933) utiliza a expressão **oral reduzida** para apontar que a vogal **i** é representada pelo **e** no fim de palavras, por ex.: *tarde*.

⁴³ Parece significar não ser antecedido por consoante na sílaba.

⁴⁴ Parece significar ser antecedido por consoante na sílaba.

Conforme o documento, excetuam-se algumas palavras eruditas com **e** fechado (êxtático, extemporâneo, êxtradorso, êxtrafino, extroversão). Ainda, o **e** soa nasal surdo quando em sílabas iniciais (*encanto/incanto*). As exceções ficam por conta das palavras derivadas de *entre*; palavras eruditas (êmpola, ênfiteuse, ênlevo, ênsancha); aquelas cujo primeiro elemento é êntero (ênterocolite), êntomo (entomologia), ênto (entozoário), e as palavras ênzóico, enzootia, ênzótico, que apresentam o **e** nasal fechado.

Quando uma consoante precede e modifica o **e** nasal pretônico este se apresenta sempre fechado (pêntiar, atênder). Também o **e** soa fechado, na língua-padrão, na primeira pessoa do plural do pretérito perfeito simples do indicativo dos verbos: dar (demos), estar (estivemos), ter (tivemos), haver (houvemos), trazer (trouxemos), dizer (dissemos), fazer (fizemos), querer (quisemos), poder (pudemos) e por (pusemos).

Há uma tendência para ensurdecimento do **e** nasal nos verbos: encher, entrar, embaraçar, enganar, entender, ensinar, embalar; assim como há uma tendência para a utilização do **e** oral surdo nas palavras: menino/minino, pequeno/piqueno, pequenino/piquinino, querido/quirido, pedir/pidir e melhor/mlhor, embora, conforme os Anais, a pronúncia geral ainda não se tinha definido. Segundo o documento, as partículas em **e** como **e**, **de**, **em**, **me**, **te**, **se**, **lhe**, **lhes**, soam com **e** surdo (*i*, *di*, *im*, *mi*, *lhi*, *lhis*). Outro caso:

[...] quando substantivado e quando pronome interrogativo regido de preposição, *que* tem *e* fechado: Tem um *quê* de triste, para *quê* serve isto? Também se excetuam algumas expressões consagradas pelo uso, em que ainda a tendência mais geral conserva o *e* fechado. É o caso das expressões *dê-noite*, *dê-manhã*, *cor-dê-rosa*, *pan-dê-ló*, *dêpressa*, *dê repente*. (ANAIS, 1938, p. 70)

Vale apontar que o fonema **em** em final de palavra paroxítona tende a se transformar num **e** surdo. Esta tendência típica da forma inculta, como ocorre na pronúncia da língua carioca, como no nordeste e no dialeto caipira, poderá ser discretamente observada no canto erudito, quando o fonema ocorrer num som rápido, interno da frase (*ontem/ônti*, *virgem/virgi*, *vagem/vági*, etc.).

De suma importância é a colocação que se faz a respeito dos casos de **e** surdo soando aproximadamente **i**. Nestas ocorrências a vogal nunca deve soar completamente como o **i** (de *pista* ou *funil*). Usa-se, nesses momentos, uma vogal de compromisso entre o **e** e o **i**, bem próxima deste, “tanto mais próxima quanto mais rápida a emissão do som musical a que a vogal corresponder” (ANAIS, 1938, p. 70). Assim, o documento sugere um “quadro” das vogais de compromisso, proveniente da pronúncia do **e** surdo.

Tabela 2

Vogais de compromisso, provenientes da pronúncia do **e surdo**, elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938*

Vogal de compromisso	Vogal preponderante	Utilização
Mais próxima do e	[e]	- sons longos nos registros médio e grave; - fermatas em todos os registros; - sons em movimento moderado, iniciais de melodias, de partes de melodia e frases depois de pausas; - síncopas ou sons fortemente acentuados; - sons agudos e sobreagudos.
Eqüidistante do e e do i	eqüidistante	- vocalizações
Mais próxima do i	[I]	- sons rápidos em qualquer registro; - sons intermediários e finais de palavras e frases, em qualquer andamento.

*Tabela de nossa confecção, baseada nas *Normas para boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito*, página 71. Grifo nosso.

Norma particular da vogal **i**

Segundo os Anais (1938), a vogal **i** sempre terá seus valores preservados dentro da língua-padrão. Assim, “são absolutamente repudiadas no canto erudito as tendências para, em sílabas pretônicas, trocar o *i* pelo *e* (dereito, ministro), e para nasalizar o *i* oral (*inlustre*). Excetua-se a palavra “muito” em que o ditongo soa nasal” (ANAIS, 1938, p. 72).

A questão que se coloca a respeito da vogal **i** resume-se à diferenciação entre o que o documento define como o **i** oral aberto e o **i** oral fechado. Não verificamos na prática a distinção entre ambas, mesmo nas palavras dadas como exemplo - “vil” e “cima”, página 62 dos Anais. A obra *O Idioma Nacional*, de A. Nascentes, esclarece:

O *i* oral pode ser aberto, fechado ou reduzido. É aberto em sílaba tônica fechada por *l* ou ditongoônico *iu*, ex.: *anil*, *viu*. É fechado em sílabas tônicas em outras condições, ex.: *vi* e em átonas, ex.: *mirada*. É reduzido no fim de palavras, caso em que geralmente é representado por *e*, ex.: *tarde*. Praticamente não se percebe a diferença entre o *i* aberto e o *i* fechado. (NASCENTES, 1933, p. 26. Grifo original)

No entanto, nos Relatórios do Congresso os cantores Branca Caldeira de Barros e Murilo de Carvalho, além de Mário de Andrade e outros congressistas, defenderam a diferenciação do **i** aberto e do **i** fechado por julgarem-na útil ao canto “pela muito diversa disposição do aparelho fonador, ficando por isso as vogais do Anteprojeto” (ANAIS, 1938, p. 16).

Por fim, quando a norma elenca o **i** nasal, relata apenas o caso do **i** seguido de **m** (*vim*), não tratando dos outros casos de **i** nasal, tais como **ím**, **in** e **ín**.

Norma particular da vogal o

As normas relativas à vogal **o** nos Anais são descritas da seguinte forma: o **o** tônico, pode ser aberto, fechado ou nasal. O **o** tônico aberto ou fechado é genérico em todas variantes regionais do país, porém há exceções tais como na palavra “bôdas” e nos plurais de substantivos em que a tendência é para a conservação do **o** fechado (bólsos), mas deve ser definida caso a caso.

Em sílabas pretônicas o **o** se comporta da seguinte maneira: quando inicia a palavra, é sempre fechado ou nasal (ômitir, ôstentação, ondina); se vem precedido de consoante, ele é aberto exclusivamente nos diminutivos, compostos e advérbios em *mente*, formados com palavras que já tenham **o** tônico aberto (sózinho, socó-boi, atrózmemente); precedendo um fonema nasal, lei que se estende ao **o** tônico, o **o** soa fechado na língua-padrão, nunca aberto (sôneca, nônada, ôntem, hómem, Antônio, cônego, tônico ou Toníco). “Esta norma de estende às flexões verbais de idêntica construção fonética: tómo, tómas, tóma e não tómo, como em S. Paulo” (ANAIS, 1938, p. 72, grifo nosso).

Soa surdo nas seguintes situações: quando aparece em qualquer sílaba postônica (épuca, modu); em sílabas pretônicas nos hiatos (pueta, mueda, duente, aduecer) ou “quando final do primeiro elemento dum composto – *salvu-conduto*” (ANAIS, 1938, p. 73); noutras situações, sem que seja possível enunciar normas fixas e nem tendências (*cuzinhar, cuzido, cumer, cumpadre, bulir, durmir, muleque, lumbriga*, dentre outros). Neste último caso, há uma contradição em relação à norma que estabelece que em precedendo um fonema nasal (**m** ou **n**) o **o** soa fechado, pois o próprio exemplo da palavra Toníco, é muitas vezes pronunciada como *Tuníco*, como que obedecendo não a esta regra, mas a que possibilita a emissão do **o** surdo, deixando margem para irregularidade na execução de obras em que conste esse tipo de ocorrência.

Da mesma maneira, como a vogal **e**, o documento defende que o **o** freqüentemente se apresenta surdo, trocando-se pelo **u** ou por uma vogal de compromisso entre o **o** e o **u**. Também se mantém sempre surdo nas partículas **o**, tanto artigo como pronome: **os, do, dos, no, nos, vos** e **por** com seus compostos, que soam *u, us, du, dus, nu, nus, vus, pur, purque, purquanto, purtanto*. Assim, o documento sugere um “quadro” das vogais de compromisso, proveniente da pronúncia do **o** surdo, que apresentamos abaixo na Tabela 3.

Tabela 3

Vogais de compromisso, provenientes da pronúncia do **o surdo**, elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938*

Vogal de compromisso	Vogal preponderante	Utilização
Mais próxima do o	[o]	- todos os casos de colocação pretônica, em que a pronúncia estiver ainda incerta entre o o fechado e o o surdo ; - sons longos nos registros médio e grave; - fermatas internas nesses mesmos registros; - nas palavras com , conforme , e como em sons lentos e moderados; - sons em movimento moderado, iniciais de melodias, de partes de melodia e frases depois de pausas; - síncopas ou sons fortemente acentuados; - sons agudos e sobre agudos; - fermatas nos sons agudos.
Eqüidistante do o e do u	Eqüidistante	- vocalizações
Mais próxima do u	[u]	- sons rápidos em qualquer registro; - sons intermediários e finais de palavras e frases, em qualquer andamento; - a palavra com quando ocorrente em sons rápidos.

*Tabela de nossa confecção, baseada nas Normas para boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito, páginas 73 e 74. Grifo nosso.

Por fim, não é aceita pelo documento a tendência para converter o fonema **om** em *ão* (bom/bão).

Norma particular da vogal u

A vogal **u** apresenta-se como oral ou nasal fechada. Quando oral, não deverá ser nasalizada. Na formação de ditongo crescente, como na palavra *água*, o **u** soa como semivogal. Tal como na vogal **i**, o problema não resolvido refere-se à diferenciação entre o que o documento define como o **u** oral aberto e o **u** oral fechado. Também não verificamos na prática a distinção entre ambas, mesmo nas palavras dadas como exemplo - “*sul*” e “*tudo*”, pág. 62 dos Anais. A obra *O Idioma Nacional*, de A. Nascentes, também esclarece:

O *u* pode ser aberto, fechado ou reduzido. É aberto em sílaba tônica, ex.: *tuba*. Fechado, em sílaba fechada por *l* velar ou consoante nasal, ex.: *sul*, *tumba*. É reduzido quando átono, sendo no fim das palavras representado por *o*, ex.: *punir*, *escápula*, *lado*. [...] Praticamente não se percebe a diferença entre *u* aberto e o *u* fechado. (NASCENTES, 1933, p. 26-27. Grifo original)

Porém, curiosamente, a classificação de Nascentes está contrária àquela dada pelas Normas, em que o **u** oral aberto tem como exemplo a palavra “sul” (terminada com **l**), e o **u** oral fechado a palavra “tudo”, ambas tônicas. Se, por semelhança, tal como na descrição das vogais nas Normas, considerarmos a mesma regra do **i**, teremos então o **u** aberto em sílaba tônica fechada por **l** ou ditongo tônico **ui** (ex.: sul e fui) e fechado em sílabas tônicas em outras condições e em átonas (ex.: surdo, humano).

Por fim, quando a norma elenca o **u** nasal, relata apenas o caso do **u** seguido de **m** (*rum*), não tratando dos outros casos de **u** nasal, tais como **úm** e **un**.

Vogais Prolongadas

Sobre as vogais prolongadas, os Anais (1938) expõem o seguinte: o **i** tônico final é pronunciado em quase todo o país como um ditongo decrescente formado por dois **is** (*perffis*, *vii*). Este fenômeno que ocorre mais com a vogal **i**, por ser a mais alta⁴⁵ de todas, acontece também com outras vogais – *Pará* (*Paráa*), *ipê* (*ipêe*), *sol* (*sóol*), *azul* (*azúul*). Contudo, no canto esta tendência não deve ser utilizada, “pois provocaria uma oscilação desairosa e prejudicial á voz cantada” (ANAIS, 1938, p. 75). A única exceção é apenas quando ocorrerem sob síncopas, cuja execução vocal “implica exatamente, nos casos das vogais simples, numa oscilação da voz”. (ANAIS, 1938, p. 75)

Nos casos de nasalização da sílaba, é preciso observar as duas vogais intermediárias das duas séries *a-E-i* e *a-O-u*, com as quais sucedem prologamentos. As duas formam ditongos com suas vogais de compromisso, quais sejam: o **e** com o **i** e o **o** com o **u** em casos específicos. Assim temos: *sem* (*sêim*), *também* (*tambêim*), *bom* (*bôum*). Ainda, a ditongação de nasais pelo agrupamento de vogais diferentes atinge as sílabas postônicas nos casos de *ã* e *ẽ*. Assim temos: *amam* (*amãũ*), *estendem* (*estendẽĩ*).

Segundo os Anais (1938), não é admitida a ditongação de vogais tônicas finais, típica da pronúncia inculta, como os casos do **a** ditongando-se ao **u** (*animál/animau*); do **a** ditongando-se ao **i** (*rapaz/rapáiz*, *atrás/atráis*) e do **e**, do **o** e do **u** ditongando-se ao **i** (*pés/péis*, *retrós/retróis*, *luz/lúiz*). No entanto, o documento relata que nos casos em que ocorre este ditongo - como o plural das palavras “sol” (*sóis*) e “caracol” (*caracóis*) - estes devem obedecer às normas de execução cantada dos ditongos crescentes, que se seguirá.

⁴⁵ Vogal produzida com a maior elevação do dorso da língua em sua metade anterior em direção ao palato (Nascentes, 1933, p. 24).

Ditongos e Hiatos

Os ditongos devem ser considerados pelo cantor como uma vogal única seguida nos ditongos decrescentes duma semivogal, ou precedida nos ditongos crescentes duma semiconsoante. Esta semivogal ou semiconsoante deve ser executada com a mesma discrição e brevidade das consoantes, de acôrdo com o que ficou dito nas Normas Gerais. (ANAIS, 1938, p. 75)

No caso das peças em que o compositor dividiu o ditongo, tritongo ou hiato entre dois ou mais sons consecutivos, cada elemento do grupo vocálico residirá exatamente no som que ele lhe destinou. Quando o compositor deixa *ad libitum* a divisão do ditongo, adota-se a seguinte regra: “si os sons são vagarosos, é conveniente prolongar a vogal do ditongo pelos vários sons dados a ele, para que não perca a integridade fonética”. (ANAIS, 1938, p. 76)

Desta forma, em vez de executarmos a palavra “meu” da peça “Confidência”, de H. Villa-Lobos, prolongando a semivogal (u), prolongamos a vogal (e).

Figura 3 – Ditongo decrescente (1º caso de divisão rítmica)



(original)

(Confidência, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 76)

Figura 4 – Ditongo decrescente (2º caso de divisão rítmica)



(prolongando a semivogal u)

(Confidência, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 76)

Figura 5 – Ditongo decrescente (3º caso de divisão rítmica)

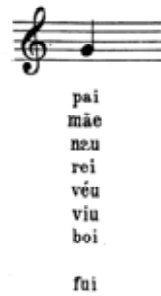


(prolongando a vogal e)

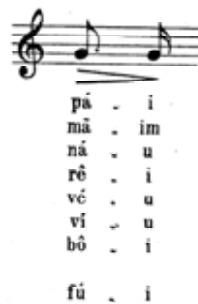
(Confidência, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 76)

Também ocorre de termos um ditongo decrescente destinado a um só som pelo compositor. Quando isso se sucede, o cantor deve dividir esse som por três ou por quatro partes iguais e dar o terço ou quarto desta divisão à semivogal final. O mesmo acontecerá com os hiatos que o compositor reduzir a ditongos decrescentes. Exemplo:

Figura 6 – Hiatos reduzidos a ditongos decrescentes



Execução:



(ANAIS, 1938, p. 77)

Os Anais (1938) também descrevem os casos de andamentos rápidos, nos quais, se qualquer ditongo decrescente ou hiato ditongado decrescentemente ocorrer dentro da frase num único som curto, este som deverá se dividir em duas partes iguais, uma para a vogal, outra para a semivogal. Exemplo:

Figura 7 – Ditongo decrescente e hiato (divisão rítmica)



Execução:



(ANAIS, 1938, p. 78)

Quando um ditongo decrescente cai sobre um som fortemente acentuado, correspondente mais ou menos à semínima do allegro ou à síncopa de colcheia dos alegretos dos nossos sambas e demais danças populares, o acento obriga a uma ritmização exatamente oposta à que foi designada como normal. Dividido o som por três ou por quatro, a vogal legítima, sobre a qual o acento cai, recebe apenas o terço ou o quarto da divisão, cabendo o resto à semivogal. (ANAIS, 1938, p. 78)

Como no exemplo da palavra “foi” na canção *Musa que passa*, de Francisco Mignone:

Figura 8 – Ditongo decrescente acentuado (síncopa)

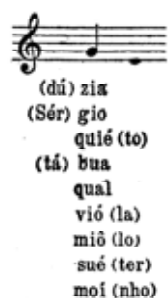


(*Musa que passa*, F. Mignone. ANAIS, 1938, p. 79)

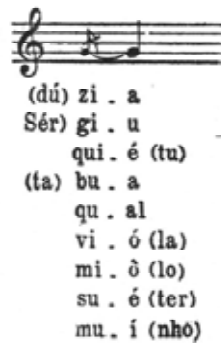
Quanto à ocorrência da semivogal dos ditongos decrescentes e dos hiatos ditongados decrescentemente, nos agudos e sobreagudos, os Anais defendem que em função da dificuldade da sua emissão, especialmente nos **is**, o valor da mesma (semivogal) deve ser abrandado, traduzido pela divisão rítmica real de semicolcheia ou fusa à semivogal, participando, assim, da divisão rítmica da melodia, para poder se esvaír num decrescendo.

Nos ditongos crescentes e hiatos ditongados crescentemente não sucede o mesmo. Nestes casos deve se dar à semiconsoante que precede à vogal real um valor de acicatura, “para caracterizar a sua nitidez e rapidez de emissão, enfim, sua legítima finalidade de consoante” (ANAIS, 1938, p. 79). A emissão fica, pois:

Figura 9 – Ditongos crescentes e hiatos ditongados crescentemente em sons agudos e sobre agudos



Execução:

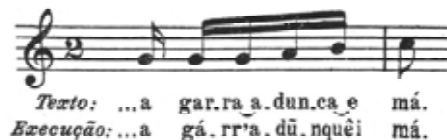


(ANAIS, 1938, p. 80)

Ditongo *ai*

Segundo os Anais (1938), este ditongo tende a se transformar em *êi* em algumas palavras (arraigar/arrêigar, taipa/têipa), porém deve ser evitado no canto. Ressalva-se a hipótese de vir determinada pelo texto. No entanto esta tendência será aceita quando o ditongo resultar da ligação de palavras, tal como em *trinta e um* (trintêium), *trinta e dois* (trintêidois), *inculta e bela* (incult'eibela); e em casos em que o compositor dá um som só, moderado ou rápido, para essa ligação vocálica. Mas nos sons longos é evitada.

Figura 10 – Ditongos advindos de ligação de palavras (divisão proposta pelo compositor)



(ANAIS, 1938, p. 81)

Figura 11 – Ditongos advindos de ligação de palavras (divisão não proposta pelo compositor)



(ANAIS, 1938, p. 81)

Ditongo *au*

Verifica-se a mesma tendência do ditongo anterior, porém este se transforma em **ou** (*tauru/touro*). Da mesma maneira, quando o ditongo resultar da ligação de palavras, a tendência poderá ser aplicada, “exclusivamente em sons rápidos dos casos em que, havendo tritongo, economize a emissão vocálica”. (ANAIS, 1938, p. 81).

Figura 12 – Ditongo *au* advindo de ligação de palavras



(ANAIS, 1938, p. 81)

Nota-se, no entanto, que o exemplo dado não transforma a ligação das palavras “entrega-te ao mar” em “intregat**ou** mar”, situação em que se assemelharia ao ditongo anterior (**ai**), e sim em “intregati**ô** mar”, originando ditongo **io**, que também não seria realizado como [iU], mas sim como [io], conforme demonstra a transcrição acima. De outro lado aborda: “Alerta ao mar/Alert’au mar”, neste caso suprime-se o **a** final da palavra “alerta”, transformando-se num ditongo decrescente (**au**). Diferentemente das Normas, em nosso entendimento a omissão do **a** final, neste caso, não implica em transformação em ditongo, mas sim a permanência do mesmo na juntura das palavras. E o último exemplo: “Jogado ao mar/Jogaduáu mar”. Neste caso o **o** final é reduzido e transforma-se em tritongo *uáu*.

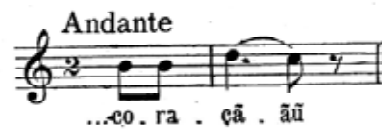
Ditongo *ao*

Segundo o documento não existe este ditongo na emissão vocal do português brasileiro, devendo em palavras como *caos* ser assimilado ao **au**.

Ditongo *ão*

Conforme as normas pronuncia-se exatamente *ãũ*. Quando ocorrer em dois sons melódicos, prolonga-se o **ã** do ditongo **ão** tônico, para que se preserve a sua integridade fonética. Tal como no exemplo:

Figura 13 – Ditongo *ão* ocorrente em dois sons melódicos



(ANAIS, 1938, p. 82)

O fonema **ão** postônico conserva no canto o valor de *ãũ*, como é falado. Há que se ressaltar o caso do advérbio de negação *não*, que obedece a esta regra, porém em expressões como “não sei não” e “não é mesmo” admite-se a tendência, quando o primeiro *não* ocorrer num som rápido, em convertê-lo na palavra *num*, típico da linguagem popular. Teremos então: “*num* sei não” e “*num* é mesmo”. Segundo os Anais, isso “traz maior naturalidade á frase, ao mesmo tempo que facilita a elocução da frase, pois parece corresponder a uma exigência psicofisiológica da raça” (ANAIS, 1938, p. 83).

Na dicção cantada do fonema **am** postônico, num som só, rápido, “poderá discretamente preferir-se uma vogal de compromisso, muito próxima do *um* popular” (ANAIS, 1938, p. 82). Assim:

Figura 14 – Fonema *am* postônico em passagem rápida



(ANAIS, 1938, p. 82)

Ditongo *êi*

Segundo os Anais (1938), não se aceita a supressão do **i** do ditongo **êi**, típico da prática popular. Por exemplo: beijo/bejo; manteiga/mantega; queijo/quejo. Se o ditongo **êi**, quando átono e final, ocorrer num som rápido, deve se emitir uma vogal de compromisso, mais próxima do **i** do que do **e**. Vale ressaltar que, na língua padrão, nestes casos o ditongo soa freqüentemente **e surdo** (*razoávis*, *amávis*, *comestivis*).

Ainda, quando suceder no agudo, “deverá se misturar um bocado do *eu* francês à vogal do ditongo para que não soe *ai* (*esquecerai* por *esquecerei*) como entre os maus cantores” (ANAIS, 1938, p. 83).

Ditongos *ôi* e *ou*

Conforme o documento, os ditongos **ôi** e **ou** são muitas vezes trocados entre si, como, por exemplo, nas palavras *louro* e *loiro*, “parecendo a pronúncia nacional querer cuidadosamente contrariar a portuguesa” (ANAIS, 1938, p. 83). Quando houver a dúvida o “cantor cinge-se á fonética do texto, adotando a preferida pelo compositor” (idem). Também o ditongo **ou** não reduz ao **o** fechado (*louro/loro*) na língua inculta, o que também deve ocorrer com a língua culta.

De outra banda não há troca, nem hesitação, entre os ditongos **ôi** e **ói**. Este último acontece especialmente nos plurais das palavras terminadas em **ol** (*sóis, caracóis*) e nas flexões verbais, quando final (*sóe, móe*). Quando aparece na penúltima sílaba das flexões verbais, o ditongo é sempre fechado (**oi**) se for seguido por consoante (*pernôito, açôitas*) e quase sempre aberto (**ói**) se lhe segue uma vogal (*bóio, bóias, bóia*)⁴⁶.

Ditongos crescentes

Sejam legítimos ou formados pela condensação musical de hiatos, quando correspondem a um só som da melodia, obedecem à norma já determinada, ou seja, o ditongo crescente deve ser considerado pelo cantor como uma vogal única precedida de uma semiconsoante, devendo esta ser executada de forma tão concisa quanto as consoantes. Quando “são divididos pelo compositor entre dois ou mais sons consecutivos, cada elemento do grupo vocálico residirá necessariamente no som que o compositor lhe destinou” (ANAIS, 1938, p. 75). Mas se não há divisão realizada pelo compositor, se em passagem lenta, prolonga-se a vogal do ditongo pelo tempo dado a ele, a fim de que se conserve sua integridade fonética.

Hiatos

Segundo os Anais (1938), há uma tendência nacional popular de dividir os hiatos em dois sons melódicos quando distintos ou não, o que deve ser mantido no canto erudito. Quando o hiato é postônico, há uma propensão para a eliminação da primeira vogal (*história/históra, culégio/culéjo, pulícia/pulíça*) ou o transporte dela para junto da tônica, para formar um ditongo decrescente mais fácil (*tábua/ táuba, régua/réuga*), o que deve ser evitado no canto erudito.

⁴⁶ Exceção: “*boiâmos*”, em razão da mudança da tônica para a vogal **a**.

Hiato *êa, ea e eão*

Constitui-se norma acrescentar um **i** à vogal **tônica** no hiato **êa** (idéia, européia, assembléia). Conforme o documento, nos hiatos **ea** e **eão**, o **e** soa sistematicamente surdo, por isso, neste caso, deve-se usar uma vogal de compromisso ao executar peças vocais eruditas (real/*rial*, teatro/*tiatro*, leão/*lião*).

Hiatos *áio, áia, êia, êio, ia, io, óia, óio, ôia, ôio, úia, úio*

Na língua padrão o **i** destes hiatos são levemente prolongados (*sái-ia, mái-io, fêi-a*); mas “tal desdobramento não pode existir no canto nem mesmo no caso de acentuações muito fortes ou de síncopas, pois a semivogal *i* do ditongo inicial é emitida apenas como uma apoiadura” (ANAIS, 1938, p. 85). Tal como no exemplo abaixo:

Figura 15 – Vogal *i* como “apoiadura” em hiatos



(ANAIS, 1938, p. 85)

Alguns compositores assimilaram esta norma que separa o ditongo crescente real, criando um ditongo crescente “fictício”, pela transformação da semivogal em semiconsoante ajuntada à vogal da sílaba seguinte. Seguem os exemplos abaixo: a “Canção do berço”, de Lorenzo Fernandez,

Figura 16 – Transformação de um ditongo crescente real em “fictício” (1º exemplo)



(*Canção do berço*, L. Fernandez. ANAIS, 1938, p. 85)

E a “Canção do exílio”, de João Gomes Júnior.

Figura 17 - Transformação de um ditongo crescente real em “fictício” (2º exemplo)



(*Canção do exílio*, J. Gomes Júnior. ANAIS, 1938, p. 86)

Segundo os Anais (1938), há apenas dois casos em que o desdobramento é obrigatório e inevitável mesmo no canto, são os hiatos **io** e **ia**, como mostra o excerto abaixo.

Figura 18 – Caso de divisão obrigatória de hiato



(ANAIS, 1938, p. 86)

Hiato *oa*

Neste hiato, que tende a transformar-se no ditongo crescente **ua**, a vogal **o** soa surda, por isso deve-se utilizar uma vogal de compromisso no canto (moagem/*muágem*, poáia/*puáia*).

Ligação das Palavras e Tritongos

Segundo os Anais (1938), é impossível fixar normas para a ligação de palavras. Cada frase é um caso próprio, com seu ritmo e psicologia particulares. Dependerá, portanto “quase exclusivamente da inteligência e da expressividade tanto do compositor como do cantor” (ANAIS, 1938, p. 86). Há, porém os casos como o do hiato resultante de uma palavra que termina com vogal e a palavra seguinte começa também por vogal que tende a desaparecer, seja contraindo as duas vogais num ditongo, seja uma delas assimilando a outra. Assim como esta, outras tendências podem de alguma forma nortear a dicção do cantor:

a) Primeira vogal surda e átona:

Quando a primeira palavra termina por uma vogal oral surda e a palavra seguinte principia por essa mesma vogal ou a imediatamente seguinte das duas séries decrescentes *a-e-i* e *a-o-u*, se a vogal segunda não é tônica, no geral devora a primeira. (ANAIS, 1938, p. 86)

Assim:

a + a : Você faç'*a* mesma coisa...

a + e : Ganhei uma not'*e*xcelente...

e + e : Pobre d'*e*spírito...

e + i : Pobr'*i*nstinto...

a + o : Na cas'*o*posta à minha...

o + o : Corre camp'*o* boi Espacio...

o + u : O sonh'*u*tilizado...

b) *Segunda vogal tônica*: caso a segunda vogal seja tônica, seja o e surdo diante de **é**, seja o e surdo diante de **ê**, o o surdo diante de **á**, **ô** e **u**, bem como nos saltos de uma das séries vocálicas para outra (**e + o**, **e + u**, **o + e**, **o + i**), a vogal surda nunca é omitida. Exceções: expressões feitas tais como *vinha-d'alhos* e *fios-d'ovos*, herança dos portugueses. Nos outros casos em que a vogal é tônica, somente o ritmo e o movimento psicológico da frase podem definir a pronúncia. Assim:

a + a : Não havi'alma viva.

Quer que faça-alto?

a + ê : Boi de fam'êh bumba!

Quem tivera-êxtase tamanho!

c) *Primeira vogal tônica*: quando a primeira palavra termina com vogal tônica, as duas vogais, desta primeira e da segunda palavra, geralmente se conservam. Na maioria das vezes formam um hiato e mais raramente um ditongo. Mesmo no caso do **i** tônico ser seguido por **e** surdo ou **i**, há um prolongamento do **i**, por exemplo “nunca *vi-idoneidade* mais discutível”, “*ali-istavam* três homens”.

d) *Ditongos crescentes*: **com a** (“*cu'd*”), **e as** (“*ias*”), **-o on** (“*uôn*”): têm outra proposta de realização, pois viram apoiaduras (na verdade acicaturas⁴⁷). É utilizado freqüentemente pelos poetas em métrica.

Figura 19 – Acicaturas em ditongos crescentes advindos de ligação de palavras

Andantino

Com a per. na e bra . ços nós... (sic)

...nĩ . nho on de (sic)

E as plu — mas... (sic)

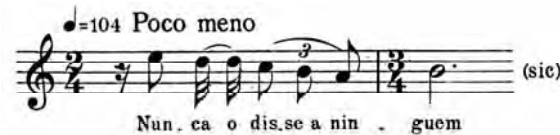
(*Trovador do sertão*, F. Braga e *Cascavel*, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 88)

Desta forma, em quaisquer casos de ligação de palavras, quando esta ocorrer sob um só som da melodia, dependerá do cantor a divisão do mesmo, de maneira a “equilibrar as exigências do canto com as da expressão psicológica do texto” (ANAIS, 1938, p. 87).

⁴⁷ Em italiano: *acciacatura*.

Por outro lado, a regra geral diz que quando nenhuma das vogais for omitida, o cantor deve adotar uma das vogais como real, e as outras como semivogais ou semiconsoantes, obedecendo assim às normas dadas para os ditongos. Tal como no exemplo da canção “Teu nome”, de Francisco Mignone, na qual o compositor divide por metade o valor das notas, abaixo:

Figura 20 – Ditongo advindo de ligação de palavras (divisão por metade)



(*Teu nome*, F. Mignone. ANAIS, 1938, p. 88)

Tritongos

Conforme o documento, os tritongos também apresentam uma quantidade inumerável de casos, “dependentes, particularmente quando oriundos da ligação de palavras, do ritmo e da acentuação psicológica da frase”. (ANAIS, 1938, p. 87)

C o n s o a n t e s

Assim como as vogais, as consoantes estão elencadas no início do capítulo **Normas Gerais** dos Anais e perfazem o total de 25 (vinte e cinco) letras da língua-padrão, como mostra a Tabela 4, a seguir. Outrossim, como as vogais, a descrição específica das consoantes expõe um número maior de letras do que na relação inicial das normas gerais.

Tabela 4

Símbolos ortográficos, classificação fonética e exemplos das consoantes elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938*

Consoantes	Modo de articulação				Pontos de articulação					Papéis das cordas vocais		Papéis das cavidades oral e nasal		Exemplos	
	Oclusiva	Constritiva			Bilabial	Dental	Labiodental	Alveolar	Palatal	Velar	Surda	Sonora	Oral		Nasal
		Fricativa	Lateral	Vibrante											
B	•				•						•			bom	
B		•			•						•			aba, albor	
C/Q	•									•	•			caqui	
D	•					•					•			dom	
D		•				•					•			ido, brando	
F		•					•				•			fofo	
G		•								•	•			pago	
G	•									•	•			gato	
J		•							•		•			junto	
L		•	•						•		•			final	
L		•	•				•				•			lilás	
LH		•	•						•		•			lhano	
M	•				•						•		•	mamãe	
N	•									•	•		•	angu	
N	•						•				•		•	ninar	
NH	•							•			•		•	nhãnhã	
P	•				•						•			pipa	
R			•					•			•			aro	
R			•					•			•			carta	
R		•						•			•			flor	
S SS C Ç X		•						•			•			saci cassa saci caça proximo	
T	•					•					•			total	
V		•					•				•			vivo	
X CH		•							•		•			xenxem chuchu	
Z/S		•						•			•			asa, azar	

*Tabela de nossa confecção, baseada nas Normas para boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito, páginas 62 e 63.

Casos específicos

Preliminarmente vale apontar que os Anais utilizam a expressão “íntegro” em referência a consoantes parecendo designar “exato”, que não altera as suas propriedades articulatórias. Porém, por várias vezes nos deparamos com a expressão “conserva-se sempre íntegro em seus dois valores” ou “como oclusiva velar surda, conserva-se íntegro”, o que nos aparenta serem contradições, pois se uma consoante possui dois valores conseqüentemente não permanece íntegra; e ainda a sua integridade pode não depender primeiramente de sua classificação articulatória, mas do seu comportamento diante das outras consoantes e das vogais – coarticulação –, bem como de circunstâncias específicas. Assim sendo, como de fato há consoantes que em determinadas situações alteram o seu processo articulatório resultando numa sonoridade distinta daquela de como se comporta originariamente, nos casos em que houve hesitação na compreensão de algumas passagens relacionadas à integridade das consoantes, concluímos pelo significado dado conforme a sua classificação articulatória.

B

Segundo os Anais (1938), a letra **b** comporta-se como oclusiva bilabial sonora (*bom*) ou como fricativa bilabial sonora (*aba, albor*). Segundo Nascentes (1933, p. 30), “na produção do *bê* fricativo, o ar se escoia por uma ligeira fenda entre os lábios; êste fonema aparece intervocálico e precedido ou seguido de consoante sonora, ex.: *aba, cobre, albor*”.

C ou Q

Conforme o documento, a consoante **c** comporta-se como oclusiva velar surda (*caqui*) ou como fricativa alveolar surda (*saci*). Soa nas palavras *dactilógrafo* e seus derivados; no primeiro **c** de *acceder, acceção, acessório, acessível*, porém não soa nas palavras *desinfectar* e *secção*. Vale ressaltar que não é permitida no canto a pronúncia inculta que “amolece” o **c**, tal como em *Cosme* (*Gosme*) ou *cosmético* (*gosmético*).

A consoante **q** comporta-se como oclusiva velar surda (*caqui*). É importante apontar que embora a letra **q** esteja elencada isoladamente dentre as 25 consoantes da língua padrão, no exemplo citado – *caqui* – constam grifadas as letras **q** e **u**, originando o grupo **qu**, que se comportam juntas como oclusiva velar surda. Na língua portuguesa brasileira não existe a consoante **q** isolada desta vogal.

Ç

A consoante **ç** comporta-se sempre como fricativa alveolar surda (caça).

CH

Segundo os Anais, o grupo **ch** comporta-se sempre como fricativa palatal surda (*chuchú*).

D

Os Anais descrevem que o **d** se conserva “sempre íntegro”, no entanto, a consoante surge classificada de duas maneiras como oclusiva dental sonora (*dom*) e como fricativa dental sonora (*ido*, *brando*), ou seja, não permanece íntegra. Segundo Nascentes, como fricativa dental sonora, há, na produção do **d**, um ligeiro escape de ar, e como tal “se encontra entre vogais e precedido ou seguido de consoante sonora. Ex.: *todo, padre, desde*” Nascentes (1933, p. 32).

F

Segundo os Anais (1938), comporta-se como fricativa labiodental surda (*fôfo*). Constitui uma das poucas consoantes que se conservam de fato sempre íntegras, no relato do documento.

G

Comporta-se como fricativa velar sonora (*pago*), oclusiva velar sonora (*gato*), e fricativa palatal sonora (*genebra*). Como fricativa velar sonora que diante dos ditongos crescentes, tal como **ua** (água), o **g** pode ser pronunciado levíssimamente e sem nitidez, “pois esta dicção melhora a emissão vocal sem prejudicar a inteligibilidade do texto” (ANAIS, 1938, p. 89). Segundo Nascentes (1933, p. 35), “o *guê* fricativo aparece entre vogais e precedido ou seguido de consoante sonora, ex.: *magô, magro, rasgo*”. Não é permitida no canto erudito a pronúncia inculta do **g** abrandando em **z** (*genebra/zinebra*), como fricativa palatal sonora.

J

Segundo os Anais (1938), comporta-se como fricativa palatal sonora (*junto*). Constitui também uma das poucas consoantes que se conservam de fato sempre íntegras, no relato do documento.

L

A consoante **l** é relatada como fricativa lateral palatal surda (*final*) ou fricativa lateral alveolar sonora (*lilás*). Segundo Nascentes (1933), o “*lê* é uma alveolar lateral; a língua se aplica aos alvéolos dos incisivos superiores e deixa o ar escapar-se pelos dois lados da boca. Este é o valor do *lê* inicial ou posterior a consoante. Ex.: *lado, tecla*”.

Conforme o documento de 1938, não são aceitos no canto os seguintes casos: a troca pelo **r** (*marvado, Zirda*), típico da linguagem popular; nem a vocalização do **l** (*animal/animau*). Vale ressaltar que no final de palavra, como exposto, não deve ser vocalizado, mas também não deve ser prolongado excessivamente. Assim sendo, a exemplo da palavra *liberal* não deve soar “nem liberá, nem liberall, muito menos liberali” (ANAIS, 1938, p. 89).

Nestes casos a pronúncia deverá tender à inculta, com a prolação de um *l* levíssimo, quase nulo, principalmente os sons rápidos e nos finais, de forma a não prejudicar nunca a pureza da vogal e a que o *l* se ajunte. (ANAIS, 1938, p. 89)

LH

Segundo os Anais (1938), comportam-se sempre como fricativa lateral palatal sonora (*lhano*). O documento defende que não se trata exatamente de um grupo consonantal, pois se adunam num único som. Não é permitido no canto vocalizar o grupo em **i** como em *folha (fôia)*, nem despalatizar-se (*mulher/mu/er*), típicos da linguagem inculta.

M

Segundo os Anais (1938), comporta-se como oclusiva nasal bilabial sonora, diante de vogal com que forma sílaba (*maio, mexida, miúdo, morada, muro, etc.*).

As sílabas **em** e **im**, em final de palavras oxítonas, seguida de palavra iniciada por vogal, tendem a transformar o **m** em **nh** cuja classificação é oclusiva nasal palatal sonora (*nhãnhã*), tal como nos exemplos: *vem armar* / “*vêinharmar*”, *sem ir nem esquecer* / “*sêinhir nêinhisquecer*”, *vim aqui* / “*vim-nhaqui*”, *assim os pais* / “*assim-nhus páis*” (ANAIS, 1938, p. 90).

O **m** final nunca tem, na pronúncia da língua, um valor exato de oclusiva. “Diante de consoante ou final, êle desmaia discretamente não chegando nunca a provocar a completa junção dos lábios, ou se transforma em *nh*” (ANAIS, 1938, p. 90). Esta se constitui uma das sutilezas do português brasileiro falado e cantado.

N

Segundo os Anais (1938), comporta-se como oclusiva nasal velar sonora (*angu*) ou como oclusiva nasal alveolar sonora (*ninar*). Em sílabas postônicas de palavras eruditas, como, por exemplo, *gérmen*, tende a desaparecer no final – germe. Nesses casos deve ser levíssimo, quase nulo. Não é permitida, no canto erudito, a palatalização diante de **e** surdo ou **i**, como na pronúncia inculta (*demônio/demonho*). Vale apontar que o documento não relata os casos de nasalização da vogal que a precede em finais de sílabas (*íntimo*, *antigo*, *unção*, *ontem*, *entidade*).

NH

Segundo os Anais (1938), conserva-se sempre íntegro, com o valor de oclusiva nasal palatal sonora (*nhãnhã*), não se tratando de um grupo consonantal, pois se juntam num único som. Deve ser evitada no canto erudito a conversão do **nh** em **n**, como na língua inculta (*companhia/compania*).

P

Segundo os Anais (1938), comporta-se sempre como oclusiva bilabial surda (*pipa*). Nas palavras *corrupto* e seus derivados deve soar, e não deve soar nas palavras *excepção*, *excepto*, *exceptuar*, *psalmo* e seus derivados. Embora o documento elenque estas palavras nas quais não soam a consoante **p** há relatado como exemplo de epêntese, que é permitida e recomendada no canto em certos casos, vide Grupos Consonantais, páginas 92 e 93 dos Anais, justamente a palavra *excepto*, que está transcrita como *ecépito*. Há, pois aqui mais uma contradição da norma.

R

Segundo os Anais (1938), comporta-se como vibrante alveolar sonora (*aro*) ou como vibrante alveolar surda (*carta*) ou como fricativa alveolar sonora (*flor*). O **r** só é brando entre vogais no interior das palavras (*aro*) ou quando no final seguido por palavras iniciada por vogal (*levar amanhã*), pois se comporta como se estivesse no interior de uma palavra. Nos finais de palavras o **r** não deve ser excessivamente rolado “dando-lhe um valor gutural. Esta tendência deverá ser energeticamente evitada no canto erudito, por dar á emissão da vogal acentuada um rabo de ruídos, absolutamente desairoso, prejudicial á pureza da voz”. (ANAIS, 1938, p. 90)

Similarmente ao **I** tomemos como exemplo a palavra “amor”: não pronunciamos nem “amô”, nem “amorrrr”, nem “amori”. Deve-se executar um **r** levíssimo, quase nulo. Assim, conforme os Anais (1938), tanto internamente em melodias rápidas, como em finais de frases e fermatas o **r** leve facilita e musicaliza a dicção cantada.

Conforme Nascentes (1933),

o *rê* é alveolar vibrante simples; a língua toca rapidamente os alvéolos. Ex.: *caro*. No fim das palavras não chega a dar-se o contato, pelo quê o fonema fica fricativo. Ex.: *flôr*. Repetindo-se o movimento da língua várias vezes, de duas a quatro, produz-se a vibrante múltipla *rrê*. Ex.: *carro, rato, honra, Israel, palrar*. (NASCENTES, 1933, p. 29)

S e Z

A consoante **s** comporta-se como fricativa alveolar surda (*saci*) ou como fricativa alveolar sonora (*asa*), o grupo **ss** comporta-se como fricativo alveolar surdo (*cassa*). A consoante **z** comporta-se como fricativa alveolar sonora (*azar*). Quando se apresentam no final de palavras isoladas ou em fim de frase, ambas as consoantes se confundem, por exemplo, *gás/gaz*; *atrás/atraz*. Ainda, quando na mesma posição são seguidas por vogal, tendem ao valor de **z** (nunca mais *amei* / “nunca *maizamei*”; a luz *ardía* / “a *luzardia*”).

Outros casos se apresentam: quando seguidas de consoantes funcionam ora como **s** ora como **z**; ambas soam sonoras **z** diante de **b, d, g, l, m, n, r, v** e **z**; e soam surdas, quase como **ç**⁴⁸, diante das consoantes surdas **c, q, f, p, t** e **x** (outras *catas*/outras*scatas*). Outra regra muito debatida e cuja decisão foi a sua recusa na prática no canto erudito foi o **s** soando **j** ou **x**, salvo exceção relatada o documento:

Embora o *s* com valor de *j* ou *x* da língua-padrão tenha sido recusado para o canto erudito, dois casos ha em que essa pronúncia é aconselhavel, principalmente em melodias rápidas, pois que em vez de acrescentar ruídos, os diminue. É quando o *s* vem diante de *j* (*ge* ou *gi*), ou de *x* (*ch*), casos em que na pronúncia da língua-padrão êle é assimilado (A. Nascentes, p.44); “*u-j-arros*” por “*os jarros*”, “*a-g-irafas*” por “*as girafas*”, “*a-ch-aves*” por “*as chaves*”, “*u-x-enxéns*” por “*os xenxéns*”. (ANAIS, 1938, p. 91. Grifo original)

Um exemplo musical desta ocorrência está nos “Choros nº10”, de H. Villa-Lobos, em que sucede a frase “lágrimas chorar”, que deve ser executada “lágrima*chorar*”. Porém, é rechaçada no canto erudito a pronúncia do **s** interno que se transforma em **j** (quase/“*quaje*”).

T

Segundo os Anais (1938), conserva-se sempre com o valor de oclusiva dental surda (*total*).

V

Segundo os Anais (1938), comporta-se sempre como fricativa labiodental sonora (vivo). A tendência inculta a trocar o **v** pelo **b** (verruga/berruga) é rejeitada no canto erudito.

X

A consoante **x** comporta-se como fricativa alveolar surda (próximo) ou como fricativa palatal surda (*xenxem*). Soa mais raramente como o grupo consonantal **cs** (fixo/ficso, anexo/anecso, lux/lucs), quando, neste caso, deve seguir a sua norma. Conforme os Anais (1938), no canto erudito não é permitida a tendência a transformar o valor palatal do **x** no grupo consonântico **tx**, tal como em *côxo/côtcho* e *achei/atchei*, típica da linguagem inculta, especialmente a caipira. Há algumas palavras, também, em que o **x** não soa (*exceder*, *excelente*, *excelso*, *excitar* e seus derivados). Há uma questão que deve ser levantada a esse respeito. Na verdade a exceção parece referir-se ao valor da partícula **ex** que seguido de consoante e vogal (*exceder*, *excitar*, *excarcerar*, *excomunhão*, *exculpir*, *expirar*, *expansivo*, *expulsão*), ou de duas consoantes e uma vogal (*exclamação*, *extra*, *excremento*) a consoante **x** comporta-se como fricativa alveolar surda. Por fim, a norma não aborda a consoante **x** com o valor de fricativa alveolar sonora (*exemplo*, *exercício*).

Grupos Consonantais

Ao contrário de alguns grupos que se fundem em um único som⁴⁹, tais como **ss**, **rr**, **lh**, **nh**, e **ch**⁵⁰, há aqueles em que cada consoante preserva o seu próprio valor. Segundo os Anais, nessas combinações a primeira consoante do grupo, ou as duas primeiras nos agrupamentos ternários, deve ser executada como uma apoiadura rapidíssima (na verdade como *acicatura*), e sempre muito nítida. “A apoiadura pertence ao som quando o grupo consonântico ocorrer dentro da sílaba, ou pertence ao som anterior e conseqüentemente lhe tomará parte do valor rítmico, si o grupo derivar do embate de sílabas ou palavras”. (ANAIS, 1938, p. 92)

⁴⁸ Porque esta consoante sempre soa como fricativa alveolar surda diferentemente do **s** que pode se soar como fricativa alveolar sonora ou surda.

⁴⁹ Por esta razão o documento não qualifica os conjuntos **ss**, **rr**, **lh**, **nh**, e **ch** como grupos consonantais, embora estes estejam contemplados neste item das Normas denominado “Grupos consonantais”.

⁵⁰ As normas não elencam o **ch** como um grupo consonantal que soa como um único som, embora isto ocorra na descrição das consoantes da língua padrão.

Figura 21 – Acicaturas em grupos consonantais

Primeiro caso:



Segundo caso:



(ANAIS, 1938, p. 92)

Em alguns casos a primeira consoante do grupo pode ser emitida sem nitidez. Portanto, há outros em que certos grupos consonantais tendem a se simplificar, perdendo uma das consoantes (quatro/quato, instrumento/istrumento, negra/nega, problema/poblema, e gerúndios – sorrino, perdeno etc). Esta tendência que ocorre tanto na fala inculta como na culta deve ser evitada no canto erudito, salvo os casos de regionalismo e quando ocorrente em sons rápidos ou no registro agudo da voz. Neste último, a consoante é quase abolida em favor do “caráter nacional” e da “musicalização” (ANAIS, 1938, p. 93).

O grupo consonantal **sc** diante de **e** e **i**, conservado ortograficamente, “não é nacional e não aparecerá no canto erudito (*nacer* e não *nas-cer*)” (ANAIS, 1938, p. 93). Nos grupos em que ocorre o **r** adota-se o seguinte: se antecedido por outra consoante pertence à mesma sílaba, tem sempre valor brando, não tendendo nunca a italianizar-se num valor mais duro (*brando* e não *brrando*); se a primeira consoante pertence à sílaba anterior, o **r** assume um valor mais forte (*abal-roar*).

Não se admite trocar o **l** por **r** em grupos consonantais em que ocorre um **l** (*Gilda/Girda*), nem a tendência para as metástases (*perguntar/preguntar, proguntar*).

É permitida a tendência para as epênteses, comum na falas inculta e culta, que intercala um **e** surdo e às vezes fechado nos grupos consonantais abaixo. Deve-se evitar, no entanto, o exagero da vogal acrescentada. “Deve ser aplicada com discrição pelo cantor, pois representa uma normalidade da língua nacional e uma das suas diferenças sensíveis em relação ao português dos portugueses” (ANAIS, 1938, p. 93).

Assim,

bc - obicecado

bd - obidurar

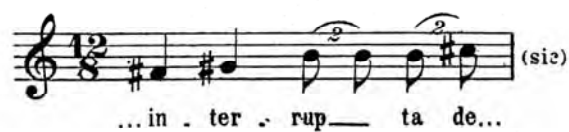
bj - obijeto

bn - abinegado

bs - abissoluto
 bt - obiter
 bv - óbivio
 cç - infequição
 cm - áquime
 cn - áquine
 ct - inféquito
 dj - adijacente
 dm - adimirar
 dn - adinato
 dv - adivogado e adevogado
 gm - praguimático
 gn - iguínorar
 mn - minemônica
 pç - recepição
 pn - pineumático
 pt - ecépito
 cs - fiquisso (fixo)
 tm - atmosfera

Há dois exemplos significativos do compositor Heitor Villa-Lobos, como são observados abaixo:

Figura 22 – Epêntese (1º exemplo)



(*Cascavel*, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 93)

A não ligação das duas notas **si** (ru-p) denota um desejo de valorizar o **p** em um sílaba separada. O que ocorre também nos “Choros nº10” em que dispõe as letras sob os sons:

Figura 23 - Epêntese (2º exemplo)

(Choros n.10, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 94)

Por fim, as “NORMAS para a bôa pronúncia da Língua Nacional no canto erudito” são encerradas com uma advertência que expõe: “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’”. (ANAIS, 1938, p. 94)

E ainda,

O PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA exalta a riqueza a pujança e riqueza da língua nacional e lhe reconhece os direitos de vida e movimentos, que serão como a própria vida e os movimentos do Brasil. (ANAIS, 1938, p. 94)

3.3 Tabela fonética, segundo o IPA 2005

Um dos propósitos deste trabalho constitui uma conversão das normas de 1938 para uma tabela fonética, baseada no IPA, *International Phonetic Alphabet*, e em algumas convenções adotadas pela Tabela Fonética do PB Cantado de 2007. Este alfabeto, internacionalmente utilizado, é um sistema de notação fonética que utiliza uma representação padronizada dos fonemas do idioma falado. A razão para se elaborar uma tabela é a mesma que motivou a confecção do formato atual, qual seja a tradição do emprego deste modelo nas áreas ligadas à voz, tais como a fonoaudiologia e a lingüística.

Assim, estão elencadas abaixo três tabelas com sete colunas e uma tabela com seis colunas, nas quais constam os símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação exposta nos Anais, a representação fonética segundo o IPA, de 2005, a classificação do segmento vocálico, a posição ortográfica, exemplos e as observações pertinentes. É de extrema relevância apontar que a representação fonética segundo o IPA, de 2005, constitui uma leitura proposta por esta pesquisa no entendimento das possibilidades de execução dos fonemas apresentados nos Anais. A fonte utilizada nos quadros foi a Doulos SIL, “uma das mais difundidas fontes de caracteres do IPA no padrão Unicode, criada e disponibilizada gratuitamente pelo SIL International (www.sil.org)” (KAYAMA et. al., 2007, p. 20-21), a mesma utilizada na tabela fonética de 2007.

1) **Tabela 5** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos, classificação do **segmento vocálico** e posição ortográfica das **vogais** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

2) **Tabela 6** – Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação fonética dos Anais e do IPA, e exemplos dos casos de **ligações de palavras** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

3) **Tabela 7** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos, classificação do **segmento consonantal** e posição ortográfica das **consoantes** elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

4) **Tabela 8** - Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos e classificação dos casos de **epêntese em grupos consonantais** elencados nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

Tabela 5

Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos, classificação do segmento vocálico e posição ortográfica das vogais elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO ⁽¹⁾	POSIÇÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
a, á	á	[a]	Oral aberto	Tônico	má [ma]	
a, â ⁽²⁾	a ou â	[ɑ]	Oral surdo	Átono final	cola ['kɔ.lɑ], da [da], a [ɑ], ela ['ɛ.lɑ]	Artigo, preposição, pronome ou crase são orais surdas. Nas palavras mas e para , o a surdo toma a forma de uma vogal de compromisso entre o a aberto dos caipiras e nordestinos e o fechado dos portugueses. Nos casos de sons longos, fermatas, finais e vocalizações em que a vogal surda, mais breve por natureza, é impossível de ser sustentada em seu grau exato de timbre, usa-se o compromisso de fechá-la discretamente nos registros médio e agudo e abri-la nos registro grave da voz.
ã	ã	[ẽ]	Nasal fechado	Pretônico, postônico	àquele [ɑ'ke.ɪ]	Recomendação: no canto a crase é expressa pela "clarificação" discreta do a : [ɑ'ke.ɪ].
ai	ai	[a:i]	Ditongo oral decrescente	Tônico	calada [kɑ'la.ða], cágado ['ka.ɣɑ.ðu]	
					rã [rẽ]	-
					taipa ['ta:i.pa]	Quando o ditongo resultar da ligação de palavras (a + e) há uma tendência a transformar-se em êi (ex.: trinta-e-um [tɾĩ.te:lũ]), em passagens rápidas; mas nas lentas a tendência não é recomendada.

(1) Segmento vocálico: "Na produção de um segmento vocálico a passagem da corrente de ar não é interrompida na linha central e portanto não há obstrução ou fricção no trato vocal. Segmentos vocálicos são descritos levando-se em consideração os seguintes aspectos: posição da língua em termos de altura; posição da língua em termos anterior/posterior; arredondamento ou não dos lábios" (SILVA, 2008, p. 66)

(2) Não elencada nas 19 vogais na página 61 dos Anais, mas ocorre como regra particular do **a**.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO	POSICÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
au, ao	áu	[a:u]	Ditongo oral decrescente	Tônico	mingau [mĩŋ'ga:u], caos ⁽³⁾ [ka:us] (p. 82)	Quando o ditongo resultar da ligação de palavras, em passagens rápidas, observa-se as seguintes tendências: e+ao transforma-se em o (ex.: entrega-te ao mar [ĩ'tre.ʎa.ti.o'mar]); a+ao em subtração da última vogal transforma-se em ao (ex.: alerta ao mar [a'lɛr.ta:u'mar]); e o+o no tritongo uau (ex.: jogado ao mar [ʒo'ʎa.ðu:u'mar]). Mas nas passagens lentas a tendência não é recomendada.
ão	ãu	[ẽ:ũ]	Ditongo nasal decrescente	Tônico e postônico	coração [ko.ra'ɕã:ũ], órgão ['or.ʎẽ:ũ]	Prolonga-se o a nasal para ressaltar a sua integridade fonética. O advérbio não obedece à regra geral, ressaltando-se a exceção: em frases feitas como “não sei não” e “não é mesmo?” dentre outras em que a palavra tónica cai no segundo não , no mesmo ou outra expressão, os primeiros não 's poderão assumir a pronúncia [nũ], desde que seja em sons rápidos.
am	ãũ ũ	[ẽ:ũ] [ũ]	Ditongo nasal decrescente Nasal surdo	Postônico Postônico	amam [a'mã:ũ] “pediram só” [pɛ'di.rũ'so]	Quando o fonema am postônico, com valor de ão , ocorrer num som só rápido poderá ser pronunciado com uma vogal de compromisso.
ãe	ãim	[ẽ:I]	Ditongo nasal decrescente	Tônico	mãe [mã:I]	-
aia, aío	áia, áiu	[a.ja] [a.ju]	Hiato	-	saia ['sa.ja], maio ['ma.ju]	Não se prolonga o i, nem em caso de accentuações, nem em sincopas, a semivogal do ditongo formado na segunda sílaba é emitida como uma “apoiadura” (acicatura).
e	é	[ɛ]	Oral aberto	Tônico Pretônico ⁽⁴⁾	fé [fɛ], café [ka'fɛ] pezinho [pe'zi.ju], velinha [ve'ʎi.ja], belamente [be.la'mẽ.tɪ]	Diminutivos de palavras com e oral aberto e tônico (pé). Nos advérbios em mente , derivados de adjetivos com o referido fonema (belo).

(3) Segundo os Anais (1938), não existe este ditongo na emissão vocal do português brasileiro devendo ser assimilado ao ditongo **au**.

(4) não elencada nas 19 vogais na página 61 dos Anais, mas ocorrente como regra particular do e.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO	POSIÇÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
e, ê	e ou ê	[e]	Oral fechado	Tônica	ipê [i'pe] delator [de.la'tor], ermitão [er.mi'tẽ:ũ], feliz [fe'lis], ema [e.ma] cólera ['ko.le.ra]	Soa fechado na primeira pessoa do plural do pretérito perfeito simples do indicativo dos verbos: dar (demos), estar (estivemos), ter (temos), haver (havemos), trazer (trazemos), dizer (dissemos), fazer (fizemos), querer (queremos), poder (pudemos) e por (pusemos). Quando isolado ou seguido de l ou de r .
e	i	[i]	Oral surdo ⁽⁵⁾	Postônica final Partículas ⁽⁴⁾ Pretônico ⁽⁴⁾	covarde [ko'var.ðĩ], síntese ['sĩ.te.zĩ] e [i], de [dĩ], me [mĩ], te [tĩ], se [sĩ], lhe [ʎĩ], lhes [ʎis], em [ĩm] educar [i.ðu'kar], bezouro [b'zo:u.ru], estar [s'tar], exclamar [s.kla'mar], teatro [t'a.tru], menino [m'ni.nũ], querido [k'i'ri.ðu], pedir [p'i'dĩr], melhor [m'l'ʎ.or], pequeno [p'i'ke.nũ], pequenino [p'i.kl'ni.nũ]	Em final de palavra paroxítona ou proparoxítona, soa sempre surdo, aproximadamente i . Exceto se a partícula for substantivada (por ex.: "um quê de triste"), se pronomes interrogativos regido de preposição ("para quê serve isto?") ou faça parte de expressões como "dê-noite", "cor-dê-rosa", "dê-manhã", "pan-dê-ló", "dêpressa", "dê repente" Quando seguido de s ou x com que forma sílaba e nos hiatos. Exceções: extático, extemporâneo, extradorso, extrafino, extroversão, em que o e soa fechado.
em, ém, éns	ẽĩ	[ẽ:i]	Ditongo nasal decrescente	Tônico	vem [vẽ:i], também [tã'βẽ:i], refêns [re'fẽ:is]	-

(4) não elencada nas 19 vogais na página 61 dos Anais, mas ocorre como regra particular do **e**.(5) **Vogais de compromisso provenientes do e surdo**: a) vogal mais próxima do **e** do que do **i** ocorre nos sons longos dos registros médio e grave; em fêrmas em todos os registros; nos sons em movimento moderado, iniciais de melodias, de partes de melodia e frases depois de pausas; em síncopas ou sons fortemente acentuados; em sons agudos e sobreagudos; b) vogal equidistante do **e** e do **i** ocorre nas vocalizações; c) vogal mais próxima do **i** do que do **e** ocorre em sons rápidos em qualquer registro; em sons intermediários (nem graves, nem agudos), finais de palavras e frases, em qualquer andamento.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO	POSIÇÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
em, en	ẽĩ	[ẽ:i]	Ditongo nasal decrescente	Postônico final ⁽⁴⁾	jovem [ˈʒɔ.vẽ:i], estendem [Isˈtẽ.dẽ:i]	O fonema em , em final de palavra paroxitona e em passagens rápidas internas da frase pode discretamente transformar-se em e surdo. Ex. vagem [va.ʒɪ].
em, en	ĩ	[ĩ]	Nasal surdo	Pretônico inicial ⁽⁴⁾	entrar [ˈtɾar], embalar [ĩ.βɔˈlar], embora [ĩβɔ.ra], então [ĩˈtẽ:ũ]	Usar uma vogal de compromisso entre e e i . A tendência ocorre nos verbos: encher , entrar , embaraçar , enganar , entender , ensinar e embalar . Exceções: as palavras derivadas de enter , êntero , êntomo , ento , e outras (êmpola , ênfiteuse , ênlevo , ênsancha , ênzóico , ênzoítico , ênzootia), nas quais se pronuncia o e nasal fechado (ê).
ei	ei	[e:i]	Ditongo oral decrescente	Tônico	beijo [ˈbe:i.ʒu]	Quando modificado por consoante anterior, o e nasal pretônico soa sempre fechado (pêntiar, atênder)
	i	[i]	Oral surdo	Átono final	amáveis [aˈma.vɪs]	Não é permitida a redução do ditongo para e (beijo/bejo).
éa	éia	[ɛj.a]	Hiato	-	idéia [iˈðej.a], européia [e.u.roˈpej.a], assembléia [a.sẽˈβlej.a]	Será observado quando o fonema ocorrer num som rápido.
ea, eão	ia, iãũ	[ʔa] [ʔẽ:ũ]	Hiato	-	real [rˈaʔ], teatro [tɪˈa.tro], leão [lɪˈẽ:ũ]	Acrescenta-se um i à vogal tônica. Vale ressaltar na ortografia atual estas palavras são formadas com a vogal i .
eia, eio	eia, eiu	[e.ja] [e.ju]	Hiato	-	cadeia [kaˈðe.ja], feito [ˈfɛ.ju]	O e soa surdo.

(4) não elencada nas 19 vogais na página 61 dos Anais, mas ocorrente como regra particular do **e**.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO	POSICÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
i	í	[i]	Oral aberto	-	vil [viɫ]	Na literatura que fundamenta estas Normas, o autor Antenor Nascentes defende que praticamente não se percebe a diferença entre o i fechado e o i aberto, no entanto a reivindicação de manter a diferenciação de ambas realizada por cantores e outros congressistas foi acatada.
i	i	[i]	Oral fechado	-	cima [ˈsi.ma]	-
i	ĩ	[ĩ]	Nasal	-	vim [vĩ]	-
ia, io	ia, iu	[i.a] [i.u]	Hiato	-	tia [ˈti.a], pio [ˈpi.u]	Prolonga-se o i .
ia, ie, io	ia, ié, iu	[ja] [je] [jo]	Ditongo oral crescente	-	dúzia [ˈdu.zja], quieto [ˈkje.tu], Sérgio [ˈser.ʒju]	-
o, ó	ó	[ɔ]	Oral aberto	Tônico Pretônicas precedido de consoante ⁽⁶⁾	só [sɔ] sozinho [soˈzi.zju], atrozmente [a.trozˈmẽ.tɫ]	- Exclusivamente nos diminutivos, compostos e advérbios em mente , formados com palavras que já tenham o o tônico aberto (ex.: só, atroz).
o, ô	o ou ô	[o]	Oral fechado	Tônico Pretônico em início de palavra ⁽⁶⁾ Pretônico precedendo fonema nasal ⁽⁶⁾	cor [kor], tônico [ˈto.ni.ku] ostentação [os.tẽ.taˈsẽ:ũ], omitir [o.miˈtir] soneca [soˈne.kã], Tônico [toˈni.ku]	- - Esta lei se estende ao o tônico (ontem, cônego, soma) e às flexões verbais de idêntica construção fonética (ex.: tomo, tomas, toma, etc.)

(6) não elencada nas 19 vogais na página 62 dos Anais, mas ocorrente como regra particular do **o**.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO	POSICÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
o	u	[u]	Oral surdo ⁽⁷⁾	Átono final Postônica ⁽⁶⁾ Partículas ⁽⁶⁾ Pretônico em hiatos ⁽⁶⁾ Final do primeiro elemento dum composto ⁽⁶⁾	ato [a.tu] época [e.pu.kɔ], modo [ˈmɔ.ðu] os [os], do [du], dos [dus], no [nu], nos [nos], vos [vos], por [por] (com compostos) poeta [puˈe.ta], moeda [muˈe.ða] adoecer [a.ðu.eˈseɾ] salvo-conduto [ˈsa.l.vu.kõˈðu.tu]	Usar uma vogal de compromisso entre o e u . - - - Outras palavras que admitem o /u/ oral surdo: <i>cuzinhar</i> ,
on	ũ	[ũ]	Nasal surdo	Pretônico	camondongo [ka.mũˈdõ.ŋɣu]	Usar uma vogal de compromisso entre o e u . Na palavra <i>com</i> (em passagens rápidas) [kũ].
on, om, õn	õ	[õ]	Nasal fechado	Tônico Pretônico em início de palavra ⁽⁵⁾	compra [ˈkõ.pɾɔ], gôndola [ˈgõ.ðo.lɔ], onda [õˈdɔɔ] ondina [õˈdi.nɔ]	- -
om	õum	[õ:um]	Nasal fechado	Tônico final	bom [bõ:um], som [sõ:um]	-
ou	ou	[o:u]	Ditongo oral decrescente		louco [ˈlo:u.ku]	Não é permitida a redução do ditongo para o (louco/loco).

(6) não elencada nas 19 vogais na página 62 dos Anais, mas ocorrente como regra particular do **o**.(7) **Vogais de compromisso provenientes do o surdo**: a) vogal mais próxima do **o** do que do **u** ocorre em todos os casos de colocação pretônica, em que a pronúncia estiver ainda incerta entre **o** **fechado** e **o** **o surdo**, nos sons longos nos registros médio e grave; nas palavras **com**, **conforme**, e **como** em sons lentos e moderados; nos sons em movimento moderado, iniciais de melodias, de partes de melodia e frases depois de pausas; em síncopas ou sons fortemente acentuados; nos sons agudos e sobre agudos; nas fermatas nos sons agudos; b) equidistante do **o** e do **u** nas vocalizações; c) vogal mais próxima do **u** do que do **o** ocorre em sons rápidos em qualquer registro; em sons intermediários e finais de palavras e frases, em qualquer andamento; e na palavra **com** quando ocorrente em sons rápidos.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO DO SEGMENTO VOCÁLICO	POSIÇÃO	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
oi	oi	[o:i]	Ditongo oral decrescente		coisa [ˈko.i.za]	Quando o ditongo aparece na penúltima sílaba das flexões verbais é sempre oi , se seguido por consoantes (pernoito [perˈno:i.tu], açoitas [aˈso:i.tas])
ói, óe	ói	[o:i]	Ditongo oral decrescente		mói [mo:i] soís [so:is], caracóis [ka.raˈko:is] soé [so:i], móe [mo:i] bóia [bo:ia]	- Plural das palavras terminadas em oi . Flexões verbais, quando finais. Quando o ditongo aparece na penúltima sílaba das flexões verbais é quase sempre aberto (ói) se lhe segue vogal (bóio).
oá	oá	[uˈa]	Hiato		moagem [moˈa.ʒe:i], poáia [poˈa.ja]	Tende a soar como ditongo crescente (moagem [mwaʒe:i], poáia [pwaʒa])
óia, óio	óia, óiu	[o:ja] [o:ju]	Hiato		jóia [ʒo:ja], bóio [ˈbo:ju]	Não se prolonga o i , nem em caso de acentuações, nem em sincopas, a semivogal do ditongo formado na sílaba seguinte é emitida como uma “apoiadura” (acicatura).
oia, oio	óia, óio	[o:ja] [o:ju]	Hiato		poia [ˈpo.ja], comboio [kõˈβo.ju]	Não se prolonga o i , nem em caso de acentuações, nem em sincopas, a semivogal do ditongo formado na sílaba seguinte é emitida como uma “apoiadura” (acicatura).
u	ú	[u]	Oral aberto	Tônico	sul [suʔ]	-
u	u	[u]	Oral fechado	Tônico	tudo [ˈtu.ðu]	-
u	ũ	[ũ]	Nasal		rum [rũ]	-
ua	ua	[wa] [wa]	Ditongo oral crescente		quadro [ˈkwa.ðru], água [ˈa.ʒwa]	-
uia, uio	úia, úio	[u:ja] [u:ju]	Hiato		cuia [ˈku.ja]	Não se prolonga o i , nem em caso de acentuações, nem em sincopas, a semivogal do ditongo formado na sílaba seguinte é emitida como uma “apoiadura” (acicatura).

(5) não elencada nas 19 vogais na página 62 dos Anais, mas ocorrente como regra particular do **o**.

Tabela 6

Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação fonética dos Anais e do IPA, e exemplos dos casos de ligações de palavras elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

VOGAIS ENVOLVIDAS NA LIGAÇÃO DE PALAVRAS	SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
Oral surda + átona	a + a	a + a	[ɑ] + [a]	Você faç ^a mesma coisa [vo'se 'fa.sa 'mez.ma 'ko:l.za]	-
Regra geral: a vogal oral surda é omitida.	a + e	a + e	[ɑ] + [e]	Ganhei uma not ^e excelente [gɑ'ne:l 'u.ma 'no.te.se'lẽ.tl]	-
	a + o	a + o	[ɑ] + [ɔ]	Cas ^o posta à minha... [ka.zo'pos.ta'mi.nɑ]	-
	e + e	i + i	[i] + [i]	Pobre d ⁱ spírito. [po.βɾi'ðis'pi.ri.tu]	-
	e + i	i + i	[i] + [i]	Pobr ⁱ instinto. [po.βɾis'tĩ.tu]	-
	o + o	u + ô	[u] + [o]	Corre camp ^o boi Espacio... [ko.ɾi 'cẽ.po 'βo:l es'pa.siu]	-
	o + u	u + u	[u] + [u]	O sonh ^u utilizado... [o'so.ju.ti.li'za.ðu]	-
Oral surda + vogal tónica	e + e	i + é	[i] + [ɛ]	Pobre ego! [po.brɪ'ɛ.ɣu]	-
Regra geral: ambas se conservam. ⁽¹⁾	e + e	i + ê	[i] + [e]	Que ele logre êxito! [kɪ'ẽ.ɪɪ 'lo.ɣɾɪ'ẽ.zi.tu]	-
	o + a	u + á	[u] + [a]	Foi um trabalho árduo! [fo:lũ trɑ'βɑ.ʎu'ar.ðu]	-
	o + o	u + ô	[u] + [o]	Era um velho obeso. [ẽ.nũ 've.ʎu o'βe.zu]	-
	o + u	u + u	[u] + [u]	Prêmio único. [pre.mju 'u.ni.ku]	-

VOGAIS ENVOLVIDAS NA LIGAÇÃO DE PALAVRAS	SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	EXEMPLO ORTOGRÁFICO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA	OBSERVAÇÃO
Oral surda + vogal tónica	e + a	i + á	[i] + [a]	O lençol está infestado de ácaros... [ʊ lɛ̃ˈsoʎ lɛ̃ˈta i.ˈfe.kiˈta.ðu ðɪˈa.ka.rus]	Exceção: expressões feitas, tais como “vinha d’alhos”, “gota d’água”, dentre outras.
	e + o	i + o	[i] + [o]	Sede óbice ao seu inimigo! [ˈse.ðɪˈoβi.sɫ a:u se:u i.niˈmi.ɣu]	Exceção: expressões feitas, tais como “fios-d’ovos”.
	e + u	i + u	[i] + [u]	Fratura de úmero. [frɔˈtu.ra ðɪˈu.me.rɔ]	-
	o + e	u + é	[u] + [ɛ]	Verdadeiro ébano. [ver.ðaˈðe:l.rɔˈe.βa.nu]	-
	o + i	u + i	[u] + [i]	O primeiro índice aberto ao público... [u priˈme:l.rɔ ɾi.ði.sɫ aβer.tu a:u ˈpu.βli.ku]	-
Vogal tónica + átona	i + i	i + i	[i] + [i]	Nunca vi idoneidade mais discutível. [ˈnũ.ka vi i.ðo.ne:lˈða.ðɪ ma:ls ðis.kuˈti.veʃ]	Há um prolongamento da vogal.
	i + e	i + i	[i] + [i]	Ali estavam três homens. [aˈli ɪsˈta.vɛ:ũ tre.zo.mẽ:ɪs]	Há um prolongamento da vogal.
	Com a	“cu’á”	[kua]	Com a perna e braços nós... [kua ˈper.na ɪ ˈbra.sus nus]	-
E as ⁽²⁾	e as	“e as”	[jas]	E as plumas... [jas ˈplu.mas]	-
	-o on ⁽²⁾	“uõn”	[uõ]	... ninho onde... [ˈni.juõ.ðɪ]	-

(1) Nos outros casos em que a segunda vogal é tónica, somente o ritmo e o movimento da frase podem definir a pronúncia. Exemplos: **a + a** – “Não havi’alma viva. Quer que faça-alto?”; **a + ê** – “Boi de fam’êh bumbal; Quem tivera-êxtase tamanho!” (ANAIS, 1938, p. 87).

(2) Caso citado nos Anais (1938, p. 88) como exemplo de ligação de palavra que resulta em ditongo.

Tabela 7

Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos, classificação do segmento consonantal e posição ortográfica das consoantes elencadas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO FONÉTICA DOS ANAIS	EXEMPLOS	OBSERVAÇÃO
b	b	[b]	Oclusiva bilabial sonora	bom [bõ:um]	Inicial.
b	b	[β]	Fricativa bilabial sonora	aba ['a.βa], albor [aʎβor]	Intervocálico, precedido ou seguido de consoante sonora.
c	c ou q	[k]	Oclusiva velar surda	caqui [ka'ki]	Não soa em <i>desinfectar</i> e <i>secção</i> . Soa em <i>dactilógrafo</i> e seus derivados, e no primeiro c de <i>accender</i> , <i>acção</i> , <i>accessível</i> , <i>accessório</i> .
d	d	[d]	Oclusiva dental sonora	dom [dõ:um]	Inicial.
d	d	[ð]	Fricativa dental sonora	ido ['i.ðu], brando ['brã.ðu]	Intervocálico, precedido ou seguido de consoante sonora.
f	f	[f]	Fricativa labiodental surda	fofo ['fo.fu]	-
g	g	[g]	Oclusiva velar sonora	gato ['ga.tu]	Inicial diante de a , o , u e consoante sonora.
g	g	[ʒ]	Fricativa palatal sonora	genebra [ʒe'ne.βra]	Diante de e e i , inicial e no interior da palavra ou frase.
g	g	[ɣ]	Fricativa velar sonora	pago [pa.ɣu], magro [ma.ɣru]	Diante de a , o , u , e precedido ou seguido de consoante sonora.
g	g	[ɣ]	Fricativa velar sonora	água [a.ɣwa], arguir [ar'ɣwir]	Diante de ditongo crescente.
j	j	[ʒ]	Fricativa palatal sonora	junto [ʒũ.tu]	-

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO FONÉTICA DOS ANAIS	EXEMPLOS	OBSERVAÇÃO
l	l	[l]	Fricativa lateral alveolar sonora	lilas [li'las], atleta [at'le.ta]	Início de palavra ou sílaba, ou posterior a consoante.
l	l	[ʎ]	Fricativa lateral palatal surda	final [fi'nal], calma [ka'la.ma]	Final de palavra ou sílaba. Não é permitido trocar o l pelo r (malvado/marvado), salvo em peças regionais.
lh	lh	[ʎ]	Fricativa lateral palatal sonora	lhano [ʎa.nu]	-
m	m	[m]	Oclusiva nasal bilabial sonora	mamãe [ma'mã:ɨ]	Diante de vogal com que forma sílaba. Observação: o m diante de consoante ou final não possui valor exato de oclusiva, não provocando a junção completa dos lábios, por vezes nasalizando o fonema, outras vezes transformando-se em nh como no caso que se segue.
m	m	[ɲ]	Oclusiva nasal palatal sonora	“vem armar” [vẽ.ɲar'mar] “assim os pais” [a'si.ɲus'pa:ɨs]	Quando as sílabas em e im , finais de palavras oxítonas, são seguidas por palavra iniciada por vogal.
n	n	[ɲ]	Oclusiva nasal alveolar sonora	ninar [ni'nar]	Diante de vogal com que forma sílaba. Em sílabas postônicas de palavras eruditas (<i>germen</i>) tende a desaparecer no final (germe). Não é permitida a palatalização do n diante de e surdo ou i (demôn <i>o</i> /demôn <i>h</i> o).
n	n	[ŋ]	Oclusiva nasal velar sonora	angu [ãŋ'gu], banco [bãŋ.ko]	Soa como encontro consonantal diante de g , c e qu .
nh	nh	[ɲ]	Oclusiva nasal palatal sonora	nhãnhã [ɲã'ɲã]	Soa como um único som.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO FONÉTICA DOS ANAIS	EXEMPLOS	OBSERVAÇÃO
p	p	[p]	Oclusiva bilabial surda	p ipa [ˈpi.pa]	Soa na palavra <i>corrupto</i> e seus derivados. Não soa em <i>excepção</i> , <i>excepto</i> , <i>exceptuar</i> , <i>psalmo</i> e seus derivados.
q (qu)	qu	[k]	Oclusiva velar surda	ca q ui [kaˈki]	No PB não existe a consoante q isolada, sem a vogal u que a acompanhe.
r	r	[r]	Vibrante alveolar sonora	aro [ˈa.ru]	Brando entre vogais no interior das palavras ou quando final seguido de palavra iniciada por vogal (Ex.: amar a Deus [dˈma.rɔˈðe:us]).
r	r	[r̄]	Vibrante alveolar surda	carta [ˈkar.ta], roupa [ˈro.u.pa]	Início de palavras, finais de sílabas seguidas de consoantes.
r	r	[r̄]	Fricativa alveolar sonora ⁽¹⁾	flor [ˈflor]	Final de palavra ou frase não seguidos por vogal ou consoante. Deve-se executar um r levíssimo, quase nulo.
s, ss, ç, ç, x	s	[s]	Fricativa alveolar surda	s aci [saˈsi], c assa [ˈka.sa], ca ç a [ˈka.sa], pró x imo [ˈpɾo.si.mu]	-
s, z	s ou z	[s] ou [z]	Fricativa alveolar surda ou Fricativa alveolar sonora	gás [gas] ou [gaz]	Em final de palavras isoladas ou de frases ambas se confundem (“Nunca me verás!” [ˈnũ.ka.mi.veˈras] ou [ˈnũ.ka.mi.veˈraz]).

(1) Não encontramos outra simbologia referenciada no IPA 2005 que representasse o fonema. Assim, optamos por adotar a mesma notação do **r** vibrante, porém com a ressalva exposta na “Observação”.

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	SÍMBOLO FONÉTICO IPA 2005	CLASSIFICAÇÃO FONÉTICA DOS ANAIS	EXEMPLOS	OBSERVAÇÃO
s, z	z	[z]	Fricativa alveolar sonora	asa [ˈa.za], azar [aˈzar] “nunca mais amei ” [ˈnũ.kõ.ma: Izaˈme: I] “ outras batas ” [o:v.traz ʃa.tas]	- Final de palavra ou frase seguida de outra palavra iniciada por vogal e diante de consoantes sonoras: b, d, g, l, m, n, r, v, z .
s, z	s	[s]	Fricativa alveolar surda	“ outras catas ” [o:v.trasˈka.tas]	Diante das consoantes surdas: ç, ç, f, p, t, x .
s	g ou j x ou ch	[ʒ] [ʃ]	Fricativa palatal sonora Fricativa palatal surda	“ os jarros ” [oˈʒa.rus] “ as chaves ” [aˈʃa.vɨs]	Em alguns casos aconselha-se esta pronúncia: quando ocorre s diante de j ou g e diante de x ou ch .
t	t	[t]	Oclusiva dental surda	total [toˈtat]	-
v	v	[v]	Fricativa labiodental sonora	vivo [ˈvi.vu]	Não é permitido trocar o v pelo b (verruga/berruga).
x, ch	x ou ch	[ʃ]	Fricativa palatal surda	xenxem [ʃɛˈʃɛ: I], chuchu [ʃuˈʃu]	Não soa o x de <i>exceder</i> , <i>excelente</i> , <i>excelsa</i> , <i>excitar</i> e de seus derivados.

Tabela 8

Símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação dos Anais e do IPA 2005, exemplos e classificação dos casos de epêntese em grupos consonantais elencados nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938

SÍMBOLO ORTOGRÁFICO	REPRESENTAÇÃO DOS ANAIS	REPRESENTAÇÃO FONÉTICA IPA 2005	EXEMPLOS	OBSERVAÇÃO
bc	bic	[βIs]	ob ce cado [o.βI.se'ka.ðu]	-
bd	bid	[βId]	ob d urar [o.βI.ðu'rar]	-
bj	bij	[βIʒ]	ob j eto [o.βI'ʒe.tu]	-
bn	bin	[βIn]	ab n egado [a.βI.ne'ŷa.ðu]	-
bs	bis	[βIs]	ab s oluto [a.βI.so'lu.tu]	-
bt	bit	[βIt]	ob t er [o.βI'ter]	-
bv	biv	[βIv]	ób v io ['o.βI.vju]	-
cc	quiss	[kIs]	ac ce sório [a.kI.se'so.rju]	-
cç	quiss	[kIs]	infec ç ão [ĩ.fe.kI'sẽ:Û]	Não soa em <i>secção</i> .
cm	quim	[kIm]	ác m e ['a.kI.mI]	-
cn	quin	[kIn]	ac n e ['a.kI.nI]	-
ct	quit	[kIt]	inféc t o [ĩ'fe.kI.tu]	Não soa em <i>desinfetar</i> .
dj	dij	[ðIʒ]	ad j acente [a.ðI.ʒa'sẽ.tI]	-
dm	dim	[ðIm]	ad m irar [a.ðI.mi'rar]	-
dn	din	[ðIn]	ad n ato [a.ðI'na.tu]	-
dv	div, dev	[ðIv] [ðev]	ad v ogado [a.ðI.vo'ŷa.ðu] [a.ðe.vo'ŷa.ðu]	Ambos são possíveis.
gm	guim	[gIm]	prag m ática [pra.ŷI'ma.ti.ka]	-
gn	guin	[gIn]	ig n orar [i.ŷI.no'rar]	-
mn	min	[mIn]	mnem õ nica [mI.ne'mo.ni.ka]	-
pç	pic	[pIs]	recep ç ão [re.se.pl'sẽ:Û]	-
pn	pin	[pIn]	p n eumático [pI.neu'ma.ti.ku]	-
pt	pit	[pIt]	ec é pto [e'se.pl.tu]	-
cs, x	quiss	[kIs]	fi cs o, fi x o ['fi.kI.su]	-
tm	tim	[tIm]	at m osfera [a.tI.mos'fe.ra]	-

Notas: 1- De forma geral não é aceito no canto erudito a simplificação de grupos consonantais em que uma consoante é omitida, por ex.: **negra**/nega, salvo em peças regionais, nos sons agudos ou rápidos; 2 – nos grupos onde ocorre r este deve ser brando se as consoantes pertencem à mesma sílaba (**bran**-do, qua-**tro**, **pra**-to) e se pertencer à sílaba anterior poderá ser mais forte (a-**bal**-ro-ar); 3 – não é permitida metástase (**per**guntar: **pro**guntar, **pre**guntar), salvo em peças regionais.

Capítulo 4 Normas de 1958 e 2007

4.1 Normas de 1958

Realizado em Salvador, na Bahia, como parte das comemorações do décimo aniversário da Universidade da Bahia, no período de 5 a 12 de setembro de 1956, o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro teve seus Anais publicados aos 15 de julho de 1958⁵¹, ao encargo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Período da república democrática de Juscelino Kubitschek, em que a capital ainda era o Rio de Janeiro, o país passava por transformações de ordem política, social e econômica. No ano em que se realizava o Congresso, em 1956, Juscelino iniciava no Brasil a chamada era desenvolvimentista. Serafim da Silva Neto (1979) acata essas fundamentações, enfatizando que o fato de ser o Rio de Janeiro, na época, a capital do Brasil trazia para a cidade

o que há [havia] de mais seletivo em outras regiões do país. [...] A condição de capital confere ao Rio de Janeiro o privilégio de ser o ponto onde funciona o Governo [...], onde se localizam os socalcios e as sociedades sábias, a maior imprensa do país, a Biblioteca Nacional, e numerosas outras instituições culturais. (SILVA NETO, 1979, p.527)

Paralelamente São Paulo já se estabelecia como grande centro cultural e empresarial, e a cidade com o maior contingente populacional do país.

Neste contexto, o Congresso reuniu professores e profissionais de diversas áreas (letras, lingüística, fonética, história, teatro, música, literatura, filosofia, educação, direito, jornalismo, cinema) nacionais e estrangeiros, além de contar como presidentes e vice-presidentes de honra Ministros e Secretários de Estado, Senadores da República, o então Governador da Bahia, Prof. Antônio Balbino de Carvalho, o Reitor e o Vice-Reitor da Universidade da Bahia, o diretor do Serviço Nacional do Teatro e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, dentre outros membros ligados aos altos escalões do serviço público federal e estadual baiano. O Congresso foi organizado em duas localidades, tendo uma sede na cidade de Salvador e outra na então capital da República, o Rio de Janeiro.

Consta em seus Anais que o evento, para a realização de sua finalidade, tinha por objetivo recomendar:

⁵¹ Vale ressaltar que as Normas somente foram tornadas públicas com a edição dos Anais, por sugestão do seu relator Antônio Houaiss, “já que sua divulgação, distanciada dos elementos concretos – monografias, debates – que possibilitaram a unidade de vistas sobre as normas, poderia gerar incompreensões gerais” (ANAIS, 1958, p. 53)

- a) uma língua padrão para o teatro;
 - b) uma língua-padrão da poesia para o teatro;
 - c) critérios convenientes de interpretação dos aspectos dialectais da língua no teatro;
 - d) critérios convenientes para a adoção e difusão dos seus padrões no meio teatral.
- (ANAIS, 1958, p. 27)

Em seu discurso na Sessão Solene de Instalação do evento o professor Celso Ferreira da Cunha, então Presidente Executivo do Congresso, apontou que no Brasil a formação lingüística se caracterizava por uma condição peculiar em que não havia uma grande diversidade de dialetos, nem em número nem em tempo de existência, tal como era o caso de diversos países da Europa. A exemplo disto, diversas cidades brasileiras, tais como Recife, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, demonstravam haver padrões regionais amplos e, segundo Cunha, pouco numerosos. Ademais, esses dialetos no nosso país eram muito mais instáveis do que nos países europeus, e por conta disso, cediam a uma natural tendência “a apresentar progressivamente uma unidade relativa muito mais ampla do que a que num passado ainda próximo parecia impossível” (ANAIS, 1958, p. 37). No Brasil os dialetos, segundo o prof. Celso Cunha (1958), “se forjaram de fora para dentro, pelo menos nas origens, e dessa forma, não tiveram ainda nem uma sustentação de cultura endógena própria nem uma base populacional bastante rica”. Assim, pela instabilidade das formas e normas culturais do nosso país estas tendiam para uma unidade. O mesmo ocorria com a língua que, segundo o professor, tendia mais facilmente e de maneira espontânea, a realizar-se de forma unitária, “tendência que deve ser apoiada por uma política lingüística consciente” (ANAIS, 1958, p. 38). Aliada a esta realidade, os meios de comunicação à distância – tais como o rádio e a televisão – em progressivo crescimento colaborariam para esta padronização e por meio desta linha de pensamento inferiu que seria “possível, para a intercomunicação de âmbito universalista no nosso território nacional, adotarmos lúcida e conscientemente uma média de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais” (ANAIS, 1958, p. 38).

Assim como o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada pretendia alcançar não somente as artes da declamação, do teatro e do canto erudito, mas sim instaurar uma língua padrão nacional, o Congresso de 1956 evidenciou o mesmo intuito, ou seja não apenas padronizar a língua falada no teatro.

O nosso Congresso, porém, creio eu, não aspira a servir tão-somente à língua falada no teatro. Ao contrário, aspira à língua falada culta no Brasil todo inteiro. Se chegarmos a um padrão culto aceitável para o teatro, êste se imporá, por vir de consequência, ao rádio e à televisão, ao cinema e ao magistério, ao parlamento e à tribuna em geral, em suma, a tôdas

as categorias profissionais que fazem da técnica da língua uma como finalidade⁵², ou pelo menos um instrumento cuja finalidade seja na medida do possível pan-brasileira. (ANAIS, 1958, p. 38)

A necessidade, no entanto, de se propor novos ordenamentos deveu-se ao fato de que, segundo o prof. Cunha (1958), as normas elaboradas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, há duas décadas antes, não correspondiam mais às necessidades e à realidade de 1956. “Tudo nos leva a crer que ocorreu porque presidiu ao Congresso [de 1937] um espírito de compromisso demasiado forte entre o passado fônico da língua e sua realidade dialectal carioca e brasileira, que parecia irrecorrível e irreversível” (ANAIS, 1958, p. 38).

O próprio modelo carioca de prática lingüística foi novamente discutido. Dentre as diversas colocações relatadas nas comunicações publicadas pelos Anais, nota-se que aquela de autoria de José Liberal de Castro⁵³ recomendava a pronúncia carioca desde que fosse aplicada “a pronúncia sibilante do *s* pós-vocálico nacional e dela se expurguem os inúmeros modismos que não chegam a comprometê-la” (ANAIS, 1958, p. 108). De outra banda, Ruy Affonso, em sua comunicação, divergia de Castro e propunha como língua padrão a ser referendada pelo Congresso a média das prosódias carioca e paulista:

Segundo penso, devemos mesmo seguir as pegadas do Congresso de 1937, reconhecendo, porém, que a prosódia por êle considerada padrão não foi afinal a carioca, e sim a média das prosódias carioca e paulista, despojadas ambas dos cacoetes que as regionalizam. E, portanto, proponho que se adote conscientemente, como modelo de prosódia para o teatro, a média das referidas prosódias carioca e paulista, eliminando os vícios que as empobrecem. (ANAIS, 1958, p. 141)

Numa linha ainda mais ampla, o professor Antônio Houaiss sustentou a teoria de que a questão da pronúncia padrão dependia tão somente

[...] do estudo dos falares “carioca”, o “paulista” e dois ou três mais, não devendo entrar na linha de conta aos falares de restrita área geográfica, os quais, na linha atual de nossa unificação nacional, tendiam visivelmente ao desaparecimento, com deixar vestígios mais ou menos fortes nas três ou quatro grandes áreas regionais lingüísticas para que tendia, de futuro mais ou menos imediato, a língua portuguesa no Brasil. (ANAIS, 1958, p. 57)

Esta posição foi combatida pelo professor Antenor Nascentes que advertiu para a rigidez e para a irrealidade da delimitação das zonas por paralelos, pois esta não levava em consideração as irregularidades naturais e “reputou, assim, de valor provisório qualquer

⁵² Vale dizer que os Anais não mencionam especificamente o canto como uma das manifestações da língua, embora as “Normas para a boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito” tenham sido base para o documento de 1958.

⁵³ Título: “Extração da média aritmética da pronúncia nacional. Caracterização da base carioca como resultado da média” (ANAIS, 1958, p. 101)

delimitação daquele tipo, sujeita a estudos e pesquisas posteriores que a retificassem” (ANAIS, 1958, p. 57).

Ao final das discussões realizadas no Congresso de 1956 concluiu-se pela escolha da língua-padrão regida pela média das prosódias carioca e paulista⁵⁴, apresentando, para tal, os seguintes argumentos:

- a) segundo as conclusões do Congresso de 37, o linguajar carioca despojado acaba por aproximar-se do paulista;
- b) um dos próprios congressistas de 37, Cândido Jucá, elogiou a pronúncia paulista, como mais clara;
- c) o seu ouvido de ator e diretor, que acusa uma elocução bem mais inteligível de parte dos atôres de São Paulo que dos cariocas.
Aqui, os cariocas talvez achassem o contrário. Dá-se, aliás, o mesmo com a música, cuja apreciação varia de acôrdo com a experiência auditiva.
E apóia êste argumento em Joam de Barros, que no século XVI, no seu “Diálogo em louvor da nossa língua”, reconhece que “o ouvido julga a música e a linguagem, e é o censor d’ambas.
- d) A língua-padrão de Portugal localizou-se no eixo Coimbra-Lisboa, o que dá margem a um paralelo;
- e) Rio e São Paulo são hoje dois vasos comunicantes, trocando gírias, anedotas e companhias teatrais;
- f) Tendência de alguns elencos de categoria para eliminar cacoetes e modismos de pronúncia por demais peculiares a uma ou outra das duas capitais (ANAIS, 1958, p. 148).

No seu discurso de Encerramento do Congresso Antônio Houaiss declarou:

[...] no Brasil a oscilação de pronúncias nos principais centros cultos é sintoma de que não só estamos num processo de decantação de tendências ainda mal definidas, mas também de que a interpenetração dos falares regionais, na medida em que fôr intensificando a interdependência de todos os brasileiros, possibilitará a formação de uma unidade lingüística enormemente extensa, apoiada numa base populacional considerável, com um mínimo de diferenciações locais. (ANAIS, 1958, p. 88)

Assim, os Anais apresentaram junto às Normas Aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, um Alfabeto Fonético onde estão relatadas 42 letras entre vogais e consoantes, suas representações e classificações fonéticas e exemplos do português de Portugal e do Brasil. As normas versam sobre a realização fonêmica das vogais, dos ditongos, dos hiatos, das ligações de vogais ou ditongos finais de palavras com vogais ou ditongos iniciais de vocábulos, das consoantes, dos grupos consonantais e da ligação de consoante final com fonema inicial de palavra⁵⁵. Utilizam transcrições fonéticas representadas

⁵⁴ Vale lembrar que as Normas aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro passaram a aceitar a dicção da consoante **s** como fricativa palatal surda [ʃ], bem como do **r** como vibrante dorsovelar múltipla [x], contrário das Normas de 1938, alertando para a consistência destas escolhas, porém, não estabeleceu a consistência regional, entre a pronúncia carioca ou paulista, por exemplo: se opta-se pelo **s** chiado, deve-se optar pelo **r** velar.

⁵⁵ Para conhecer as normas emanadas deste Congresso vide “Anais do Primeiro Congresso da Língua Falada no Teatro”, publicados pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 15/07/1958, páginas 479 a 495.

entre colchetes, seguindo a norma internacional (*International Phonetic Alphabet*), e dentro deles parênteses para indicar as variantes admitidas. A adoção de parênteses se deveu ao fato de que “muitos vocábulos no português do Brasil apresentam, num só centro lingüístico, mais de uma pronúncia” (ANAIS, 1958, p. 478) e as Normas do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro “não optaram, em certos casos, entre duas variantes fonéticas de um elemento fonológico” (idem). Vale dizer que os “signos fonéticos adotados se baseiam, na quase totalidade dos casos, na convenção a ser seguida pelo Centro de Estudos Filológicos e pelo *Boletim de Filologia*, e suas publicações, de Lisboa [...]” (idem).

Faz-se mister citar a existência do Congresso assim como das normas dele emanadas neste trabalho, uma vez que o evento e o documento produzido constituem a primeira revisão das normas de 1938⁵⁶ - normas estas que além de serem ordenamentos para o canto erudito também serviriam para a declamação e para o teatro - assim como as normas de 1958 se tornaram referência para as alterações das normas de 2007, que versam sobre o PB cantado.

4.2 Normas de 2007

4.2.1 Contexto histórico

Distinto dos eventos anteriores, o contexto das normas de 2007 foi fruto de um longo processo de discussão, elaboração e compilação dos resultados, que durou cerca de seis anos (2002-2007). A começar que as Normas não foram definidas num único evento de cunho conferencial, tendo ocorrido o seu início efetivamente em fevereiro de 2005, quando a Associação Brasileira de Canto (ABC), em parceria com o Instituto de Artes/UNESP, por meio da Pós-Graduação em Música, e com a ex-Universidade Livre de Música (ULM), promoveu, em São Paulo, o IV Encontro Brasileiro de Canto com o objetivo de revisar as normas do PB para o canto erudito, portanto as normas de 1938.

Deste Encontro participaram dentre os diversos profissionais: cantores e professores de canto, fonoaudiólogos, lingüistas e foneticistas que congregaram esforços priorizando a praticidade, a acessibilidade e o entendimento das Normas. Segundo Kayama et al. (2007), a principal preocupação do evento era a prática do PB no canto, por isso a participação desses profissionais foi importante para a elaboração de normas de fácil entendimento e utilização.

⁵⁶ “[...] propõe o reexame das normas de 37 em mesa-redonda, com a colaboração de todos os congressistas. Nesse reexame não se pode deixar de analisar item por item, mantendo muitos, impugnando alguns, reformando outros e sugerindo novos” (ANAIS, 1958, p. 148).

Também diferente dos anteriores, os pontos relativos à nova tabela fonética foram submetidos à votação da assembléia participante do evento (em 2005) e não reflexo de uma decisão de uma câmara de indicados ou selecionados. Assemelhou-se ao Congresso de 1956 no que tangeu à unanimidade do pensamento de que além de tornar as normas mais inteligíveis e práticas, deveriam refletir uma média de todos os padrões básicos regionais do país.

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 congressistas votaram uma tabela fonética que visa à adoção de um português "neutro", sem regionalismos. (HERR, 2007, p. 36)

Partindo deste IV Encontro, ainda em 2005, no XV Congresso da ANPPOM, no Rio de Janeiro, o grupo de trabalho "O PB cantado – Novas Estratégias de Investigação" elaborou as novas normas publicadas no Boletim da ABC – Associação Brasileira de Canto (v. 7, n. 28, out./nov. 2005), à época chamada de "Manual da Pronúncia Neutra para o Português Brasileiro Cantado". Estas normas constituem a base das normas atuais em descrição técnica e princípios fonéticos.

No ano seguinte, em 2006, em Brasília, o grupo de trabalho "O Português Brasileiro Cantado" participante do XVI Congresso da ANPPOM concluiu que se deveria alterar alguns pontos a fim aperfeiçoar as normas publicadas em 2005. Começou, assim, o trabalho de revisão e aperfeiçoamento da tabela, buscando avançar também nas pesquisas sobre a utilização do IPA (*International Phonetic Alphabet*).

Desta maneira, em 2007, no XVII Congresso da ANPPOM, o grupo de trabalho "O Português Brasileiro Cantado" com a colaboração de diversos profissionais, promoveu as alterações julgadas necessárias e assim foi publicada na Revista *Opus*, periódico da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, a primeira versão das "Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito", como parte de um artigo. E em 2008, foi publicada uma tradução do artigo no periódico da *National Association of Teachers of Singing* (NATS), o *Journal of Singing*.

4.2.2 Princípios gerais das normas

As normas de 2007 foram estabelecidas tendo como base as características fonético-fonológicas da língua portuguesa brasileira atual e tecnicamente estão amparadas por um modelo internacionalmente adotado, o IPA (*International Phonetic Alphabet*)⁵⁷. O sistema tem como intuito colaborar para uma compreensão técnica por parte dos profissionais da voz brasileiros e estrangeiros que lidam com a dicção de forma a unificar uma pronúncia do PB cantado. Segundo Mattos (2009),

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 a 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. (MATTOS, 2009, p. 40)

Segundo Kayama, et al. (2007), o modelo organizado em tabela constitui uma prática bastante tradicional das áreas de lingüística, fonoaudiologia e nos estudos fonético-articulatórios aplicados ao canto, razão que motivou a confecção do quadro fonético do PB cantado também nestes moldes.

Assim, a tabela (vide Anexo 1) obedece à seguinte lógica de exposição: disposta em quatro colunas apresenta na primeira coluna o símbolo ortográfico das letras do alfabeto do português brasileiro - que representa o(s) fonema(s) - seguido do símbolo fonético, na segunda coluna; na terceira coluna constam as suas posições (tônica, pretônica, postônica ou átona; inicial, medial ou final) na descrição de palavras, a sua transcrição (segundo o IPA) e a

⁵⁷ O IPA existe para promover o estudo da ciência da fonética e as aplicações práticas desta ciência (HANDBOOK OF THE IPA, 2005, p. III, tradução nossa), bem como para fornecer à comunidade acadêmica mundial, um padrão de notação para a representação fonética de todas as línguas (INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION, 2010, tradução nossa). A *Association Phonétique Internationale* foi fundada em 1886, em Paris, por um grupo de professores franceses e britânicos, liderados pelo lingüista francês Paul Passy. O alfabeto original baseou-se em uma reforma ortográfica da língua inglesa conhecida como *Romic Alphabet*, e para torná-lo utilizável para outras línguas, os valores dos símbolos eram variáveis de língua para língua. Em 1888, o alfabeto foi revisado, de modo a ser uniforme a todas as línguas, fornecendo assim a base para as futuras revisões e alterações. As principais delas ocorreram em 1900 e 1932, quando o IPA manteve-se inalterado até a Convenção de Kiel, em 1989. O alfabeto foi revisado pela última vez em maio de 2005. Além da adição de alguns símbolos e da remoção outros, as mudanças consistiram principalmente na renomeação dos símbolos e categorias, bem como na modificação das fontes utilizadas. Atualmente possui 107 letras distintas, 52 diacríticos e quatro marcas de prosódia (PINHEIRO, 2010, p. 19, *no prelo*). “O IPA é baseado no alfabeto romano, que tem a vantagem de ser amplamente conhecido, mas inclui também as letras e os símbolos adicionais a partir de uma variedade de outras fontes. Essas inclusões são necessárias porque a variedade de sons das línguas é muito maior do que o número de letras no alfabeto romano” (HANDBOOK OF THE IPA, 2005, p. III, tradução nossa).

sua pronúncia com exemplos e informações essenciais. Por fim, na última coluna, a tabela se completa com informações, tais como exceções, observações e casos particulares. São relatadas primeiramente as vogais e posteriormente as consoantes. Ambas tabelas seguem a ordem alfabética dos símbolos ortográficos. Também são abordados encontros vocálicos (ditongos, hiatos) e encontros consonantais (grupos consonantais, dígrafos e ligações de palavras) e epênteses.

A representação fonética segue o modelo internacional estabelecido pela *International Phonetic Association* (IPA), modelo de unificação simbólica, conforme colocação de Kayama, et al. (2007):

Os símbolos fonéticos propostos foram selecionados a partir do padrão estabelecido pela International Phonetic Association, que desde o final do século XIX se dedica a proposição, ampliação e constante atualização do IPA - International Phonetic Alphabet, resultado da identificação, classificação e registro de traços fonético-fonológicos das mais diversas línguas naturais e artificiais já concebidas. (KAYAMA et al., 2007, p. 19-20)

A tabela apresenta ainda, na descrição de cada exemplo de palavra a sua escansão silábica realizada por hífen, como geralmente é apresentado nas partituras (ex.: ta-be-la). Em seguida é apresentada entre colchetes utilizando os caracteres adotados pelo IPA e com a escansão silábica em que a sílaba tônica é precedida por um símbolo (') e as outras sílabas são separadas por ponto (ex.: [ta'be.lə]). Segundo Kayama et al. (2007, p. 20), “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”. A fonte utilizada nas tabelas foi a Doulos SIL. Vale apontar que para a caracterização dos encontros vocálicos (ditongos, cujas vogais são pronunciadas na mesma sílaba, e hiatos, cujas vogais são pronunciadas em sílabas diferentes) é utilizado o sinal [:] como índice de prolongamento da vogal anterior a ele, em relação à semivogal posterior, nos ditongos decrescentes (ex.: noite ['no:I.tʃI]), por razões sonoras e musicais.

A tabela relata ainda possibilidades de realizações fonêmicas amparadas por características históricas ou técnicas, sugere, em alguns casos, a consulta ao dicionário a fim de elucidar questões acerca de situações controversas relacionadas à acentuação tônica de determinadas palavras, bem como indica tomar como referência padrões propostos pelos idiomas em que ocorrem os fonemas (ex.: palavras com **k**, **w** e **y**). Elenca sons típicos do português brasileiro como os nasais, permite mais de uma realização fonêmica de um mesmo símbolo ortográfico pelo intérprete como resultado da escolha técnica ou estética, especificamente em referência ao **r**.

4.3 Análise comparada das normas de 1938 e 2007

Como resultado da exposição das normas serão estabelecidos alguns pontos de comparação que contribuirão para a reflexão sobre ambas.

4.3.1 Sobre os documentos

A primeira diferença entre os documentos se refere ao aspecto material. As Normas de 1938, em forma de texto, constituem 47 páginas que fazem parte de um compêndio de 786 páginas compostas e impressas pela gráfica da Prefeitura do Município de São Paulo. As normas de 2007, por sua vez, em forma de tabelas, precedidas por uma introdução explicativa, possuem 24 páginas que foram publicadas na revista *Opus*, v.13, n. 2, periódico da ANPPOM.

4.3.2 Sobre o público alvo das normas

O público alvo das normas de 1938 era constituído, sob o aspecto formal, por artistas eruditos da voz (cantores, atores e declamadores), mas, sob o aspecto político, o objetivo das normas, conforme já exposto, constituía-se em exercer um controle sobre a uniformização do PB falado, assim como fixar uma língua padrão como um fator patriótico de unidade nacional. De outro lado, o público alvo das normas de 2007, bem mais específico, são os cantores que utilizam o PB cantado na música erudita.

4.3.3 Sobre a participação dos congressistas na formulação das normas

Em 1937, participaram 69 congressistas entre foneticistas, atores, cantores, professores de canto e musicistas em geral, dos quais uma comissão de três congressistas designados pelo então Departamento de Cultura foram responsáveis pela redação definitiva das normas, a saber, Antenor Nascentes, professor do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro, como representante da filologia; Luís Heitor Corrêa de Azevedo, musicólogo e professor da Escola Nacional de Música, como representante da musicologia; e Mário de Andrade, literato, músico e professor, como representante do Departamento de Cultura.

As normas de 2007 foram marcadas por um processo de discussão entre profissionais da classe artística (cantores, regentes), além de estudiosos das áreas de lingüística, de fonoaudiologia, profissionais da voz falada e professores de canto em várias etapas. Embora o interesse pelas discussões sobre o PB cantado tenha se iniciado em 2002, no II Congresso Brasileiro de Canto, e depois tenha ganhado força em 2003, no XIV Congresso da ANPPOM, foi em 2005 que, efetivamente, deu-se a primeira etapa da produção de um documento normativo sobre o PB cantado. O material que foi preparado para o IV Encontro Brasileiro de Canto foi votado por 42 participantes. Vale ressaltar que embora o Rio de Janeiro e São Paulo tenham tido um maior contingente de representantes, 11 diferentes Estados da Federação estavam representados nesta etapa. Na etapa seguinte, os participantes foram divididos em seis GTs e a etapa final correspondeu à votação propriamente dita tendo participado dessa assembléia 80 profissionais. Em 2006 recomeçaram os trabalhos de revisão das normas e, em 2007, com a participação dos Grupos de Trabalho e da Câmara da Associação Brasileira de Canto, 17 profissionais das áreas de fonética, musicologia e canto redigiram as normas atuais.

4.3.4 Sobre o tempo de formulação das normas

As normas de 1938 foram discutidas no Congresso cuja duração foi de oito dias (07 a 14 de julho de 1937) e foram organizadas e redigidas pela comissão designada pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo em cinco dias (20 a 24 de agosto do mesmo ano), no Rio de Janeiro. Por outro lado, as normas de 2007 foram resultado de um processo que durou cerca de seis anos, iniciado em 2002 quando ocorreu o II Congresso Brasileiro de Canto no qual foi debatida a necessidade de revisão das normas de 1938, ainda em vigor para o Canto Erudito.

4.3.5 Sobre a base de fundamentação do trabalho final

A base de fundamentação para a elaboração das normas de 1938 foram as obras dos foneticistas Antenor Nascentes (*O linguajar carioca* e *O idioma nacional*), Sousa da Silveira (*Lições de Português*), Renato Mendonça (*O português do Brasil*), Mario Marroquim (*A língua do nordeste*) e Amadeu Amaral (*Dialeto caipira*); o relatório apresentado ao Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal, pela Comissão nomeada para estudar a pronúncia carioca (“Boletim de Educação Pública”, ano I, nº 4), conforme relata os Anais

(p.54); o anteprojeto elaborado por Mário de Andrade e as discussões realizadas durante o Congresso.

As normas de 2007, no entanto, foram baseadas nas normas de 1938 e de 1958, e nas discussões entre os participantes do IV Encontro Brasileiro de Canto e dos grupos de estudos dos Congressos da ANPPOM (edições XV, XVI e XVII), bem como da participação dos membros da comissão responsável pela formulação da versão publicada em 2007.

4.3.6 Sobre a participação governamental e da Academia Brasileira de Letras

No Congresso de 1937, participaram ministros e secretários municipais, o então prefeito do município de São Paulo, representantes do departamento de cultura do município de São Paulo, além da participação de representante da Academia Brasileira de Letras (ABL), tudo conforme a Ata da Sessão Inaugural e os Relatórios do Plenário e das Secções do Congresso. De outro lado, nos eventos que culminaram com a produção das normas de 2007 não houve participação de agentes governamentais que não fossem acadêmicos. Em sua maioria os participantes dos grupos de trabalho e das comissões de elaboração das normas eram professores do nível superior de universidades federais e estaduais. Também o Boletim da ABC, nº28, ano VII, de 2005, onde foi publicado o Manual da Pronúncia Neutra para o Português Brasileiro Cantado (MPNPBC), de 2005, previu o exame do documento pela ABL, no entanto este não sucedeu até as normas de 2007.

4.3.7 Sob o aspecto normativo compulsório

Embora nenhuma das normas tenha declaradamente um caráter compulsório, as de 1938 possuíam um forte apelo formal, e especialmente de censura em relação à opção do artista (cantor, ator ou declamador). De outro lado, muito em função do contexto histórico, as normas de 2007 possuem um caráter mais sugestivo e menos impositivo, conforme relata Herr (2002):

Primeiro, não devemos mexer na pronúncia da música popular cuja espontaneidade e naturalidade será sempre o verdadeiro espelho das falas regionais. Segundo, não se pode excluir, nem baixar decreto, já que ninguém quer abrir mão da sua identidade regional. É possível que meus colegas me achem pessimista, mas creio que será difícil chegar a um consenso sobre a maneira dos brasileiros cantar a canção erudita. (HERR, 2002, p. 32)

4.3.8 Sob o aspecto histórico e político

As normas de 1938 continham um caráter endógeno, cuja lógica do documento era estabelecer uma unificação da língua falada e cantada em todo o país. Lembremos que as entidades envolvidas eram a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, órgão máximo da cultura no município sob a égide do grupo politicamente dominante da administração municipal. Embora imbuído de caráter nacional o projeto teve amplitude local, porém com o objetivo de se estender para todo o território do país. O interesse, portanto, transcendia à classe artística.

De outra banda, as normas de 2007 se caracterizam por um caráter mais exógeno, ou seja, o objetivo principal é apresentar uma tabela cujos símbolos são adotados internacionalmente que expõe critérios para cantores estrangeiros e nativos que irão executar peças brasileiras em idioma brasileiro. Formam parte da iniciativa de uma associação classista de caráter nacional, a ABC, Associação Brasileira de Canto, com sede em São Paulo, um dos maiores centros culturais e intelectuais do país, capaz de congregar esforços para atender aos interesses da classe artística. Em relação a estas últimas, Herr (2002) expôs:

Entretanto, há uma razão importante para o estabelecimento de regras básicas, mesmo se nós brasileiros não temos a intenção de segui-las: a pesquisa do repertório novo se espalha em nível internacional e os cantores estrangeiros estão descobrindo a beleza da canção brasileira que é pouco divulgada pela simples razão dos estrangeiros não terem um guia para a pronúncia brasileira. (HERR, 2002, p. 32)

4.3.9 Sob o aspecto técnico

Formalmente as normas de 1938 são apresentadas textualmente, em contraposição às normas de 2007, que são relacionadas em modelo tabelar. Quanto à utilização de um sistema de notação fonética cabe lembrar que quando do estabelecimento das normas de 1938 já existia uma notação de caráter internacional, o IPA, que não foi utilizado da maneira como era apresentado nos primeiros anos do século XX. Esta notação foi parcialmente usada nas obras de referência para o anteprojeto redigido por Mário de Andrade, mas não foram utilizadas na descrição das normas. Portanto, distintamente das normas atuais, as normas de 1938 não tiveram como base a simbologia proposta pelo IPA. Pode ter contribuído para isto o fato de que à época não se tinha dentro da descrição do IPA fonemas que condiziam com a totalidade de fonemas ocorrentes no português brasileiro, fato este que também ocorreu com as normas de 2007.

Como critério de seleção, levou-se em consideração tanto algumas características fonético-fonológicas do PB quanto, em alguns casos mais específicos, aproximações que favorecessem a uma compreensão internacional da transcrição fonética e pronúncia deste idioma, sobretudo quanto a determinados usos cultivados tradicionalmente na prática do canto. (KAYAMA et al., 2007, p. 20)

Em relação à tabela fonética de 2007, vale ressaltar que esta foi acompanhada por um preâmbulo, no qual constam além da apresentação técnica do quadro, a fundamentação teórica das escolhas realizadas pelo grupo que formalizou as normas. Um desses pontos refere-se à utilização do IPA como fonte da simbologia adotada na tabela brasileira, em especial o *Handbook of the International Phonetic Association*.

4.3.10 Tabelas comparativas das normas de 1938 e de 2007

Tendo realizado a conversão das normas de 1938 para uma tabela similar à de 2007, resta compará-las a fim de elencar os fonemas que serão alvo de diferença entre uma e outra, além de elementos que são existentes em uma e inexistentes noutra.

Tabela 9

Tabela comparativa dos símbolos ortográficos e fonéticos, segundo o IPA 2005, e classificação fonética dos segmentos vocálicos das normas de 1938 e de 2007

<i>Símbolo ortográfico</i>	<i>Transcrição IPA 2005</i>	<i>Classificação</i>	<i>Normas de 1938</i>	<i>Normas de 2007</i>
a	[a]	Oral	Só admite em posição tônica (má, fale)	Admite em posição tônica (gato, lílãs), átona pretônica (abrigo), postônica medial (sábado) e em crases (aquele). Não estabelece este fonema.
a	[ɑ]	Oral	Ocorre em posição pretônica, postônica medial e final (calada, Tábata, cola), e em crase (aquele)	
a	[ɐ]	Oral	Não estabelece este fonema.	Ocorre em posição átona final (gota).
an, ân	[ɛ̃]	Nasal	Não consta na descrição das normas, embora apareça em exemplificações musicais (“buscando” - ANAIS, 1938, p.79)	Se a letra a ou â for seguida pelas letras m e n na mesma sílaba, formando as seqüências am , an , am , ân , devem ser pronunciadas como [ɛ̃] (samba , cântico). Da mesma maneira quando, em sílabas tônicas, foram seguidas por outra sílaba iniciada por m ou n (amo , câmara , ânimo). Nos casos de nasalização na mesma sílaba o m e o n devem ser levemente pronunciados.
am	[ŷ]	Nasal	Em posição final, admite a pronúncia [ŷ] em passagens rápidas. Ex.: “pediram um só” [p'õi.rŷ'sõ].	Não admite a pronúncia [ŷ] em nenhuma situação.
e	[e] [ɪ]	Oral	Utiliza o termo “vogal de compromisso” para designar uma sonoridade ora mais próxima do e ora mais próxima do i nas situações elencadas na Tabela 2.	Não utiliza esta terminologia.
e	[ɪ]	Oral	Inclui partículas (e , de , te , lhe , se , em , me), e os casos excepcionais em que são substantivadas e não são reduzidas (ex.: “um qué de triste”).	Não inclui partículas (e , de , te , lhe , se , em , me), nem os casos excepcionais em que são substantivadas e não são reduzidas (ex.: “um qué de triste”)
em, en, êm, ên	[e]	Nasal	Não prevê os casos em que o e seguido por outra sílaba iniciada por m ou n deve preservar a sua pronúncia como e oral (sêmola , semente , cena , Sêneca , veneno).	As Normas de 2007 deixam implícita esta ocorrência.
ê	[e]	Oral	Inclui este símbolo ortográfico	Não inclui este símbolo ortográfico.

<i>Símbolo ortográfico</i>	<i>Transcrição IPA 2005</i>	<i>Classificação</i>	<i>Normas de 1938</i>	<i>Normas de 2007</i>
i	[i]	Oral	Estabelece a ocorrência do i oral “fechado” (cima) e do i oral “aberto” (vil) como distintos.	Estabelece apenas uma ocorrência para o i oral (isto, animal, caquí).
ím, in, ín	[ĩ]	Nasal	Não aborda estes nasais.	Aborda estes nasais.
im, in, ím	[i]	Oral	Não prevê os casos em que o i seguido por outra sílaba iniciada por m ou n deve preservar a sua pronúncia como i oral (imoral, início, ímola).	As Normas de 2007 deixam implícita esta ocorrência.
o	[o] ou [u]	Oral	Utiliza o termo “vogal de compromisso” para designar uma sonoridade ora mais próxima do o ora mais próxima do u nas situações elencadas na Tabela 3.	Não utiliza esta terminologia.
o	[o] ou [u]	Oral	Em posição postônica soa sempre [u] (época).	Em posição postônica medial deve ser pronunciado como [o] (icone). A exceção refere-se às sílabas pretônicas em que o o é seguido de s , em que admite-se a pronúncia alternativa [u], por ex.: costume [kus.tu.ml].
ô	[o]	Oral	Inclui este símbolo ortográfico	Não inclui este símbolo ortográfico.
o	[ɔ]	Oral	Prevê a ocorrência do o pretônico nos diminutivos, compostos e advérbios em <i>mente</i> , formados com palavras tónicas abertas: pó (pozinho), atroz (atrozmente)	Não prevê a ocorrência do o pretônico nos diminutivos, compostos e advérbios em <i>mente</i> , formados com palavras tónicas abertas: pó (pozinho), atroz (atrozmente)
o	[o]	Oral	Inclui as partículas o, do, dos, no, nos, vos, por, com e compostos.	Não inclui as partículas o, do, dos, no, nos, vos, por, com e compostos.
u	[u]	Oral	Estabelece duas ocorrências para o u oral: “fechado” (tudo) e “aberto” (sul).	Estabelece apenas uma ocorrência para o u oral (uva, cajú).
un, úm, um	[ũ]	Nasal	Não aborda estes nasais.	Aborda estes nasais.
um, úm, ún, un	[u]	Oral	Não prevê os casos em que o u seguido por outra sílaba iniciada por m ou n deve preservar a sua pronúncia como u oral (úmido, túnica, puma, aduna).	As Normas de 2007 deixam implícita esta ocorrência.

Tabela 10

Tabela comparativa dos símbolos ortográficos e fonéticos, segundo a representação fonética dos Anais, segundo o IPA 2005, e classificação fonética dos ditongos, hiatos, tritongos e ligação de palavras das normas de 1938 e de 2007

Símbolo ortográfico	Transcrição IPA 2005	Normas de 1938	Normas de 2007
ái	[a'ɪ]	O hiato não é abordado quando o i é acentuado (saída).	Este hiato consta da tabela de 2007.
aí	[a'ɪ]	O hiato não é abordado quando seguido de r (sair).	Este hiato consta da tabela de 2007.
aú	[a'u]	O hiato não é abordado quando o u é acentuado (saúde).	Este hiato consta da tabela de 2007.
ãí	[ɞ:ɪ]	O ditongo nasal decrescente não é abordado (cãibra). Vale ressaltar que a ocorrência se deve ao fato de que esta grafia não existia na época, surgindo apenas com do acordo ortográfico de 1943.	Este ditongo nasal decrescente consta da tabela de 2007.
ao	[a:u]	Este ditongo decrescente consta das Normas de 1938 que admite a transformação no ditongo decrescente au [a:u], por ex. caos [ka:us].	Embora o ditongo não seja abordado, vale a mesma observação das Normas de 38, em que se transforma em au [a:u] na sua pronúncia. Este ditongo, au , consta das Normas de 2007.
eí	[e'ɪ]	O hiato não é abordado quando o i é acentuado (veículo).	Este hiato consta da tabela de 2007.
ei	[ɪ]	O ditongo decrescente em posição final pode ser reduzido [ɪ] (amáveis/amavis).	As Normas de 2007 não tratam deste caso.
éi	[ɛ:ɪ]	O ditongo decrescente, com a pronúncia das duas vogais numa mesma sílaba, não é abordado (anéis).	Este hiato consta da tabela de 2007.
éo	[ɛ:u]	O ditongo decrescente, com a pronúncia das duas vogais numa mesma sílaba, não é abordado (auréola).	Este hiato consta da tabela de 2007.
eu	[e:u]	O ditongo decrescente, com a pronúncia das duas vogais numa mesma sílaba, não é abordado (deusa).	Este hiato consta da tabela de 2007.
eú	[e'u]	O hiato não é abordado quando o u é acentuado (conteúdo).	Este hiato consta da tabela de 2007.
éu	[ɛ:u]	O ditongo decrescente, com a pronúncia das duas vogais numa mesma sílaba, não é abordado (chapéu).	Este hiato consta da tabela de 2007.
ea	[ɪ.a]	Nestes hiatos o e soa sempre surdo, devendo no canto erudito usar uma vogal de compromisso (real , teatro)	As Normas de 2007 não tratam deste caso.
éa	[ɛ.ja]	Neste hiato acrescenta-se um i à vogal tônica (idéia , européia , assembléia).	As Normas de 2007 não tratam deste caso, pois, como foi dito, a grafia atual já assimilou o i .

<i>Símbolo ortográfico</i>	<i>Transcrição IPA 2005</i>	<i>Normas de 1938</i>	<i>Normas de 2007</i>
i + vogal	[i] ou [i]	As Normas de 1938 se limitam às ocorrências dos hiatos ia e io não tratando dos outros casos de hiatos, nem dos ditongos.	Quanto aos ditongos e hiatos formados com i , as normas facultam a sua realização de maneira que dependerá da maneira como for pronunciada (<i>férias: fê-rias ou fê-ri-as</i>). Este hiato consta da tabela de 2007.
oi	[o'i]	O hiato não é abordado quando o i é acentuado e pronunciado em sílaba separada (<i>egoísmo</i>).	
ou	[o]	As Normas de 1938 não permitem a realização do ditongo decrescente como o reduzido (<i>louco/loco</i>).	As Normas de 2007 permitem a redução do ditongo decrescente em o (<i>pouco/poco</i>).
ói	[o'ú]	O hiato não é abordado quando o u é acentuado (<i>doú</i>).	Este hiato consta da tabela de 2007.
oa, oa	[o'a] [wa]	Neste hiato que tende a se transformar num ditongo crescente, o o soa surdo, devendo no canto erudito usar uma vogal de compromisso (<i>moagem, Poá</i>).	As Normas de 2007 não tratam deste caso.
u + vogal	[w] ou [u]	As Normas de 1938 se limitam à ocorrência do ditongo ua (<i>água, quadro</i>) não tratando dos outros casos de ditongos, nem dos hiatos (<i>ex.: tênué, argüir, etc</i>).	Quanto aos ditongos e hiatos formados com u , as normas facultam a sua realização de maneira que dependerá da maneira como for pronunciada (<i>tênué: tê-nue ou tê-nu-e</i>). Não aborda os tritongos.
Tritongos	-	Cada caso é único e admite a ocorrência de tritongos oriundos de ligação de palavras, do ritmo e da acentuação psicológica da frase, sendo que quando ocorrer sob um som da melodia, dependerá da divisão que o cantor dispuser. A regra geral preconiza que quando nenhuma das vogais for “devorada” por outra, o cantor conceberá uma das vogais como real e as outras como semivogais ou semiconsoantes aplicando à emissão musical as normas dadas aos ditongos.	
Ligação de palavras	-	Cada caso é único dependendo do compositor e do cantor. Porém, há os casos como o do hiato resultante de uma palavra que termina com vogal e a palavra seguinte começa também por vogal que tende a desaparecer, seja contraindo as duas vogais num ditongo, seja uma delas assimilando a outra, como nos casos apresentados na Tabela 6.	Não aborda ligação de palavras.

Tabela 11

Tabela comparativa dos símbolos ortográficos e fonéticos, segundo o IPA 2005, e classificação fonética dos segmentos consonantais das normas de 1938 e de 2007

Símbolo ortográfico	Símbolo fonético IPA 2005	Classificação do segmento consonantal	Exemplo	Normas de 1938	Normas de 2007	Observação
b	[β]	Fricativa bilabial sonora	aba [ˈa.βa], albor [aɫˈβor]	Presente	Ausente	Intervocálico, precedido ou seguido de consoante sonora.
d	[ð]	Fricativa dental sonora	ido [ˈi.ðu], brando [ˈbrẽ.ðu]	Presente	Ausente	Intervocálico, precedido ou seguido de consoante sonora.
d	[dʒ]	Africada postalveolar sonora ⁽¹⁾	dia [ˈdʒi.ɐ], tarde [ˈtar.dʒ]	Ausente	Presente	Diante de e átono final ou i.
g	[ɣ]	Oclusiva velar sonora	pago [ˈpa.ɣu]; magro [ˈma.ɣru]; água [ˈa.ɣwa]	Presente	Ausente	Diante de a, o, u; precedido ou seguido de consoante sonora e diante de ditongo crescente.
l	[ʎ]	Fricativa lateral velar surda	final [fiˈnal], calmo [ˈkaɫ.mo]	Presente	Ausente	Final de sílaba ou de palavra.
l	[o]	Oral reduzido	salto [ˈsa.u.to], sol [soˈu]	Ausente	Presente	Final de sílaba ou de palavra.
n	[ŋ]	Oclusiva nasal velar sonora	angu [ãŋˈgu]	Presente	Ausente	Ocorre quando precede as consoantes e, g e qu.
nh	[n]	Oclusiva nasal palatal sonora	companhia [kõ.pdˈni.a]	Ausente	Presente	Permite a conversão do nh em n.
r	[x]	Fricativa velar surda ⁽¹⁾	roupa [ˈxo.u.pa]	Ausente	Presente	Em início de palavra.
rr	[x]	Fricativa velar surda ⁽¹⁾	carro [ˈka.xu]	Ausente	Presente	A consoante consta classificada como vibrante alveolar sonora nas obras de referência das Normas de 1938, mas não se encontram citadas nestas Normas.
t	[tʃ]	Africada postalveolar surda ⁽¹⁾	noite [ˈno.i.tʃ], tia [ˈfi.ɐ]	Ausente	Presente	Diante de e átono final e de i.
x	[z]	Fricativa alveolar sonora ⁽¹⁾	exercício [e.zerˈsi.sju]	Ausente	Presente	-

(1) Classificação não descrita na tabela, mas presente do *Handbook of IPA* (2005).

No tocante à comparação dos símbolos ortográficos e fonéticos propostos nas duas normas podemos concluir que as diferenças referentes às vogais e aos encontros vocálicos são, em número, maiores do que aquelas relativas às consoantes. Estas, no entanto, em relação à realização fonética são mais distintas e, portanto, mais evidentes do que nas vogais, em especial na execução cantada. Em relação à redação as normas de 1938 se mostram muitas vezes prolixas e confusas para o leitor e/ou intérprete. A não utilização de uma simbologia de caráter universal, embora ela já existisse na época de sua elaboração e publicação, demonstra a particularidade do documento como um instrumento de difusão de pronúncia, atingindo tão somente os falantes do português brasileiro ou europeu, já nas normas atuais a adoção de um sistema internacional de representação dos fonemas revela a preocupação com a maior eficácia e eficiência em sua difusão. Além disso, em virtude de sua forma discursiva, os Anais constituem um documento cujo volume físico é extenso, o que torna o seu manuseio e a sua distribuição mais complexos. Segundo HERR (26 de março de 2010, informação verbal), hoje se considera que muito poucas pessoas naquela época, em especial as da classe artística, conheciam as normas publicadas em 1938, fato este que se deu muito em função da insuficiente divulgação do documento. Distintamente, as normas de 2007 são apresentadas em forma de tabela (parte de artigo publicado) cujo manejo e difusão são consideravelmente mais simples.

Também podemos concluir que o processo de desenvolvimento e elaboração das normas de 2007 se mostrou mais abrangente e imparcial, seja pela ampla participação de congressistas em diversos eventos, seja pela ausência de um controle político/governamental como no processo de 1938. Do contrário, o caráter regulatório indireto das normas de 1938 associou a sua aplicação a uma medida impositiva do Estado. Vale ressaltar que a participação da Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, como instituição que tem por finalidade o cultivo da língua e a literatura nacional, no Congresso de 1937 teve um papel importante na legitimidade das decisões tomadas para a consolidação das normas de 1938.

Por fim, com esta análise comparativa não se quer privilegiar uma norma em detrimento de outra, até porque ambas constituem resultado de um processo contínuo de revisão e aperfeiçoamento de uma prática que se modifica ao longo da história, mas sim evidenciar as diferenças técnicas, decorrentes dos processos pelas quais elas foram submetidas, bem como os objetivos aos quais almejam alcançar. A partir desta atitude reflexiva pretende-se contribuir para a ampliação da consciência artística do cantor em relação às suas decisões interpretativas concernentes à pronúncia do PB cantado.

Capítulo 5 Uma abordagem prática em peças vocais em PB

5.1 Escolha das peças

A escolha das peças vocais levou em consideração três aspectos: 1. peças referenciadas nas “Normas para a boa pronúncia do canto erudito brasileiro”, publicadas, em 1938, nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada; 2. obras que possuem um número significativo de fonemas alvo de diferenciação entre as normas de 1938 e 2007 (serão abordados aqui os fonemas /d/, /t/, /r/, /b/, /g/, /l/, /e/, /en/, bem como ligações de palavras e casos de epêntese); 3. obras que têm como referência o padrão culto lingüístico do PB.

Vale ressaltar que para a realização das transcrições foi fundamental a contextualização dos versos dos poemas nas frases musicais expostas nas partituras⁵⁸, como está demonstrado abaixo. Também é importante dizer que não se pretende encerrar as inúmeras ocorrências de fonemas distintos, seja as ocorrentes de vogais e consoantes, seja pela ligadura de palavras tratando apenas destas três peças. Pretendemos aqui de forma sintética exemplificar as ocorrências e demonstrar o método adotado para a análise de ambas as normas.

5.2 Execução segundo as normas de 1938 e 2007

5.2.1 Confidência

Compositor:	HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)
Autor da poesia:	Honório Bastos de Carvalho
Ano:	1908
Edição:	Casa Arthur Napoleão, 1915.
Estréia:	13 de novembro de 1915, no Salão Nobre do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com Alberto Guimarães (voz) e Lucília Villa-Lobos (piano).

Texto com a grafia original retirada da partitura:

Quero dizer-te em confissão, querida
 Que ha quanto soffro esta agonia lenta
 Profunda magua que me tira a vida

⁵⁸ As partituras originais, com o acompanhamento de piano, constam do Anexo 2.

Martyrio atroz que ha muito me atormenta
Vi te uma vez e o fogo do desejo
Logo envolveu meu ser em quente chama
E desde então n'um pereunal harpejo
Meu... coração... soluça que "Te ama!"

Atualização ortográfica:

Quero dizer-te em confissão, querida
De há quanto sofro esta agonia lenta
Profunda mágoa que me tira a vida
Martírio atroz que há muito me atormenta
Vi-te uma vez e o fogo do desejo
Logo envolveu meu ser em quente chama
E desde então n'um perenal⁽¹⁾ arpejo⁽²⁾
Meu... coração...soluça que "Te ama!"

⁽¹⁾ Perpétuo, eterno.

⁽²⁾ Sons sucessivos.

V = sinal de respiração

Confidência

linha melódica da voz

H. Villa-Lobos

Allegretto

Voz Original

Que - ro di - zer teem con - fis - são, que - ri - da Deha quan - to

Normas 1938

Que - ro di - ze r teem con - fi s - sã o, que - ri - da De ha quan - to
['ke . ru 'ði zer . si kô . fi 'sẽ:ú kî 'ri . ða ði a 'kwẽ . tu]

Normas 2007

Que - ro di - zer te em con - fis - são, que - ri - da Dehá quan - to
['ke . ru 'ði zer . si ê:í kô . fi 'sẽ:ú ke 'ri . ða ðja 'kwẽ . tu]

6

V.O.

so - ffores - taa - go - ni a len - ta Pro - fun - da ma - gua que me ti - raa
rit. a tempo

6

1938

so f - f ro e s - t' a - go - ni a len - ta P ro - fun - da ma - gu a que me ti - r' a
['so fro 'es . ta . Yo 'ni a 'lẽ . tu pro . fũ . ða 'ma . Ywu kî mi 'ti . ra]

6

2007

so - ffores - taa - go - ni a len - ta Pro - fun - da ma - goa que me ti - raa
['so fro'es . ta . go 'ni e 'lẽ . te pro . fũ . ðe 'ma . gwe kî mi 'ti . ra]

11

V.O.

vi - da Mar - ty - rí - o a - t ro - z que ha mui - to
rit. meno a tempo

11

1938

vi - da Ma r - ty - rí - o a - t ro - z que ha mu i - to
['vi . ða mar 'ti . rju a 'tres kî a 'mu:í . tu]

11

2007

vi - da Mar - tí - rí - o a - t ro - z que há mui - to
['vi . ðe mar 'tji . rjwa 'tres kî a 'mu:í . tu]

Confidência

animato *rall*

V.O. 16
me a - tor - men - ta

1938 16
me a - to r - men - ta
[ml a .tor 'mẽ ta]

2007 16
me a - tor - men - ta
[ml a .tor 'mẽ .te]

Allegro

V.O. 21
Vi - teu - ma vez

1938 21
Vi - te u - ma ve z
[vi .ti 'u .ma ves]

2007 21
Vi - te u - ma vez
[vi .ti 'u .ma ves]

rall *a tempo*

V.O. 26
e o fo - go do de - se - jo Lo -

1938 26
e o fo - go do de - se - jo Lo -
[l u 'fo .gu .do de 'ze .jo 'lo]

2007 26
e o fo - go do de - se - jo Lo -
[l u 'fo .gu .do de 'ze .jo 'lo]

Confidência

31
V.O. go — en - vol - veu meu ser em — quen - te cha -

31
1938 go — en - vol - ve u me u se r em — quen - te cha -
[.Yo i .vol .ve:u me:u ser e:l 'kê .tj 'ja]

31
2007 go — en - vol - veu meu ser em — quen - te cha -
[.go e:l .vo:u me:u ser e:l 'kê .tj 'ja]

36
V.O. ma — E — des - deen - tão —

36
1938 ma — E — de s-d'en - tão —
[.mo i 'dez .õr 'w:Ü]

36
2007 ma — E — des - deen - tão —
[.me i 'dez .õjê 'tã:õ]

41
V.O. — n'um pe - reu - nal har - pe - jo —
rall. *a tempo*

41
1938 — o n'um pe - re u - na l ha r - pe - jo —
[nũ pe .re:u 'nal ar 'pe .ju]

41
2007 — n'um pe - re - nal har - pe - jo —
[nũ pe .re 'nã:õ ar 'pe .ju]

Confidência

46 *animando sempre e cresc.*

V.O. Me... co - ra -

1938 Me u... co - ra -
[me:u ko .ru]

2007 Me... co - ra -
[me:u ko .ru]

51

V.O. ção... so - lu -

1938 çã o... so - lu -
['sã:ũ so 'lu]

2007 ção... so - lu -
['sã:ũ so 'lu]

56 *Vivace*

V.O. çã que

1938 çã que
[.sa ki]

2007 çã que
[.se ki]

Confidência

61 *ff*
V.O. "Te a
61
1938 "Te a
61 [ti 'o]
2007 "Te a
[ti 'a]

66
V.O. ma!
66
1938 ma!
[ma]
66
2007 ma!
[me]

Distinções práticas entre as normas

No primeiro verso ocorrem as primeiras distinções fonéticas entre as normas de 1938 e 2007 em relação aos fonemas **d**, **t** e **e**, bem como a divisão rítmica proporcionada pela elisão da partícula “te” com a preposição “em”. Segundo as normas de 1938 a consoante **d** intervocálica – dentro da palavra ou em ligação de palavra – soa como fricativa dental sonora [ð], e a **t** diante de **e** final átono e de **i**, soa oclusivo dental surdo. O **e** pretônico soa surdo na palavra “querido”, em função da harmonização vocálica. E no trecho “...dizer-te em..”, a partícula “em” tem como valor fonético [ĩ], portanto obedecendo à regra geral da ligação de palavras, a vogal surda é omitida, no caso o **e** final surdo da partícula apassivadora “te” [tɪ], ficando a junção das palavras da seguinte forma: [ði'zer.tĩ]. De outro lado, segundo as normas de 2007, as consoantes **d** e **t**, diante de **e** final átono e de **i**, soam africadas [dʒ] e [tʃ], respectivamente. Assim como o **d** intervocálico ou em ligação de palavras em que não seja seguido de **e** átono final ou **i** soa como oclusiva dental sonora [d]. Quanto ao **e** pretônico, as normas de 2007 propõem que nesta posição deve ser pronunciada como [e], mas pode, eventualmente, ocorrer como uma variação deste fonema, sendo admitida a pronúncia alternativa [I], mas no caso da ligação de palavras não há uma proposta estalecida, podendo tanto ser adotada a execução de 1938, quanto outra determinada pelo intérprete.

Há, ainda, na execução da peça segundo as normas de 1938 a consoante **g** que diante de **a**, **o** ou **u** – dentro da palavra ou em ligação de palavra –, precedido ou seguido de consoante sonora e diante de ditongo crescente soa fricativa velar sonora [ʁ], assim como o **l** final que soa como fricativo lateral velar surdo [ɫ]. Conforme as normas de 2007, o **g** comporta-se como oclusiva velar sonora [g] ou fricativa palatal sonora [ʒ] e o **l** em final de sílaba ou palavra sempre soa como [u]. Há algumas peculiaridades na obra: a primeira refere-se à palavra “muito”, que as normas de 1938 sugerem realizar [ˈmu:ĩ.tu], “em que o ditongo soa nasal” (ANAIS, 1938, p.72). As normas de 2007 não relatam este caso. A segunda, refere-se à mudança na ortografia de algumas palavras, tais como “martyrio”, “magua” e “pereunal”, que, segundo o PB contemporâneo, passaram a ser escritas “martírio”, “mágoa” e “perenal”. Das três palavras, apenas na última – “pereunal” – há uma alteração significativa na emissão fonética. Neste caso a execução da peça, conforme as normas de 2007, omite o **u** original.

Ademais, as alterações rítmicas são propostas apenas pelas normas de 1938, que estabelece acicaturas em encontros consonantais, bem como divisões proporcionais em encontros vocálicos e em junções de palavras.

5.2.2 Teu nome

Compositor: FRANCISCO Paulo MIGNONE (1897-1986)
 Autor da poesia: *Colombina* - Yde Schloenbach Blumenschein (1882-1963)
 Ano: 1932
 Edição: L. G. Miranda, s.d.
 Estréia: 26 de fevereiro de 1932, no Teatro Coliseu Santista, por Liddy Chiafarelli (canto) e Francisco Mignone (piano).

Texto com a grafia original retirada da partitura:

Nunca o disse á ninguém,
 N'alma guardei-o escondendo-o de todos com receio
 Que si o dissesse á alguém,
 A minha voz tremendo, me trahisse,
 E alguém, profanamente, descobrisse,
 Ah! Quanto eu te quero bem!
 Amor! Amor! Oh! Quanto eu te quero bem!
 Amor! Amor! Oh! Quanto eu te quero bem!

Atualização ortográfica:

Nunca o disse a ninguém,
 N'alma guardei-o escondendo-o de todos com receio.
 Que se o dissesse a alguém,
 A minha voz tremendo, me traísse,
 E alguém, profanamente, descobrisse,
 Ah! Quanto eu te quero bem!
 Amor! Amor! Oh! Quanto eu te quero bem!
 Amor! Amor! Oh! Quanto eu te quero bem!

V = sinal de respiração

Teu Nome

linha melódica da voz

F. Mignone

Poco meno

mp

Voz original

Nun - ca o dis - seá nin - guém V

Normas 1938

Nun - ca o di s - se á nin - guém V
['nũj ka u 'ðis .sɫ a nĩj 'ɣẽ:l]

Normas 2007

Nun - ca o dis - seá nin - guém
['nũ .ka u 'ðj .sja nĩ 'gẽ:l]

1 *animando* *rall.* *a tempo*
affret. *mf*

V. O.

Nal - ma guar - dei - oes - con - den - doo de to - dos com re - ce io Que sio dis - ses - seá!

1938

Nal - ma guar - de i - o e s - con - den - do o de to - dos com re - ce i o Que si o dis - se - se á a !
['nat .ma ɣwar 'ðe: Lu .ɫs kō 'ðẽ .ðu ðl 'to .ðuɣ kō re 'se: l .u kl si u ðis 'ses .sɫ a ɔ!]

2007

Nal - ma guar - dei - oes - con - den - doo de to - dos com re - cei o Que seo dis - ses - seá!
['nau .mə gwar 'de:l wes kō 'ðẽ .ðwo ðj 'to .dus kō xe 'se .ju kl sju ðj 'se .sjau]

7 *animando* *e affretando*

V. O.

guém A mi - nha voz tre - men - do. me tra -

1938

guém A mi - nha vo z tre - men - do. me t ra -
['ɣẽ:l a 'mi .ɲa vos 'tre .mẽ .ðu ml tra]

2007

guém A mi - nha voz tre - men - do. me tra -
['gẽ:l a 'mi .ɲe vos 'tre .mẽ .du ml tra]

Teu Nome
Piu lento

10 *p*

V. O. his - se Eal - guem pro - fa - na -

1938 hi i - s se E a l - guem - p ro - fa - na -
['is i - s se E l at 'vẽ:l prõ .fa - na -no]

2007 is - se Eal - guem pro - fa - na -
['i .sl ja:u gẽ:l prõ .fẽ .ne]

13 *rit.* *Comodamente*

V. O. men - te des - co - bris - se, Ah! Quan - toeu te que - ro

1938 men - te de - s - co - b ri s - se, Ah! Quan - to eu - te que - ro
['mẽ .tl dls .ko 'bris .sl Va V 'kwẽ .tu e:u tl 'ke .ru]

2007 men - te des - co - bris - se, Ah! Quan - toeu te que - ro
['mẽ .tl des .ko 'bri .sl a 'kwẽ .twe:u tl 'ke .ru]

16 *1º tempo* *mf*

V. O. bem! A - mor! A - mor! Oh!

1938 bem! A - mor! A - mor! Oh!
[bẽ:l a 'mor r! A 'mor V r! Oh!]

2007 bem! A - mor! A - mor! Oh!
[bẽ:l a 'mor a 'mor V a 'mor V o]

bem! A - mor! A - mor! Oh!
[bẽ:l a 'mor a 'mor o]

Teu Nome

19 *pp cedendo quasi a piacere*

V. O.
 Quan - toeu te que - ro bem! A - mor! A -

1938
 Quan - to eu te que - ro bem A - mo r! A -
 ['kwē .tu e:u tɪ 'kɛ .ru βɛ:l a 'mor r! a]

2007
 Quan - toeu te que - ro bem! A - mor! A -
 ['kwē .twe:u tʃɪ 'kɛ .ru bɛ:l a 'mor a]

22 *molto rit.*

V. O.
 mor! Oh! Quan - toeu te que - ro bem!

1938
 mo r! Oh! Quan - to eu te que - ro bem!
 ['mor r! Oh! , kwē .tu e:u tɪ 'kɛ .ru βɛ:l]

2007
 mor! Oh! Quan - toeu te que - ro bem!
 ['mor o 'kwē .twe:u tʃɪ 'kɛ .ru bɛ:l]

Distinções práticas entre as normas

Tal como na peça de H. Villa-Lobos, principais distinções fonéticas entre as normas de 1938 e 2007 ocorrem com os fonemas **d**, **t**, **l**, **b**, **g** e **e**. Segundo as normas de 1938 a consoante **d** intervocálica – dentro da palavra ou em ligação de palavra –, precedida ou seguida de consoante sonora soa como fricativa dental sonora [ð]; o **g** que diante de **a**, **o** ou **u** – dentro da palavra ou em ligação de palavra –, precedido ou seguido de consoante sonora e diante de ditongo crescente soa fricativa velar sonora [ʁ]; o **b** intervocálico precedido ou seguido de consoante sonora soa como fricativa bilabial sonora [β]; o **t** diante de **e** final átono e de **i**, soa oclusivo dental surdo; e o **l** final soa como fricativo lateral velar surdo [ɫ]. De outro lado, segundo as normas de 2007, as consoantes **d** e **t**, diante de **e** final átono e de **i**, soam africadas [dʒ] e [tʃ], respectivamente. Assim como o **d** intervocálico ou em ligação de palavras em que não seja seguido de **e** átono final ou **i** soa como oclusiva dental sonora [d]. O **g** comporta-se como oclusiva velar sonora [g] ou fricativa palatal sonora [ʒ]; o **b** como oclusiva bilabial sonora [b] e o **l** em final de sílaba ou palavra sempre soa como uma vogal oral reduzida [ʊ].

A curiosidade desta peça é que logo no seu início, no primeiro verso, há uma divisão rítmica musical realizada pelo próprio compositor para o texto poético, indicando que neste caso deve ser executada como foi composta, a fim de manter a sua integridade musical e fonética. Tal como na peça anterior, as demais alterações rítmicas são propostas apenas pelas normas de 1938, que estabelecem acicaturas em encontros consonantais, bem como divisões proporcionais em encontros vocálicos e em junturas de palavras.

5.2.3 O trovador do sertão

Compositor: Antônio FRANCISCO BRAGA (1868-1945)
 Autor da poesia: Alexandre José de MELLO MORAES FILHO (1844-1919)
 Ano: Sem data
 Edição: Rio de Janeiro, Editora Castro Lima, s.d.

Texto com a grafia original retirada da partitura:

Tu vens, ó minha amante,	A sua forma estatua
Por noites sem neblina,	Do genio da campina!
Ao lume das estrellas	
Na branca musselina,	Seus labios rubros, rubros,
	Gardenias são do pejo;
Descendo da montanha	Seus seios pombas mansas!
Com a perna e braços nús,	Seu sonho! o meu desejo!
Por entre as verdes canas	
E as plumas dos bambús...	A vida eu dera inteira,
	Por vê-la na cabana,
Mais bella do que os cantos	Ao fogo da fogueira,
Das aves, na espessura,	Ao cheiro, da coirana,
Que o ninho d'alva espuma,	
Que a fonte que murmura!	Carpindo a trova meiga
	Que o peito meu consola,
Ó minha amante, és bella	Aos quêbros do fandango,
Qual harmonia eolia!	Aos sons desta viola.
Flecha de luz a prumo	
Na flôr da magnolia!	Ó minha amante, és bella
	Qual harmonia eoia ⁽¹⁾ !
Ao fundo do horisonte	Flecha de luz a prumo
Destaca-se, divina,	Na flôr da magnolia!

⁽¹⁾ Embora conste na partitura com esta grafia, parece estar incorreta, pois em trecho anterior aparece como “eolia”, o que indica um erro da edição.

Atualização ortográfica:

Tu vens, ó minha amante,
 Por noites sem neblina,
 Ao lume⁽¹⁾ das estrelas
 Na branca musselina⁽²⁾,

Descendo da montanha
 Com a perna e braços nus,
 Por entre as verdes canas
 E as plumas dos bambus...

Mais bela do que os cantos
 Das aves, na espessura,
 Que o ninho d'alva espuma,
 Que a fonte que murmura!

Ó minha amante, és bela
 Qual harmonia eólia⁽³⁾!
 Flecha de luz a prumo
 Na flor da magnólia!

Ao fundo do horizonte
 Destaca-se, divina,

A sua forma estátua
 Do gênio da campina!

Seus lábios rubros, rubros,
 Gardênias são do pejo⁽⁴⁾;
 Seus seios pombas mansas!
 Seu sonho! o meu desejo!

A vida eu dera inteira,
 Por vê-la na cabana,
 Ao fogo da fogueira,
 Ao cheiro, da coirana⁽⁵⁾,

Carpindo a trova meiga
 Que o peito meu consola,
 Aos quebros do fandango⁽⁶⁾,
 Aos sons desta viola.

Ó minha amante, és bela
 Qual harmonia eólia!
 Flecha de luz a prumo
 Na flor da magnólia!

⁽¹⁾ Luz.

⁽²⁾ Tecido fino, leve e transparente.

⁽³⁾ Movida pelo vento.

⁽⁴⁾ Pudor, vergonha.

⁽⁵⁾ Nome de diversas plantas solanáceas, do gênero *Cestro*. Na gíria significa ciúme.

⁽⁶⁾ Dança popular a três tempos e sapateada, de uso na Espanha, Portugal e Brasil.

V = sinal de respiração

O trovador do sertão

linha melódica da voz

Francisco Braga

Andantino

Tu vens, — ó mi-nhaa — man — te, Por noi — tes sem ne —

Tu ven — s ó mi-nh'a — man — te, Po r no i — te s sem ne —
['tu vɛ:lz o 'mi .ɲa 'mẽ .ti pur 'no:l .tis sɛ:l ne]

Tu vens, — ó mi-nh'a — man — te, Por noi — tes sem ne —
['tu vɛ:lz o 'mi .ɲa 'mẽ .ti pur 'no:l .tis sɛ:l ne]

5

bli-na, Ao lu-me das es — tre-las Na branca mus — se — li — na, Des — cen — do da mon —

V

b li-na, A o lu-me da s es — t re-la s Na bran-ca mus-se-li — na, De s-cen — do da mon —
['bli .na au 'lu .mi daz is 'tre .las na 'brẽ .ka mu .se 'li .na de 'sɛ .ðu ða mõ]

bli-na, Ao lu-me das es — tre-las Na branca mus — se — li — na, Des — cen — do da mon —
['bli .ne au 'lu .mi daz is 'tre .las na 'brẽ .ke mu .se 'li .ne de 'sɛ .ðu da mõ]

9

poco rit.

ta — nha Com a per — nae bra — ços nú s, Por en — treas ver — des

ta — nha Com a pe r-n'e b ra — ços nú s, Po r en-t re as ve — r — de s
['ta .ɲa ku'a 'per .ni 'bra .sus nus pur 'ẽ .tri az 'ver .ðis]

ta — nha Com a per — nae bra — ços nus, Por en — treas ver — des
['tẽ .ɲe kô a 'per .nel 'bra .sus nus pur 'ẽ .tri az 'ver .ðis]

O trovador do sertão

13 *a tempo* *dim.*

can - nas E as plu - mas dos bam - bus,

can - na s E as plu - ma s do s bam - bú
['ka .nos 'fas 'plu .moz õuz ßê 'bu]

ca - nas E as plu - mas dos bam - bus,
['kê .nes jas 'plu .mez duz bê 'bus]

17

Mais bel - la do que os can - tos Das

Ma i s be - l - la do que o s can - to s Da s
[s ma :iz ßê .la õu kl us 'kê .tuz õaz]

Mais be - la do que os can - tos Das
[ma:iz 'be .le õu kjus 'kê .tuz daz]

21 *p*

a - ves, naes - pes - su-ra Queo ni-nho d'al-vaes - pu-ma, Quca fon-te que mur - mu-ra!

a - ves, na e s - pe s - su-ra Que o ni-nho d'a l - v'e - pu-ma, Que a fon-te que mu r - mu-ra!
['a .viz na ls 'pes .su.ra kl u 'ni .pu 'ðat .vis 'pu.ma kl a 'fõ.ti kl mur 'mu .ra]

a - ves, naes - pes - su-ra Queo ni-nho d'al-vaes - pu-ma, Quca fon-te que mur - mu-ra!
['a .viz na:ls 'pe .su .re kju 'ni .pu 'ða:ve ls 'pu.me kja 'fõ.ʒl kl mur 'mu .re]

O trovador do sertão

25

Ó mi-nhaa-man - te,és bel - la Qual har - mo - ni ac - o - li a

Ó mi-nh'a-man - te é s be - l - la Qua l ha r - mo - ni' e - o - li - a
[o 'mi .na .mē .tē ez 'be .la kwat ar .mo 'ni e 'o .li .a]

Ó mi-nhaa-man - te,és be - la Qual har - mo - ni - ac - ó - li a
[o 'mi .na .mē .tē ez 'be .le kwazu ar .mo 'ni e 'o .li .e]

29

poco rit. *a tempo* *dim.*

Fle - cha de luz a pru - mo Na flôr - da ma - gno - lia!

F le - cha de lu - z a p ru - mo Na f lô - r da ma - g no - li - a!
['fle .ʃa dē 'lu .za 'pru .mo na flôr 'ða ma .gi .no .li .a]

Fle - cha de luz a pru - mo Na flor - da ma - gno - lia!
['fle .ʃe dēl 'lu .za 'pru .mo na flôr 'ða ma 'gno .lje]

33

Ao fun - do doho - ri -

A o fun - do d'ho - ri -
[a:u 'fũ .ðu do .ri]

Ao fun - do doho - ri -
[a:u 'fũ .ðu dwo .ri]

O trovador do sertão

37

son - te Des - ta - case, di - vi - na, A su a for - maes - ta - tua Do ge - nio da cam -
 son - te De s - ta - case, di - vi - na, A su a fo r - m'e s - ta - tu a Do ge - ni o da cam -
 ['zõ .ti ðis 'ta .ka.si ði 'vi.na a su:a 'for .mls 'ta .tu:a ðu 'ʒe .ni.u ða kē]
 zon - te Des - ta - case di - vi - na, A su a for - maes - tá - tua Do gê - nio da cam -
 ['zõ .ʃl ðis 'ta .ka.si ði 'vi.na a su:e 'for .ma.lʃ 'ta .tu:e ðu 'ʒe .nju da kē]

41

f pina! Seus labios rubros, ru - bros, Gar - dénias são do pe - jo; Seus sei - os pontas
 ['pe.ʒu se:us'se.i .us 'põ .ʃas]
 pina! Seus lábios ru - bros, ru - bros, Gar - dénias são do pe - jo; Seus sei - os pontas
 ['pi.na se:us 'la.βi.us 'ru .βroz 'ru .βrus gar 'ðe.ni.as sã:ũ ðu]
 pina! seus lábios ru-bros, ru - bros, Gar-dénias são do pe-jo; Seus sei - os pontas
 ['pi.nẽ se:us 'la.βjus 'xu .brus 'xu .brus gar 'ðe.njas sã:u ðu]

45

a vontade man - sas! Seu so - nho! o meu de - se - jo! A vida eu de - rain -
 man - sa s! Se u so - nho! o me u de - se - jo! A vi - da eu de - r'in -
 ['mẽ .sas se:u 'so .ɲu u me:u de 'ze .ʒu a 'vi.da e:u 'ðe .ra.i]
 man - sas! Seu so - nho! o meu de - se - jo! A vida eu de - rain -
 ['mẽ .ses se:u 'so .ɲu u me:u de 'ze .ʒu a 'vi.da e:u 'de .ra.i]

O trovador do sertão

49

tei - ra, Por vêl a na ca - ba - na, Ao fo - go da fo -

te i - ra, Po r vê - la na ca - ba - na, A o fo - go da fo -
['te: l i - ra, Po r vê - la na ca - ba - na, A o fo - go da fo -
['te: l .ra pur 've .la na ka 'fø .na a:u 'fo .Yu ða fu]

tei - ra, Por vê - la na ca - ba - na, Ao fo - go da fo -
['te: l .re Por 've .le na ka 'bê .ne a:u 'fo .gu da fo]

53 *p poco rit.*

guci - ra, Ao chei - ro da coi - ra - - na, Car -

guc i - ra, A o che i - ro da co i - ra - - na Ca r -
['Ye: l .ru a:u 'je: l .ru ða ko: l 'ra .na kar]

guci - ra, Ao chei - ro da coi - ra - - na, Car -
['ge: l .re a:u 'je: l .ru da ko: l 'rê .ne kar]

57

pindo - a tro - va mei - ga Queo pei - to meu con - so - la, Aos quê - bros do fan -

pin - do a t ro - va me i - ga Que o pe i - to me u con - so - la, A o s quê - bro s do fan -
['pĩ .ðu a 'tro .va 'me: l .Ya kl u 'pe: l .tu me: u kô 'so .la a:us 'ke .bruz ðu fũ]

pindo - a tro - va mei - ga Queo pei - to meu con - so - la, Aos que - bros do fan -
['pĩ .ðu a 'tro .ve 'me: l .ge kju 'pe: l .tu me: u kô 'so .le a:us 'ke .bruz ðu fũ]

O trovador do sertão

61

dan-go, Aos sons des-ta vi-o-la. Ó mi-nhaa-man-te, és bel-la

dan-go, A os sons de s-ta vi-o-la Ó mi-nh'a-man-te é s be-l-la
['dẽ .Yu azus sō:uns 'des .ta vi 'o .la o 'mi .pa .mẽ .tĩ ez 'fẽ .la]

dan-go, Aos sons des-ta vi-o-la. Ó mi-nhaa-man-te, és be-la
['dẽ .gu azus sōs 'des .te vi 'o .le o 'mi .pa .mẽ .fẽz 'be .le]

65

p *rit.* *a tempo*

Qual har-mo-ni-ae-o-li-a! Fle-cha de luz a pru-mo Na

Qual ha-r-mo-ni'e-o-li-a Fle-cha de luz a pru-mo Na
[kwat ar .mu 'ni e 'o .li .a 'fẽ .fa dl 'lu .za 'pru .mu na]

Qual har-mo-ni-ae-ó-li-a! Fle-cha de luz a pru-mo Na
[kwaz ar .mo 'ni e 'o .li .e 'fẽ .fẽ dʒl 'lu .za 'pru .mu na]

69

dim.

flôr da ma-gno-lia!

f lô-r da ma-gno-li-a!
[flor òa ma .Yi 'no .li .a]

flor da ma-gno-lia!
[flor da ma .gnó - lia!]

Distinções práticas entre as normas

Nesta obra, as diferenças da realização fonética se dão com os seguintes fonemas: **d**, **t**, **b**, **r**, **l**; e com a epêntese ocorrente na palavra “magnólia”. A execução que segue as normas de 1938 tem a consoante **d** intervocálica – dentro da palavra ou em ligação de palavra –, precedida ou seguida de consoante sonora soando como fricativa dental sonora [ð]; o **g** diante de **a**, **o** ou **u** – dentro da palavra ou em ligação de palavra –, precedido ou seguido de consoante sonora e diante de ditongo crescente soando fricativa velar sonora [ʁ]; o **b** intervocálico precedido ou seguido de consoante sonora soando como fricativa bilabial sonora [β]; o **t** diante de **e** final átono e de **i**, soando oclusivo dental surdo; e o **l** final soando como fricativo lateral velar surdo [ɫ]. Na execução que segue as normas de 2007, as consoantes **d** e **t**, diante de **e** final átono e de **i**, soam africadas [dʒ] e [tʃ], respectivamente. Assim como o **d** intervocálico ou em ligação de palavras em que não seja seguido de **e** átono final ou **i** soa como oclusiva dental sonora [d]. O **g** comporta-se como oclusiva velar sonora [g], diante de **a**, **o** e **u**, ou fricativa palatal sonora [ʒ], diante de **e** e **i**; o **b** soa como oclusiva bilabial sonora [b] e o **l** em final de sílaba ou palavra sempre soa como uma vogal oral reduzida [ʊ].

Nesta obra, há uma passagem em que a execução do texto “com a” é realizada como uma acicatura interna do primeiro tempo do compasso composto, como se vê na partitura, página 176 (Anexo 2). A divisão rítmica é original, realizada pelo próprio compositor. Conforme os Anais de 1938, como o trecho é rápido, a realização deve ser [kwa], como um ditongo oral crescente. Neste caso, a conjunção “com” não tem a vogal **o** um valor nasal, mas sim oral. As normas de 2007 não versam sobre esta ocorrência específica. O mesmo ocorre mais a frente com a junção da conjunção e do artigo: “E as”, página 176 (Anexo 2), que segundo o mesmo documento de 1938, deve ser executada como um ditongo oral crescente [jas]. Desta vez ocorre em notas musicais distintas.

Tal como nas outras peças, as demais alterações rítmicas são propostas apenas pelas normas de 1938, que estabelecem acicaturas em encontros consonantais, bem como divisões proporcionais em encontros vocálicos e em junções de palavras.

5.3 Resultados para as práticas interpretativas

Do trabalho de investigação histórica da pronúncia do PB cantado proposta pelas Normas para a boa pronúncia do canto erudito brasileiro de 1938, em conjunto com a aplicação prática da fonética baseada nas Normas do PB cantado de 2007, podemos inferir os seguintes resultados para a interpretação de peças em PB.

O primeiro se refere à distinta sonoridade obtida pela execução de ambas as normas. Isto porque foi possível constatar uma diferença na articulação de alguns fonemas, vogais, consoantes e ligações de palavras, na prática das normas de 1938 em relação às atuais, de 2007. Assim, podemos afirmar que a escolha do intérprete ao eleger a pronúncia de uma peça vocal em PB influenciará na sua sonoridade. Embora pareça óbvia a conclusão, a consequência decisiva é a interferência destas escolhas quanto ao aspecto estético da peça a ser executada. Como exemplo, citamos a peça “Confidência”, de H. Villa-Lobos, cujo verso “Quero dizer-te em confissão, querida” pode ser executado das seguintes formas:

- 1) baseado nas normas de 1938: ['kɛ.ru ði'zer.tĩ.kõ.fi'sẽ:Û kI'ri.ðã],
- 2) baseado nas normas de 2007: ['kɛ.ru dʒi'zer.tʃI ẽ:I.kõ.fi'sẽ:u ke'ri.dɐ].

Destas duas práticas podemos verificar que as consoantes **d** e **t**, assim como a ligação das palavras “-te em” e a vogal **e**, efetivamente possuem valores fonêmicos distintos, tendo como resultante a qualidade sonora das palavras em que se encontram e das frases também diferenciadas. No caso da execução baseada nas normas de 1938, esta nos remete a uma prática lingüística que não se mostra tão presente na atualidade, seja em qual for a localidade do nosso País. Portanto, o caráter harmônico da sonoridade que nos é familiar nos dias de hoje não parece ser mais aquele praticado nos idos de 1938, por isso, concluímos que a escolha da pronúncia está permeada por uma decisão de cunho estético. Outra interferência no aspecto sonoro diz respeito à questão da proposição de variantes timbrísticas de vogais em determinadas situações, como no caso das chamadas vogais de compromisso. As normas de 1938 estabelecem uma “cor” da vogal, mais próxima ou mais distante da vogal original em função da situação em que ela se encontra. Por exemplo: a vogal **e** em regiões agudas e em passagens lentas deve soar mais próximo da vogal **i**. Este, porém, é um ponto que interfere não somente na sonoridade que se deseja como resultado do equilíbrio e da unidade fonética preceituada pelas normas de 1938, mas os seus efeitos acabam por intervirem em questões técnicas do cantor, que acomoda a sua emissão conforme as suas idiossincrasias vocais.

Outro resultado refere-se aos elementos musicais propriamente ditos. As normas de 1938 propõem alterações rítmicas precisas e objetivas em situações em que o compositor não explicita a métrica do texto (poética) em conjunto com a métrica musical sob o argumento de que esta atividade contribui para a maior inteligibilidade da dicção do PB cantado, bem como para a integridade fonética das palavras. Como exemplo, a mesma peça de H. Villa-Lobos, “Confidência”, é citada pelos Anais, na página 76, numa passagem em que expõe um “defeito” da composição de H. Villa-Lobos que se refere a não divisão de um ditongo decrescente, ocorrente na palavra “meu”. Como podemos observar abaixo, a palavra “meu” está disposta sobre a cabeça do primeiro de quatro compassos e seria executada prolongando a semivogal **u** se interpretada literalmente, como na partitura.

Figura 24 – Ditongo decrescente (original)



(*Confidência*, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 76)

Figura 25 – Ditongo decrescente (prolongando a semivogal *u*)



(*Confidência*, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 76)

Como esta não foi considerada a melhor divisão, conforme está relatado no documento, propô-se, então, que a vogal **e** se estendesse até o último compasso devendo a semivogal **u** ocupar o final deste.

Figura 26 – Ditongo decrescente (prologando a vogal *e*)



(*Confidência*, H. Villa-Lobos. ANAIS, 1938, p. 76)

Conforme as normas, “quando o ditongo decrescente é destinado a um som só pelo compositor, o cantor divide êsse som por tres ou por quatro partes iguais e dá o terço ou o quarto dessa divisão á semivogal final” (ANAIS, 1938, p. 76). Em relação a estas alterações

percebemos que, embora muitas indicações sejam proposições e que não necessariamente devam ser adotadas *ipsis litteris*, mesmo porque os Anais apontam que salvo aquelas divisões já explicitamente colocadas pelo compositor, todas as outras dependerão do “bom senso” do intérprete, há um propósito claro do documento de comprovar que o PB cantado pode e deve ser inteligível; e, sempre que possível, deve respeitar os princípios da prosódia. Se, para isso, for necessário explicitar musicalmente a divisão rítmica em relação à métrica poética esta deverá ser exposta pelo compositor ou subentendida pelo cantor.

Convém notar que tais subdivisões teóricas, meramente normativas, nunca deverão receber uma execução rigidamente matemática no canto. São apenas guias de emissão da boa pronúncia cantada, que ao cantor compete aplicar sem dureza e com naturalidade... (ANAIS, 1938, p. 78)

Vale dizer que as normas atuais não contradizem as divisões propostas pelas primeiras normas, nem propõe novas possibilidades em relação àquelas passagens em que há ditongos, tritongos ou hiatos, consoantes ou ligações de palavras sujeitas às divisões rítmicas realizadas pelo cantor, o que nos permite concluir que os princípios continuam basicamente os mesmos, ou seja, quando determinada pelo compositor a divisão do grupo vocálico ou consonantal residirá no som que este determinou, do contrário dependerá do “bom senso” do intérprete, procurando obedecer a uma divisão interna proporcional que favoreça a inteligibilidade e à prosódia do texto. A liberdade de manuseio do texto em relação à métrica musical, nos casos suscetíveis a essas alterações, constitui um dos fundamentos das normas de 2007. A faculdade de exercer essa escolha atribuí às normas atuais independência e autonomia permitindo ao intérprete interferir de fato na obra musical, seja pela determinação de uma divisão da linha musical com a poética, seja pelas suas decisões relativas à dicção. O que deve nortear ambos elementos (pronúncia e divisão métrica) é a consistência, ou seja, uma vez tendo optado por uma lógica de divisão ou por uma dicção, deve-se mantê-la ao longo da peça, a fim de preservar a integridade fonética e prosódica do texto. Neste sentido a consistência se torna um ponto de partida, porque norteia previamente as escolhas, e um ponto de chegada, porque se mostra como uma referência constante, em especial para o estrangeiro e para as práticas em conjunto.

Por fim, outro aspecto relevante diz respeito às transformações pelas quais passou a língua portuguesa brasileira que motivaram a mudança na emissão de fonemas e suas conseqüências, como podemos perceber na prática, são as alterações dos processos ligados à língua tal como no canto. Isto se reflete no dinamismo da língua, e as normas atuais vêm justamente atualizar as práticas léxicas com a formalização de um documento referência em âmbito nacional e internacional. Este constituiu um dos princípios motivadores da busca por

normas novas. Não somente a mudança da grafia de palavras, tal como a palavra “pereunal” – presente na peça “Confidência”, de H. Villa-Lobos – que hoje assumiu a redação “perenal”, alterando, portanto, a sua pronúncia, mas também em casos como a de mudança de realização fonêmica ocasionada pela mudança nos padrões da prática lingüística da população em geral, como nos casos das consoantes **d** e **t**, diante de **e** final átono e de **i**, antes executadas como [t] e [d] e atualmente [tʃ] e [dʒ]. Este tema retoma a discussão da estética envolvida na execução da pronúncia corrente e da não corrente.

Considerações finais

A tarefa do intérprete informado é extensa. Decodificar os signos musicais, transformando-os em sons artísticos demanda o conhecimento de diversos elementos técnicos, estéticos e históricos. Para o cantor, na grande maioria das vezes, acrescenta-se a esses conhecimentos a interpretação de um texto. Inclui-se no trabalho, além da prosódia, dos aspectos gramaticais e psicológico-interpretativos, a fonética deste texto. As escolhas artísticas também se referem a este último elemento citado: que sons privilegiar ou modificar para afeiçoá-los às exigências artísticas do canto.

Como parte da composição, o texto transmite idéias e sentimentos utilizando-se, na maior parte das vezes, uma língua existente. Ao intérprete nativo do idioma utilizado parece patente a realização dos fonemas, concentrando-se o seu trabalho na busca do equilíbrio entre a emissão e a articulação desses fonemas; porém, ao estrangeiro a preocupação, salvo exceções, reside também na maneira de emití-los. Isso ocorre quando o cantor brasileiro informado vai executar uma composição estrangeira. Desta maneira, pôr em prática obras vocais em PB exige do intérprete uma posição ativa em relação às suas decisões interpretativas e parte destas escolhas está ligada à pronúncia. Portanto esta pesquisa oferece ao intérprete do PB cantado uma leitura da pronúncia proposta nas normas para o canto erudito brasileiro publicadas em 1938, a fim de levar ao seu conhecimento os elementos que as integram, num trabalho exploratório aliado à performance. Neste sentido buscou-se valorizar a performance historicamente informada, que exige do intérprete decisões interpretativas conscientes, bem como uma compreensão maior da composição, seus elementos e a maneira como o compositor os maneja. Em relação à escolha da pronúncia estas são áreas de preocupação do intérprete cantor.

Ademais, consideramos que a maior fonte de informações para a abordagem das questões relativas à performance da música atual é, além do compositor, a dedicação por parte dos intérpretes aos elementos pertinentes à sua área de atuação. Assim, o conhecimento sobre as características, a história, bem como as diferenças das normas atuais em relação às normas de 1938 constitui também parte relevante para a execução informada do PB cantado.

Exposto o trabalho de resgate e investigação da pronúncia proposta pelas normas de 1938 em comparação com a prática proposta pelas normas de 2007 podemos considerar:

1. de fato, como foi apresentado, existem diferenças técnicas - quanto aos aspectos fonéticos - entre as normas, além de outras distinções de ordem formal, artística, política e histórica.

2. Os resultados estéticos propostos pelas normas são distintos. As normas de 1938 transcendem à questão mecânica articulatória, propondo alteração de timbre, bem como a sobrevalorização de uma sonoridade denominada “brasileira”, enquanto as normas de 2007 apontam para a atualização e a maior correspondência entre a pronúncia do PB falado e cantado.

3. A análise e a transcrição fonética das normas de 1938 adequada aos padrões internacionais (IPA 2005) propostas neste trabalho, poderão servir de referência para a interpretação histórica de peças do período de abrangência destas normas⁵⁹.

4. É relevante creditar importância às normas para o PB cantado enquanto sistemas organizados e consistentes, que se apresentam como modelos de procedimento, clarificando a teoria da língua cantada, e facilitando a prática para os cantores estrangeiros e nativos, integrantes ou não de grupos vocais.

Neste sentido tanto as normas de 1938 quanto as de 2007 constituem propostas legítimas de ordenação da língua nacional cantada, embora as normas de 1938 não tenham sido nem praticadas por muitos intérpretes, nem por muito tempo, em função da sua escassa divulgação. Mas certamente as normas de 2007 alavancaram o processo de inserção do PB no *rol* das línguas cantadas internacionalmente nos diversos países do mundo, em função da adoção de uma linguagem fonética internacional (IPA), que possibilitou a sua maior aplicabilidade, bem como em razão da publicação da versão inglesa das normas - *Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction* – no *Journal of Singing*, periódico da *National Association of Teachers of Singing (NATS)*⁶⁰, que possui, em termos de divulgação, alcance e acesso mundiais.

⁵⁹ Sob o ponto de vista normativo formal, como as atuais normas (2007) não externaram objetivamente a intenção de revogar as disposições anteriores, podemos concluir elas não invalidaram as normas já existentes.

⁶⁰ Fundada em 1944, é a atualmente maior associação de professores de canto no mundo. Possui mais de 6.500 membros nos Estados Unidos, Canadá, Austrália, Áustria, Brasil, China, Costa Rica, Dinamarca, Egito, França, Alemanha, Islândia, Itália, Japão, Jordânia, Coreia, Malásia, México, Holanda, Nova Zelândia, Singapura, África do Sul, Coreia do Sul, Espanha, Suíça, Taiwan, Emirados Árabes e Reino Unido, dentre outros.

Bibliografia

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura Município de São Paulo, 1938.

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1955, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

ANDRADE, Antonio Alberto Banha de. *A reforma pombalina dos estudos secundários no Brasil*. São Paulo: Saraiva/EDUSP, 1978.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2v.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1965.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.

_____. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1936.

BARBOSA, Sara Rogéria Santos. “A Lei do Diretório: A legislação pombalina sobre o ensino de língua portuguesa e suas implicações”. In: *Anais do I Seminário de História do Ensino das Línguas*. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, novembro de 2009.

BARROS, Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto. “A língua portuguesa na escola: Percurso e perspectiva”. In: *Interdisciplinar*. Sergipe: v. 6, n. 6, p. 35-56, 2008.

BRANDÃO, Stela Maria dos Santos. “A problemática da dicção lírica brasileira”. In: *A voz no século XXI*, Rio de Janeiro, Segundo Congresso Brasileiro de Canto, p. 34-35, outubro de 2002.

_____. *The Brazilian Art Song: a Performance Guide Utilizing Selected Works by Heitor Villa-Lobos*. 1999. Tese (Doutorado). Doctor of Education in Teachers College, Columbia University (NY), 1999.

_____. “Normas da dicção lírica brasileira: seis décadas de defasagem e controvérsias – avaliando resultados e retomando o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 86-99, 2003-2004.

BOLETIM ABC. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Canto, nº 28, Ano VII, 2005. Bimensal.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. 1981. Tese (Livre Docente). Pós-Graduação em Lingüística, do Departamento de Lingüística da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1981.

_____. *Alfabetização e lingüística*. São Paulo: Scipione, 1989.

_____. *Análise fonológica, introdução à teoria e à prática*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

CASTAGNA, Paulo. “Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira”. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 32-57, 2008.

_____. “Em direção a uma história da musicologia no Brasil”. In: *Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical*, São Paulo, n. 6, p. 69-81, 2004.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *A hora e a vez do português brasileiro*. [São Paulo]: Museu da Língua Portuguesa, Estação da Luz, s.d..

CASTRO, Luciana Monteiro; BORGHOFF, Margarida Maria; PÁDUA, Mônica Pedrosa. “Em defesa da canção de câmara brasileira”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 74-83, 2003.

COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.

DELGADO-MARTINS, Maria Raquel. *Ouvir falar: introdução à fonética do português*. Lisboa: Caminho, 1988.

DODERER, Gerhardt. *As modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Calouse Gulbenkian (Portugaliae Musica XLIV), 1984.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. “A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, 1994, v. 10, p. 87-97.

_____. “O chá das sílabas: o canto e o padrão respiratório da fala no Brasil”. In: FERREIRA, L.P.; OLIVEIRA, I. B. de, QUINTEIRO, E. A.; MORATO, E. M. (orgs.) *O profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995, p. 57-66.

_____. “A sílaba (tonta de tanto tom) na boca das eras: notação prosódica da música brasileira”. In: MATOS, C. N. de, MEDEIROS, F. T. de, TRAVASSOS, E. (orgs.) *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*, Rio de Janeiro, Sete Letras, p. 141-152, 2001.

_____. “Aplicação de uma transcrição fonética para o canto no Brasil”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 156-171, 2003-2004.

DUFFIN, Ross W. *Performance Practice: Que me veux-tu? What do you want from me?* In: *Early Music America*, Cleveland, v.1, n.1, p.27-36, 1995.

ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1979. v. 13.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA NETTO, Waldemar. *Introdução à fonologia da língua portuguesa*. São Paulo: Hedra, 2001.

FRANÇA, Ângela. “Problemas na variante tensa da fala carioca”. In: *Revista DELTA - Documentação de estudos em lingüística teórica e aplicada*. São Paulo, v. 20 (especial), p. 33-58, 2004.

_____. “Da ‘arte de dizer’ na fala carioca às descrições da variante oral do português brasileiro”. In: *10 Anos CEDOH*, São Paulo, p. 105-131, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *Verità e Método*. Trad. Gianni Vattimo. Milão: Bompiani, 1990.

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza: O Canto do Nordeste*. Rio de Janeiro: Funarte, Projeto Memória Musical Brasileira, 1988.

HANDBOOK OF INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet. Reino Unido: Cambridge University Press, 2005.

HERR, Martha. “A problemática da dicção lírica brasileira”. In: *A voz no século XXI*, Rio de Janeiro, Segundo Congresso Brasileiro de Canto, p. 34-35, outubro de 2002.

_____. “As normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando documentos de 1938 e 1958”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 56-67, 2003-2004.

_____. “Mudanças nas normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15, p. 35-40, 2007.

_____. “Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza”. In: *Música Hodie*, v. 4, n. 2, p. 27-38, 2004.

HOYOS-ANDRADE, Rafael Eugênio. “Proposta de transcrição fonológica do português do Brasil”. In: *Alfa*, Revista de Linguística, v. 30/31, p. 65-83, 1986/87.

KAYAMA, Adriana Giarola. “Tendências de neutralização de regionalismos no português brasileiro no telejornalismo: uma observação perceptivo/auditiva”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 10-25, 2003-2004.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: *Opus*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

KRAUS, Michael. *The Interpretation of Music: philosophical essays*. In: *Rightness and Reasons in Musical Interpretation*. Michael Kraus (ed.), New York: Clarendon, 2001.

LEITE, Yonne & CALLOU, Dinah. *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LIMA, Olga Maria Guanabara de. “Breve história do português do Brasil”. In: *Linguagem em (Re)vista*, [Rio de Janeiro], n. 1, p. 45-50, 2004.

_____. “O linguajar carioca: fatores de diferenciação”. In: *Linguagem em (Re)vista*, [Rio de Janeiro], n. 2, p. 86-94, 2005.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

_____. *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *História da música no Brasil*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENDONÇA, Renato. *O português do Brasil: origens, evolução e tendências*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

MIRANDA, Orlando. “A Era do Rádio”. In: *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, nº 17, 1980.

MOTTA MAIA, Eleonora. *No reino da fala, a linguagem e seus sons*. São Paulo: Ática, 1985.

MOURA, Rogério Soares de. *Recompondo o Passado: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista*. 2008. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, 2008.

NASCENTES, Antenor. *O Linguajar Carioca em 1922*. Rio de Janeiro: Scientifica Brasileira, 1922.

_____. *O idioma nacional*. Vol.V, 2ª Ed. Rio de Janeiro, 1935.

_____. *O idioma nacional*. Vol.IV (Gramática Histórica). Rio de Janeiro, 1933.

NEVES, José Maria; GANDELMAN, Salomea. *Música Contemporânea Brasileira*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NIELSON, Lewis. *Technical, interpretive and aesthetics issues in the performance practice of contemporary music*. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 2, p.50-88, 2000.

ORLANDI, Eni. “A Língua brasileira”. In: *Revista da SBPC/Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - Línguas do Brasil/Ciência e Cultura*. São Paulo, n. 2, p. 29-30, junho de 2005.

OLIVEIRA, Marco Antônio. “Reanalizando o processo de cancelamento do (R) em final de sílaba”. In: *Revista de estudos da linguagem*. Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 70-97, 1997.

PAGLIUCHI DA SILVEIRA, Regina Célia. *Estudos de fonética do idioma português*. São Paulo: Cortez, 1982.

PEIXOTO FILHO, Fernando V. *Concordância verbal na gramática escolar*. 2001. (Dissertação) Mestrado. Pós-Graduação em Lingüística, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2001.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

_____. “Mário de Andrade e o dono da voz”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5/6, p. 101-111, dezembro de 2002.

PEREIRA, Maria Elisa e KERR, Dorotea. “O Departamento de Cultura do Município de São Paulo e o Congresso da Língua Nacional Cantada”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, 2003-2004.

_____. “Virtuosa virtuose: A Interpretação da Canção Brasileira na Visão de Mário de Andrade”. In: *Latin American Music Review*, Texas/Estados Unidos, v. 25, n. 2, p. 216-231, 2004.

PESSOTTI, Antônio Carlos Silvano. “A Influência da técnica vocal sobre a emissão cantada no vernáculo”. In: *Estudos Lingüísticos XXXV*, Campinas, p. 353-360, 2006.

PINHEIRO, Adriano de Brito. *Análise comparativa da Tabela Fonética do Português Brasileiro Cantado por cantores argentinos com e sem o uso de um recurso áudio visual (no prelo)*. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Música, do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho-Unesp, São Paulo, 2010.

PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades-Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2001.

RAPOSO DE MEDEIROS, Beatriz. “O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 46-55, 2003-2004.

_____. *Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro*. 2002. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, Campinas, 2002.

RICARDO, Maria Manuel Calvet; TAVARES, Manuel. *Breve história do acordo ortográfico*. In: *Revista Lusófona de Educação*, Lisboa, n. 13, p. 173-180, 2009.

ROSENBLAT, Angel. “El critério de corrección lingüística. Unidad o pluralidad de normas en el español de España y América”. In: *El Simposio de Bloomington*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1967.

RUBIM, Mirna. “Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 68-85, 2003-2004.

SANTOS, Ângela Marina Bravin dos. “A suposta supremacia da fala carioca: uma questão de norma”. In: *Cadernos do CNLF-VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, p. 69-76, 2003.

SERPA, Élio. “Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: A insensatez maravilhosa da militarização das vogais - Nacionalismo, raça e língua”. In: *Diálogos Latinoamericanos*, n. 3, Universidad de Aarhus/Dinamarca, p. 71-86, 2001.

SILVA, Thaís Cristófar. “Algumas questões fonéticas acerca da tabela normativa para a pronúncia do português brasileiro cantado”. In: *Workshop oferecido durante o III Seminário da Canção Brasileira*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005.

_____. “Algumas questões representacionais a cerca da tabela normativa para o português brasileiro cantado”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15, p. 26-34, 2007.

_____. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 9ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SILVA NETO, S. *História da língua portuguesa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: MEC/INL/Presença, 1979.

SILVEIRA, Sousa da. *Lições de Português*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

STARK, James Arthur. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto/CAN: University of Toronto Press Incorporated, 2003.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. “Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-71, 2006.

Outras referências

Websites

AQUINO, Felipe Avellar de. “Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e Propostas”. In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, n. 9, Campinas, dez/2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-8.pdf>> Consultado em 03/10/2009.

ARNOLD, Márcia Rafaela. “Questões de pronúncia do português brasileiro na década de 30”, s.d., (no prelo). Campinas: Unicamp, Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000384144>> Consultado em 11/11/2009.

ARQUIVO NACIONAL, Decreto de 12 de agosto de 1816, institui a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=827&sid=101&tpl=printerview>> Consultado em 19/03/2010.

BECHARA, Evanildo. “A norma culta frente à democratização do ensino”. In: *Ciclo de conferências “A língua em debate”*. Academia Brasileira de Letras, Conferências 2000. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4284&sid=531>> Consultado em 11/11/2009.

CASTAGNA, Paulo. “A Imperial Academia De Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil no Século XIX”. In: *Apostila do curso de História da Música Brasileira*, Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho/Unesp, 18p., 2003. Consultado em 18/03/2010.

_____. *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa*. Pesquisa referente ao triênio 2004-2006 no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo: Unesp, 2007. Disponível em <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/outros%20textos/um_seculo_de_musica_brasileira.pdf> Consultado em 18/03/2010.

CARÔSO, Luciano. “As Normas do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada”. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002. Disponível em: <<http://www.ppgmus.ufba.br/forum/artigos/prosodia/caroso.pdf>> Consultado em 20/12/2008.

CAVALIERE, Ricardo Stavola. “Aspectos Fonológicos do Português Contemporâneo”. In: *Cadernos da ABF*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 2003. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/abf/volume1/numero1/03.htm>> Consultado em 15/02/2010.

DUPRAT, Régis. “Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática”. In: *Revista Eletrônica de Divulgação Científica*. Guarujá/SP: Faculdade de Educação Ciências e Letras Don Domênico, 2009. Disponível em: <http://www.faculadadedondomenico.edu.br/revista/artigos_ed1/musicologia_ed1.pdf> Consultado em 02/02/2010.

FRANÇA, Ângela. Os autores-fonte na fonêmica de Mattoso Câmara. In: *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 38 – sup. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/38sup/05.html#_ftn1> Consultado em 12/12/2009.

HOUAISS. Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>> Consultado em 02 a 09/07/2010.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. <<http://www.arts.gla.ac.uk/IPA/ipa.html>> Consultado em 10/02/2009, 13/02/2009, 05/06/2009, 06/04/2010 e 17/06/2010.

MATTOS, Wladimir. “Português Brasileiro Cantado – Questões técnicas e estéticas relacionadas às normas de pronúncia propostas para o canto erudito no Brasil”. In: Caravelas, Disponível em: <www.caravelas.com.pt/actas_mattos.pdf> Consultado em 06/04/2010.

MARTINS, José de Souza. “A proibição da língua brasileira”. In: UniFIAM/FAAM DIGITAL, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.morumbionline.jex.com.br/unifiam+faam+digital/a+proibicao+da+lingua+brasileira>> Consultado em 09/08/2010.

PEIXOTO FILHO, Fernando V. “Um padrão ideal de fala: vicissitudes”. In: *Cadernos do CNLF (CiFEFil)*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 192-203, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/4/17.htm>> Consultado em 10/08/2008.

PORTELLA, Eduardo. “A questão do idioma nacional”. In: *Letr[e]s.com.br*, São Paulo, 1965. Disponível em: <http://www.lettras.etc.br/joomla/index.php?option=com_content&view=category&id=7&Itemid=14> Consultado em 12/08/2008.

SOUZA DA SILVA, Maria José; GOMES, Jeane; BELÉM, Liliane; OLIVEIRA, Karine Monteiro de; PASCOAL, Osmar. “O português do Brasil: algumas considerações sobre o

legado dos diferentes povos”. In: *Revista Seringal de Idéias*. Acre, 2ª Ed., 2009. Disponível em: http://www.ufac.br/pro_reitorias/pr_pesquisa/edufac/seringal/2_edicao/index_2aedicao.html> Consultado em 14/03/2010 e 16/03/2010.

Partituras

MIGNONE, Francisco Paulo (1897-1986). *Teu nome*, 1932. Versos de Colombina. São Paulo: L.G. Miranda, 1933. 1 partitura (2p.), canto e piano.

BRAGA, Antônio Francisco (1868-1945). *O trovador do sertão*. Versos de Alexandre José de Mello Moraes Filho (1843-1919). Rio de Janeiro: Castro Lima, s.d.. 1 partitura (6p.), canto e piano.

VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959). *Confidência*, 1908. Poema de Honório Bastos de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1973. 1 partitura (5p.), canto e piano.

Fonografia

BALDIN, Aldo. *Brasilianische Musik*: Claudio Santoro, Prelude und Lieder. Suécia: B&B Records, 1983. 1 LP (49'54”).

BARCELOS, Paulo & CAPANEMA, Maria da Glória. *Canções de Osvaldo Lacerda e Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro: Rio Digital Arts Ltda., 2002-2003. 1 CD (71'36”).

BECHI, Gino. *La Strada Del Bosco*. Curitiba: Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda., 1943. 1 CD (67'49”).

BOTELHO, Cândido. *Cândido Botelho Canta*. Coletânea. Rio de Janeiro: Odeon Records, s.d.. 1 CD (64'36”).

CAMÊU, Helza. *Duo para Clarinete e Fagote, Sonata para Violoncelo e Piano, 1 Vocalise e 14 Canções*. Repertório Rádio Mec, nº 17. Rio de Janeiro: SOARMEC, 2005. 1 CD (63'05”).

CARDOSO, Maria Helena Coelho. *A música e o Pará – V.6*: Maria Helena Coelho Cardoso interpreta Oriano de Almeida. Belém/PA: Secult/PA, 1980. Remasterização: Rio Digital Arts. Ltda. 1 CD (64'36”).

FÉLIX, Sandra & GLASER, Scheilla. *Canções Brasileiras*. São Paulo: Paulus, 1999. 1 CD (64'41”).

FERNÁNDEZ, Lorenzo. *Uma sinfonia, uma valsa, uma sonata, três estudos e sete canções*. Vol. 2. Repertório Rádio Mec, nº12. Rio de Janeiro: SOARMEC, 1997. 1 CD (69'26").

FLEMING, René. *Forest of the Amazon*. Moscou: Moscow Radio Symphony Orchestra, 1989. 1 CD (74'02").

GODOY, Maria Lúcia. *Maria Lúcia Godoy canta poemas de Manuel Bandeira*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som/MIS, 1968. Rio de Janeiro: Programa Arte sem Barreiras/FUNARTE, 2003 (remasterização). 1 CD (29'43").

GUIMARÃES, Leila. *Villa-Lobos Melodias Populares*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1987. 1 CD (40'08").

HENDRIX, Barbara. *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras 1, 5 & 7*. Londres: EMI, 1986. 1 CD (60'03").

HORA, Edmundo. *America Portuguesa: Armonico Tributo*. Vinhedo/SP: EGTA Ltda, 1999. 1 CD (58'47")

HOUSTON, Elsie; KURENKO, Maria & CASTELLANOS-TAGGART, Marguerite. *Rare Recordings of Songs from Brazil, Russia and the United States*. SanCtus Recordings, 1996. 1 CD (62'13").

HOUSTON, Elsie. *Elsie Houston: a feminilidade do canto*. São Paulo: Negras Memórias, 2003. 1 CD (43'15").

IMBERT, Celine. *Celine Imbert interpreta Villa-Lobos: Serestas*. São Paulo: Fermata do Brasil Ltda., 1987. 1 LP (28'59").

KANAWA, Kiri Te. *Canteloube: Songs of the Auvergne, & Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras nº 5*. London: Decca, 1995. 2 CD's (94'58")

KERBAUY, Victoria. *Victoria Kerbauy canta Almeida Prado*. Produção Gilberto Matté. São Paulo: Sonopress-Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., 1999. 1 CD (72'50").

KIEFFER, Ana Maria & PICCHI, Achille. *Alberto Nepomuceno: Canções*. São Paulo: Sonopress-Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., 1997. 1 CD (62'08").

LACERDA, Osvaldo. *Música de Câmara*. São Paulo: Sonopress-Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., 1999. 1 CD (55'48").

LACERDA, Osvaldo. *Ouvindo Osvaldo Lacerda*. São Paulo: ABM Digital, 2003. 1 CD (77'06").

LAMOSA, Rosana & BRATKE, Marcelo. *Cláudio Santoro: Canções de Amor & Canções Populares sobre poemas de Vinícius de Moraes, Prelúdios & Paulistanas para piano solo*. Inglaterra: Quartz Music Ltd., 2002. Edição no Brasil de Clássicos Editorial Ltda, 2005. 1 CD (67'36").

MACIEL, Clarice. *Ave Maria*. Montes Claros: 2002. 1 CD (69'52").

MARISTANY, Cristina. *Quem sabe?* Curitiba: Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda., 2002. 1 CD (63'00")

McDAVIT, Carol. *Trovas e Cantares*. Rio de Janeiro: NovoDisc Manaus Indústria Fonográfica Ltda., 1999. 1 CD (60'51").

MOFFO, Anna. *Rodrigo/Villa-Lobos: Concierto de Aranjuez, Fantasy for a gentleman e Bachianas Brasileiras nº5*. Berlin: American Symphony Orchestra, BMG Music, 1993. 1 CD (64'42")

MOREIRA, Maura. *O Canto da Terra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. Remasterização Funarte. 1 CD (43'32")

PESSAGNO, Vera & DARCOS, Quarteto. *O Burrico de Pau & Modinhas e Canções*. Disco comemorativo – centenário de morte do compositor campineiro Antonio Carlos Gomes. Campinas: Conservatório Carlos Gomes Coreto Cultura, 1996. 1 CD (45'34").

RÁDIO MEC. Depoimentos (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Juscelino Kubitschek, Roquete Pinto, Mário Lago, Heitor Villa-Lobos), locuções (renúncia de Getúlio Vargas 1945, sátiras políticas, etc.) e gravações (Rádio Nacional Cantoras do Rádio; Lupcínio Rodrigues, Vicente Celestino, Francisco Petrônio, Francisco Alves, Mário Reis). Disponível em <http://www.radiomec.com.br/70anos/>. Consultado em 05/05/2009, 06/05/2009, 15/06/2009, 13/11/2009, 07 a 15/03/2010, 17/08/2010.

RICCITELLI, Cláudia & MARUN, Nahim. *Água de fonte: canções de Villa-Lobos*. São Paulo: Fermata do Brasil Ltda., 2006. 1 CD (53'17").

SAYÃO, Bidu. *Bachianas Brasileiras nº5, Opera Arias and Brazilian Folksongs*. New York: Sony Music Entertainment, Inc., 1996. Remasterizado em digital, 1996. 1 CD (73'29").

_____. *Heitor Villa-Lobos: Floresta do Amazonas*. New York: EMI Records Ltd., 1959.
Remasterizado em digital, 1996. 1 CD (47'16").

Anexo 1: Tabela Fonética do PB Cantado 2007

VOGAIS			
Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais	Informações complementares
a	[a]	Em posição tónica (<i>ga-ra</i> [ga.ru]), posição átona pretónica (<i>a-bri-go</i> [a'brigu]) ou postónica medial (<i>sá-ba-da</i> [sa.ba.da]).	Exceção: casos em que a letra 'a' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'am' e 'an').
a	[ɐ]	Em posição átona final (<i>gata</i> [go.ta]).	
á	[a]	Sempre (<i>ti-las</i> [i'las]).	
â	[a]	Sempre (<i>á</i> [a], <i>á-que-le</i> [a'ke.li]).	
ã	[ɐ̃]	Sempre (<i>ir-mã</i> [i'rɲã]).	O símbolo [ɐ̃] foi escolhido para representar o nasal brasileiro da vogal 'a', ao invés de [ã], a fim de evitar eventuais equívocos, principalmente entre estrangeiros, tendo em vista que o símbolo [a] representa o som de uma vogal aberta e frontal e o [ɐ̃] representa o som de uma vogal entre a articulação semi-aberta e aberta, em posição central.
ai	[a:i]	Caracterização do ditongo decrescente [a:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>bat-xo</i> [ba:i.ʃu]).	Exceção: se o encontro vocálico 'ai' for seguido pela letra 'r', as vogais 'a' e 'i' passam, em geral, a caracterizar um hiato e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>sa-ir</i> [sa'ir]). Há casos contrários a esta exceção, (<i>pai-ra</i> [pa.i.re]).
ái	[a'ɪ]	Se a letra 'i' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [a'ɪ], e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>sa-i-da</i> [sa'i.da]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tónica da palavra.
au	[a:u]	Caracterização do ditongo decrescente [a:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>fra-de</i> [fra:u.dɛ]).	
aú	[a'u]	Se a letra 'u' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [a'u] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>sa-ú-de</i> [sa'u.dɛ]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tónica da palavra.
ãi	[ɐ̃:i]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>cañ-brã</i> [kã:i.brã]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
ãe	[ɐ̃:ɪ]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃:ɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>mãe</i> [mã:ɪ]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
ão	[ɐ̃:u]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>paô</i> [pã:u]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.

am, an, am, an	[ã]	Se as letras 'a' ou 'ã' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'am', 'an' e 'ãn', devem ser pronunciadas como [ã] (<i>cam-ba</i> [kã.ba], <i>can-to</i> [kã.tu], <i>can-ti-co</i> [kã.tĩ.ku]). Em sílabas tônicas, se forem seguidas por outra sílaba iniciada por 'm' ou 'n', as letras 'a' ou 'ã' devem ser pronunciadas como [ã] (<i>a-mo</i> [ã.mu], <i>a-no</i> [ã.nu], <i>cô-ma-ra</i> [kõ.ma.rã], <i>ã-ni-mo</i> [ã.ni.mu]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'am', 'an', 'ãn' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados. Em sílabas pretônicas, se for seguida por outra sílaba iniciada por 'm' ou 'n', a letra 'a' deve ser pronunciada como [ã] (<i>a-mor</i> [ã.mor], <i>a-nô-ni-mo</i> [ã.no.ni.mu]). A letra 'ã' ocorre sempre em sílabas tônicas. Assim como nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' deve ser levemente pronunciado.
	[ɛ:u]	Em posição átona final, em verbos, a seqüência de letras 'am' deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente (<i>ô-rum</i> [ʔo.rũ:u]).	
e	[e] ou [ɛ]	Em posição tônica, a pronúncia da letra 'e' varia arbitrariamente de acordo com as palavras, podendo ser [e] (<i>te-ma</i> [tẽ.ma]) ou [ɛ] (<i>e-lo</i> [z.lo]).	Exceção: casos em que a letra 'e' ocorre antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'em' e 'en'). Devido a esta arbitrariedade no uso de [e] ou [ɛ], em caso de dúvida, é recomendável a consulta a um dicionário da língua portuguesa brasileira.
	[ɛ]	Em posição pretônica e postônica medial, a letra 'e' deve ser pronunciada como [ɛ] (<i>de-li-rio</i> [dẽ.li.ri.u], <i>cô-te-ra</i> [kõ.te.rã]).	Exceção: 1. casos em que a letra 'e' ocorre antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'em' e 'en'); 2. a pronúncia alternativa [i] pode ocorrer eventualmente, em sílabas pretônicas, como variação de [ɛ] (<i>me-ni-mo</i> [mẽ.ni.mu]).
	[i]	Sempre em posição átona, em final de palavra (<i>ô-me</i> [ʔs.mi]).	
é	[ɛ]	Sempre (<i>ca-fê</i> [ka.fẽ]).	Exceção: casos em que a letra 'e' ocorre antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'ém' e 'éns').
ei	[ɛ:i]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>bei-jo</i> [bẽi.ʒu]).	
ef	[e'ɪ]	Se a letra 'i' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [e'ɪ] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>ve-i-ca-lo</i> [vẽi.kã.lo]).	
éi	[ɛ::i]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ::i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>am-éis</i> [ã.nẽ:is]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
éo	[ɛ:u]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>am-rê-lo</i> [ãu.rẽ:u.lẽ]).	Em edições antigas podem ser encontradas palavras com as formas ortográficas 'éo', 'eo' que atualmente são escritas como 'eu', 'eu' (<i>céo</i> [sẽ:u], <i>sero</i> [sẽ:u]).
eu	[e:u]	Caracterização do ditongo decrescente [e:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>dê-u-sa</i> [dẽ:u.zã]).	

eú	[e'u]	Se a letra 'u' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [e'u] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>con-te-ú-do</i> [kõ.te'u.du]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tónica da palavra.
éu	[e:u]	Caracterização do ditongo decrescente [e:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>cha-péu</i> [ʃa'pe:u]).	
em, em, ên	[ẽ]	Se as letras 'e' ou 'ê' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'em', 'en' e 'ên', devem ser pronunciadas como [ẽ] (<i>sem-pre</i> [sẽ.prɪ], <i>a-tem-ção</i> [a.tẽ.ʃãu], <i>apê-n-di-ce</i> [a.pẽ.ɲi.sɪ]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'em', 'en', 'ên' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados. A pronúncia alternativa [ĩ] pode eventualmente ocorrer como variação de [ẽ], principalmente para as ocorrências de 'em' ou 'en' estabelecidas em posição pretónica (<i>em-bo-ra</i> [ĩbo.ra]).
em, êm, ém, éms	[ẽ:i] ou [ẽ:is]	Sempre em finais de palavras, as seqüências de letras 'em', 'êm', 'ém' e 'éms' devem ser pronunciadas como ditongos nasais decrescentes (<i>bem</i> [bẽ:i], <i>êm</i> [ẽ:i], <i>tam-bém</i> [tã'bẽ:i], <i>pa-ra-béns</i> [pa.ra'bẽ:is]).	Nestes casos, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' ou 'n' finais devem ser levemente pronunciados.
i	[i]	Sempre (<i>is-to</i> [is.tu], <i>a-ni-mad</i> [a.nĩma:is], <i>ca-qui</i> [ka'ki]).	Exceção: 1. se a letra 'i' é pronunciada como semivogal [j] nos ditongos crescentes (<i>sé-rio</i> [sẽ:ʒi]); 2. casos em que a letra 'i' ocorre antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'im', 'in', 'in' e 'in').
i + vogal	[i] ou [j]	Se a letra 'i' não acentuada for seguida por outra vogal não acentuada este encontro vocálico pode ser pronunciado de duas maneiras distintas: 1. como ditongo crescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba e realização de 'i' como semivogal (<i>é-rias</i> [ẽ:ʒias]); 2. como hiato, com a separação das duas vogais em duas sílabas distintas e representação de 'i' como vogal (<i>é-ri-as</i> [ẽ:ri.as]).	A escolha da variante mais adequada para estes casos é facultativa e poderá ser motivada por razões de ordem técnica ou estética.
im, ím, in, ín	[ĩ]	Se as letras 'i' ou 'í' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'im', 'im', 'in', 'in', devem ser pronunciadas como [ĩ] (<i>lim-po</i> [lĩ.pu], <i>im-pe-to</i> [ĩ.pe.tu], <i>cin-to</i> [sĩ.tu], <i>in-do-le</i> [ĩ.do.li]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'im', 'ím', 'in', 'ín' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.
o	[o] ou [ɔ]	Em posição tónica, a pronúncia da letra 'o' varia arbitrariamente de acordo com as palavras, podendo ser [o] (<i>bo-lo</i> [bo.lu]) ou [ɔ] (<i>cor-do</i> [kɔr.dɔ]).	Exceção: casos em que a letra 'o' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'om' e 'on').
			Em caso de dúvida quanto ao uso de [o] ou [ɔ], é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.

				<p>Em posição pretónica e postónica medial, a letra 'o' deve ser pronunciada como [o] (<i>co-ra-gem</i> [ko.ra.ʒɐ̃], <i>t-co-ne</i> [t̃.ko.nɨ]).</p>			<p>Exceção:</p> <p>1. casos em que a letra 'o' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'om' e 'on');</p> <p>2. a pronúncia alternativa [u] pode ocorrer eventualmente em algumas palavras como variação de [o] nas sílabas pretónicas em que 'o' for seguida de 's' (<i>cos-ti-me</i> [kos'tu.mi]).</p>
o	[u]			Sempre em posição átona, no final de palavra (<i>ca-lo</i> [ka.lu]).			
ó	[ɔ]			Sempre (<i>pó</i> [pɔ]).			
oi	[o:i]			Caracterização do ditongo decrescente [o:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>coi-ra-de</i> [ko:ɾa.dɛ]).			
ói	[o'i]			Se a letra 'i' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [o'i] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>e-go-is-mo</i> [e.go'iz.mu]).			Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tónica da palavra.
ói	[o:i]			Caracterização do ditongo decrescente [o:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>ú-rvis</i> [ʔu:ɾvɨs]).			
ou	[o:u]			Caracterização do ditongo decrescente [o:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>lou-co</i> [lo:u.ku]).			A pronúncia [o:u] pode eventualmente ser reduzida para [o] (<i>lou-co</i> [ʔo.ku]).
ou	[o'u]			Se a letra 'u' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [o'u] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>do-á</i> [dɔ'u]).			Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tónica da palavra.
om, on, õn	[õ]			Se as letras 'o' ou 'õ' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'om', 'on' e 'õn', devem ser pronunciadas como [õ] (<i>com-pra</i> [kõ.pɾɛ], <i>son-da</i> [sõ.dɛ], <i>re-cân-ca-vo</i> [ɾɛ.kõ.ka.vu]).			<p>At contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'om', 'on', 'õn' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.</p>
om	[õ:u]			Sempre em finais de palavras e seqüência de letras 'om' deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente (<i>bon</i> [bõ:u]).			Neste caso, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' final deve ser levemente pronunciado.
u							
u ou ú	[u]			Sempre (<i>u-va</i> [u.va], <i>ca-já</i> [ka.ʒu]).			Exceção:
u + vogal	[u] ou [w]			Se a letra 'u' não acentuada for seguida por outra vogal não acentuada este encontro vocálico pode ser pronunciado de duas maneiras distintas:			<p>1. se a letra 'u' é pronunciada como semivogal [w] nos ditongos crescentes (<i>quadrá</i> [kwa.dɾɛ]);</p> <p>2. casos em que a letra 'u' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'um', 'úm' e 'un').</p>
				<p>1. como ditongo crescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba e realização de 'u' como semivogal (<i>té-me</i> [tɛ.nɨ]);</p> <p>2. como hiato, com a separação das duas vogais em duas sílabas distintas e a representação de 'u' como vogal (<i>té-me-e</i> [tɛ.nu.i]).</p>			A escolha da variante mais adequada para estes casos é facultativa e poderá ser motivada por razões de ordenação técnica ou estética.

um, un, úm	[ũ]	Se for seguida na mesma sílaba pelas letras 'm' ou 'n', formando as seqüências de letras 'um', 'úm', 'un', a letra [u] deve ser pronunciada como [ũ] (<i>co-mum</i> [ko'mũ], <i>as-sun-to</i> [a'sũ.tu], <i>cúm-pi-ce</i> [kũ.pĩ.sĩ]).	Ao contrário do francês, neste caso de nasalização com a ocorrência de 'um', 'un', 'úm', 'o 'm' e 'n' devem ser levemente pronunciados.
CONSOANTES			
Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais	Informações complementares
b	[b]	Sempre (<i>bo-ca</i> [bo.kã], <i>ti-ba</i> [tĩ.ba]).	
c	[s]	Antes da vogal 'e' e suas variantes graficamente acentuadas e da vogal 'i' (<i>ce-do</i> [sɛ.du], <i>cé-ti-co</i> [sɛ.tĩ.ku], <i>vo-cê</i> [vo.sɛ], <i>ci-da-de</i> [sĩ.da.dɛ]).	Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenômeno da epêntese, ou seja, a inclusão de um som vocálico entre as consoantes com a geração de uma nova sílaba (<i>pac-to</i> [pa.ki.tu]). Este fato é importante na música, nas composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.
	[k]	Antes das demais vogais e suas variantes graficamente acentuadas: 'a' (<i>ca-lo</i> [ka.lɔ], <i>cân-ti-co</i> [kã.tĩ.ku]); 'o' (<i>cor-da</i> [kor.dã], <i>cô-di-go</i> [ko.dĩ.gu], <i>cô-mo-da</i> [ko.mo.dã]); 'u' (<i>cu-ra</i> [ku.rã], <i>cúm-pi-ce</i> [kũ.pĩ.sĩ]).	
ç	[s]	Se a letra 'c' for seguida por consoantes na mesma sílaba (<i>ca-ro</i> [ka.ru]) ou em sílaba sucessiva (<i>pac-to</i> [pak.tu]).	
çç	[ks] ou [s]	Sempre (<i>ta-ço</i> [ta.su]).	
		Na maioria dos casos a seqüência de letras 'çç' deve ser pronunciada como [ks] (<i>tiçção</i> [tĩç.ɕãu]). Em alguns casos, admite-se as variáveis [ks] ou [s] (<i>sec-ção</i> [sɛk.ɕãu] ou [sɛ.sãu]).	
ch	[ʃ]	Sempre (<i>cha-va</i> [ʃu.vã], <i>co-cho</i> [ka.ʃu]).	
d	[d]	Antes das vogais 'a', 'e', 'o' e 'u' e suas variantes graficamente acentuadas: 'a' (<i>da-da</i> [da.dã], <i>dá-il-a</i> [da.li.ã]); 'e' (<i>de-li-ci-a</i> [dɛ.li.sĩ.ã], <i>dé-ci-mo</i> [dɛ.si.mu]), <i>i-dém-i-co</i> [i.dɛ.tʃĩ.ku]); 'o' (<i>do-ten-te</i> [do.tɛ.tɛ]), <i>dô-ri-co</i> [do.ri.ku], <i>i-dô-ne-o</i> [i.do.ni.u]); 'u' (<i>du-ro</i> [du.ru], <i>dú-vi-da</i> [du.vi.dã]).	
		Se a letra 'd' for seguida de 'r' na mesma sílaba (<i>vi-dro</i> [vi.dru]).	

		[dʒ]	<p>Antes da vogal 'i' e suas variantes graficamente acentuadas (<i>pe-di-do</i> [pe'dʒi.du], <i>di-vi-da</i> [dʒi.vi.dɐ]) e antes da letra 'e' átona, que se deve pronunciar como [j], em sílabas finais de palavras (<i>ho-de</i> [ʔo.dʒi]).</p> <p>Se a letra 'd' for seguida por consoante em sílaba sucessiva (<i>ad-mi-rar</i> [aɔʃ.mi'rar]).</p>	<p>A pronúncia [dʒ] deve ainda ocorrer em algumas sílabas pretónicas nas quais a letra 'd' seja seguida por 'es', com a pronúncia [dʒes] (<i>des-fi-no</i> [dʒis'tʃi.nu]).</p> <p>Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenómeno da epéntese (<i>ad-mi-rar</i> [aɔʃ.mi'rar]). Este facto é sobretudo importante na música, uma vez que há composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.</p>
f	f	[f]	Sempre (<i>fa-da</i> [ʔa.dɐ]).	
g	g	[g]	<p>A pronúncia deve ser sempre [g] se a letra 'g' estiver:</p> <ol style="list-style-type: none"> antes das vogais 'a', 'o' e suas variações (<i>go-to</i> [ga.tu], <i>go-la</i> [go.lɐ]); antes de 'u' seguido de consoante (<i>gu-la</i> [gu.lɐ]); antes dos encontros vocálicos 'ui' e 'ue' (<i>gui-a</i> [gi.a], <i>guer-ra</i> [ge.ɾɐ]); antes de consoantes (<i>gr-to</i> [gri.tu], <i>ir-glês</i> [i'gɫes]). 	
	gu, gũ	[gw]	<p>Se a letra 'g' for seguida pelas vogais 'e', 'i' e suas variações a pronúncia deve ser sempre [ʒ] (<i>ge-to</i> [ʒe.tu]).</p> <p>Caracterização dos ditongos crescentes [wa], [we], [wi] e [wo], quando 'gu' ou 'gũ' forem seguidos pelas vogais 'a', 'e', 'i', 'o' (<i>á-gua</i> [a.gwa], <i>água-mor</i> [a.gwɐ'mɔr], <i>im-gu-l-ça</i> [i'ɫgwɪ.ʃɐ], <i>c-xi-gão</i> [c'xi.gwɔ]).</p>	<p>Os encontros vocálicos 'oa' e 'oe', geralmente tratados como hiatos [o'a] e [o'e], podem ser pronunciados como ditongos crescentes (<i>mágua</i> [ˈma.gwa], <i>goela</i> [ˈgwe.la]).</p>
h	h	mudo	Sempre em início de palavra (<i>ho-ra</i> [ˈo.ɾɐ]).	<p>Exceção: casos de palavras emprestadas de outros idiomas em que o 'h' seja pronunciado (nesses casos a pronúncia deve seguir o padrão do respectivo idioma).</p>
j	j	[ʒ]	Sempre (<i>ja-ca</i> [ʒa.kɐ]).	
k	k	[k]	Somente em empréstimos (<i>ki-vi</i> [ki'vi]).	
l	l	[l]	Sempre (<i>la-do</i> [ˈla.du]).	
	lh	[ɫ]	<p>Se 'l' ocorrer em final de sílaba ou palavra (<i>sai-to</i> [sai.tu], <i>sol</i> [sɔ.ɫ]).</p> <p>Sempre (<i>do-lha</i> [ˈdo.ɫɐ]).</p>	<p>Exceção: letra 'l' em final de sílaba ou palavra (ver a seguir).</p>

m	[m]	Sempre que ocorrer em inícios de palavras ou sílabas (<i>ma-to</i> ['ma.tu], <i>a-mar</i> [á'mar]).	Em finais de sílabas, a letra 'm' está relacionada à nasalização da vogal que a precede, como demonstram os casos apresentados anteriormente, na tabela das vogais.
n	[n]	Sempre que ocorrer em inícios de palavras ou sílabas (<i>no-ta</i> ['no.tɐ], <i>do-na</i> ['do.nɐ]).	Em finais de sílabas, a letra 'n' está relacionada à nasalização da vogal que a precede, como demonstram os casos apresentados anteriormente, na tabela das vogais.
nh	[ɲ]	Sempre (<i>so-nho</i> ['so.nu]).	A pronúncia de 'nh' no PB, representada por [ɲ] corresponde à articulação de uma consoante nasal palatal, conforme padrão proposto pelo IPA.
p	[p]	Sempre (<i>pa-to</i> ['pa.tu]).	
q	[k]	Se a sequência de letras 'qu' for seguida pelas vogais 'e', 'i', ou por suas variantes graficamente acentuadas, deve-se pronunciar sempre [k] (<i>que-rer</i> [ke'rer], <i>Que-ni-ca</i> ['ke.ni.ɐ], <i>qui-to</i> ['ki.tu], <i>qui-mi-ca</i> ['ki.mi.ke]).	
qu, qu	[kw]	Caracterização dos ditongos crescentes [wa], [wɛ], [wɛ], [wɛ], [wo] e [wo], quando 'qu' ou 'qu' forem seguidos pelas vogais 'a', 'e', 'i', 'o' (<i>quero</i> ['kwa.dʁu], <i>quan-do</i> ['kwɛ.du], <i>se-qui-en-ci-a</i> [se'kwɛ.si.ɐ], <i>se-ques-tro</i> [se'kwɛs.tɾu], <i>e-qui-no</i> [e'kwɪ.nu], <i>quo-ci-en-ta</i> [kwɔ.sɪ'ɛ.tɔ], <i>quo-ta</i> ['kwɔ.tɐ]).	
r	[r]	Nas ocorrências de 'r' entre vogais (<i>a-rei-a</i> [a'rei.a] e de encontros consonantais (<i>pré-zo</i> [pr'e.zu], <i>a-bra-ço</i> [a'bra.su]).	
	[x] ou [r]	Em inícios de palavras (<i>rou-pa</i> ['ʁou.pa] ou ['rou.pa]), 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.

		[ʃ]	<p>Sempre, antes da letra 'i' (<i>iti-ta</i> ['ʃi.te]).</p> <p>Antes da letra 'c' em posição átona, na última sílaba da palavra (<i>po-te</i> ['po.ʃi]).</p> <p>Nos casos em que seja seguida por consoantes em sílaba consecutiva (<i>at-mos-fé-ra</i> [aʃ.mos.fɛ.rɐ]).</p>	<p>A pronúncia [ʃ] deve ainda ocorrer em algumas sílabas pretônicas nas quais a letra 'i' seja seguida por 'es', com a pronúncia [ʃi] (<i>es-te-mu-nta</i> [ʃis.ʃi.mu.nɐ]).</p> <p>Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenômeno da epêntese (<i>at-mos-fé-ra</i> [a.ʃi.mos.fɛ.rɐ]). Este fato é sobretudo importante na música, uma vez que há composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.</p>
v	v	[v]	Sempre (<i>vi-da</i> ['vi.dɐ]).	
w	w	[v] ou [w]	Nos casos de empréstimos de outros idiomas, pode ser pronunciado como a consoante [v] (por exemplo, a palavra alemã <i>Volkswagen</i>) ou como a semivogal [w] (por exemplo, a palavra chinesa transliterada como <i>ki-wi</i>).	A transcrição fonética dos exemplos apresentados ao lado deve tomar como referência os padrões propostos para os respectivos idiomas.
x	x	[ʃ]	Sempre, em inícios de palavras (<i>xa-ro-pe</i> [ʃa.ɾɔ.pɐ]).	
		[ks]	Sempre, em finais de palavras (<i>lo-rax</i> [lɔ.raks]).	
		[s]	Seguido de consoante (<i>ex-ita-ção</i> [es.ʃʃi.ʃɔ:u]).	
xc	xc	[ks], [s], [ʃ] ou [z]	Entre vogais tem pronúncia arbitrariamente variável (<i>á-xi</i> ['a.ksi], <i>pró-xi-mo</i> [pɾɔ.sɪ.mu], <i>caí-xa</i> ['kai.ʃɐ], <i>e-xem-ple</i> [e'zɛ.plu]).	Devido a esta arbitrariedade no uso de [ks], [s], [ʃ] ou [z], é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.
		[s]	Se for seguida pelas vogais 'e', 'i' ou suas variações graficamente acentuadas, a sequência de letras 'xe' deve ser pronunciada como [s] (<i>ex-dém-te</i> [es.e'dɛt.ʃi]).	
y	y	[i] ou [j]	Nos casos de empréstimos de outros idiomas, pode ser pronunciado como a vogal [i] (por exemplo, a palavra indígena brasileira <i>y-pi-tá-ca</i>) ou como semivogal [j] (por exemplo, a palavra japonesa transliterada como <i>sho-ya</i>).	A transcrição fonética dos exemplos apresentados ao lado deve tomar como referência os padrões propostos para os respectivos idiomas.
z	z	[s]	Sempre, em finais de palavras (<i>poz</i> [pɔs]).	Exceção: nos casos em que a letra 'z', nos finais de palavras, for seguida por outra palavra iniciada por vogal (ver a seguir em [z]).
		[z]	Nos inícios de sílabas (<i>ze-ro</i> ['zɛ.rɔ]) ou nos casos em que a letra 'z', nos finais de palavras, for seguida por outra palavra iniciada por vogal (<i>luz e-te-rna</i> [luz e'tɛr.nɐ]) ou consoante sonora (<i>luz bri-lhan-te</i> [luz bɾi'ʎɐ.tɛ]).	Note-se que, no último caso da coluna ao lado, se a segunda palavra for iniciada por vogal, ambas as palavras podem se compor em um único segmento, na transcrição fonética (<i>luz e-te-rna</i> [lu.zɛ'tɛr.nɐ]).

Anexo 2: Partituras

CONFIDENCIA

CANÇÃO

Poesia de Honorio Bastos de Carvalho

Rio, 1908

H. VILLA-LOBOS

VIVACE

PIANO

ALLEGRETTO

Que - ro di - zer-te em con - fis - são, que - ri - da De ha

ALLEGRETTO Moderato

quan - to soffro esta agoni - a len - ta Pro - fun - da

Copyright © 1925-1973 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro - Brasil
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos Distribuidores: FERMATA DO BRASIL - Av. Ipiranga, 1.123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN-83

ma-gua que me ti - ra a vi - da rit. ³
Martyrio a

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line contains the lyrics "ma-gua que me ti - ra a vi - da" followed by a fermata and a triplet of notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. A "rit." (ritardando) marking is placed above the final triplet, and the number "3" is written above it. The word "Martyrio a" is written to the right of the vocal line.

meno *a tempo*
 - troz que ha mui - to me a - tor.

meno *a tempo*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "- troz que ha mui - to me a - tor." with a long horizontal line under "troz" and "a - tor." indicating a long note. The piano accompaniment includes dynamic markings "meno" and "a tempo".

animato *rall.* **ALLEGRO**
 - men - - - ta - - - Vi - te u - ma

animato *rall.* *p* **ALLEGRO**

The third system features the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "- men - - - ta - - - Vi - te u - ma" with long horizontal lines under "men - - - ta - - -" and "Vi - te u - ma". The piano accompaniment includes dynamic markings "animato", "rall.", and "p" (piano), and the tempo marking "ALLEGRO".

vez _____ e o fo - go do de .

p *rall.* *a tempo*

- se - - jo Lo - go _____ en - vol - veu meu

f rall.

a tempo

sêr em quente cha - ma _____ E _____

p a tempo

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system features a vocal line with lyrics 'vez _____ e o fo - go do de .' and piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system has lyrics '- se - - jo Lo - go _____ en - vol - veu meu' and includes a *f rall.* marking in the piano part. The third system has lyrics 'sêr em quente cha - ma _____ E _____' and a *p a tempo* marking in the piano part. The piano accompaniment includes various textures such as arpeggiated chords and sustained bass notes.

des - de en . . tão n'um pereu - nal har - pe - -

rall. *a tempo*

mf *rall.* *a tempo*

- jo Meu...

animando sempre e cresc.

animando sempre e cresc. *tr* *p* *tr*

co - ra - ção...

so - lu - ca que

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics "so - lu - ca que" are written below the notes. The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef. It features a complex texture with many beamed notes and slurs.

VIVACE *ff* "Te a - - -

VIVACE
pp *animando* *cresc.* *cres - m. d.*

The second system continues the musical score. It begins with the tempo marking *VIVACE* and a dynamic marking of *ff*. The vocal line has the lyrics "Te a - - -". The piano accompaniment includes dynamic markings of *pp*, *animando*, *cresc.*, and *cres - m. d.*. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands.

- ma!"

- cen - do - *fff* *f*

The third system concludes the page. The vocal line has the lyrics "- ma!". The piano accompaniment features a dynamic marking of *fff* followed by *f*. The piano part includes several chords and moving lines, ending with a final chord in the right hand.

Teu nome

Versos de COLOMBINA

Musica de FRANCISCO MIGNONE
(1932)

Con moto (♩ = 104)

PIANO

mp *p*

pp *rall. poco*

Poco meno

mp *animando* *rall.*

Nun-ca o dis-se á nin - guem, N'alma guardei-o escondendo-o de to - dos rom re -

poco rit. *rall. col canto*

affrett. *mf* *a tempo* *animando*

ce - io Que si o dissesse á al - guem, A mi-nha voz tre -

affrettando *mf* *col canto*

e affrettando *p* *Piu lento*

men.do, me tra - his - se, E al.guem, pro fa - na -

affrett. *p* *p*

rit. *Comodamente* *1º tempo mf*

men.te des - co - brisse, Ah! Quanto eu te que - ro bem! A

p *col canto* *1º tempo* *mp*

pp cedendo e

mor! A - mor! Oh! Quanto eu te que - ro bem! A

quasi a piacere *molto rit.*

mor! A - mor! Oh! Quanto eu te que - ro bem! *m.s.*

col canto

Ao illustre amigo Amaro Barreto

O Trovador do Sertão

Preço 2.500



Letra de
Mello Moraes Filho

Musica de
Francisco Braga

ANDANTINO

CANTO

Tu vens, o minhaa-man - te, Por

ANDANTINO

PIANO

mf

noí - - tes sem ne - blina, Ao lu - me das es - trel - las Na bran - ca musse -

- li - na, Descen - do da mon - ta - nha

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'ANDANTINO'. The vocal line (CANTO) is on a single staff, and the piano accompaniment (PIANO) is on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a consistent triplet accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The lyrics are: 'Tu vens, o minhaa-man - te, Por noí - - tes sem ne - blina, Ao lu - me das es - trel - las Na bran - ca musse - - li - na, Descen - do da mon - ta - nha'.

Prop: dos Editores

C. L. & Cª 208

p poco rit.

Com a perna e bra - ços nus, Por entre as ver - des

p *col canto*

a tempo

can - - nas E as plu - mas dos bam - búis...

dim.

dim.

mf

Mais bel - - la do que os can - - tos Das

p

4

a - - ves, na espes-su - ra, Que oni-nho d'alva es - pu - ma, Que a fonte que mur -

- mu - ra! Ó minha a - mante, és bel - la

Qual har - mo - ni - a e - o - lí - a! Fle - cha de luz a
col canto

pru - mo Na flôr da ma - - gno - lia!

p *poco rit.* *a tempo* *dim.*

fun - do do hori - sen - te Des - ta - ca-se, di -
 - vi - na, A su - a forma es - ta - tua Do ge - nio da cam -
 - pi - na! Seus la - bios ru - bros, ru - bros, Gar - de - nias são do

6

allarg. *p* *a ventade*

pe - jo; Seus sei - os pom - bas mansas! Seu so - nho! o meude -

col canto *p*

- se - jo! A vida eu de - ra in - tei - ra, Por vêl - a na ca -

p poco rit.

- ba - na, Ao fo - go da fo - guei - ra, Ao chei - ro da coi - ra -

col canto

na, Car - pin do a tro - va mei - - ga Quo

a tempo *p*

pei to mecon so la, Aos quêbros do fan dan go, Aos sons desta vi

o la. O minha amante, és bel la Qual harmo nia e

o i a! Flecha de luz a pru mo Na flôr da ma

rit. *a tempo*

goo lia!

dim. *p*