

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Programa de Pós-Graduação em Música – Doutorado

Junturas de palavras no português brasileiro cantado:
estratégias para a execução e suas relações com a interpretação da canção

Juliana de Carvalho Starling

São Paulo
2018

Juliana de Carvalho Starling

Junturas de palavras no português brasileiro cantado:
estratégias para a execução e suas relações com a interpretação da canção

Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Unesp, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: *Relações Interdisciplinares*

Linha de Pesquisa: *Teoria e Práxis do Processo Criativo*

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio

Co-orientador: Prof. Dr. Wladimir F. Cortesini de Matos

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S795j	Starling, Juliana de Carvalho, Junturas de palavras no português brasileiro cantado: estratégias para a execução e suas relações com a interpretação da canção/ Juliana de Carvalho Starling. - São Paulo, 2018. 195 f.: il. Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Interpretação oral. 2. Música - Execução. 3. Música de câmara - Brasil. 4. Língua portuguesa - Estilo. I. Ballesterio, Luiz Ricardo Basso. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 781.46
-------	---

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Juliana de Carvalho Starling

Junturas de palavras no português brasileiro cantado:
estratégias para a execução e suas relações com a interpretação da canção

Tese defendida aos 16 de outubro de 2018, junto ao Departamento de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Unesp, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de concentração: *Relações Interdisciplinares*

Linha de Pesquisa: *Teoria e Práxis do Processo Criativo*

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio

Co-orientador: Prof. Dr. Wladimir F. Cortesini de Matos

Banca examinadora:

_____	Prof. Dr. Luiz Ricardo B. Ballesterio
_____	Prof ^a . Dra. Adriana Giarola Kayama
_____	Prof ^a . Dra. Joana Mariz de Sousa
_____	Prof ^a . Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
_____	Prof ^a . Dra. Sandra Madureira

São Paulo

2018

Agradecimentos

*Agradeço à minha família! Às minhas filhas **Giulia e Isadora**; à minha mãe, **Maria Eugênia**; e à minha irmã, **Ana Starling**, que me apoiaram e me motivaram ao estudo. Aos amigos e parceiros de vida e de música: **Nancy Bueno**, pelo carinho e pelas contribuições constantes; **Sandro Bodilon**, **Elaine Martorano**, **Guilherme de Almeida**, **Lucas Albuquerque**, **Gibalin Gilberto**, **Monique Rodrigues**, **Soledad Yaya** e **Said Tuma**. De forma muito especial às queridas **Neumar Starling** e **Hermínia Russo** que me iniciaram e impulsionaram o canto na minha vida! À memorável e querida **Martha Herr**, que me recebeu no início desta etapa e que me doou tantos aprendizados. Ao professor e orientador **Ricardo Ballestero** que me acolheu, e durante todo o trabalho me conduziu para as muitas perguntas e respostas. E aos professores **Wladimir Mattos**, **Adriana Giarola Kayama**, **Sandra Madureira**, **Mônica Pedrosa** e **Joana Mariz**, que contribuíram imensamente para a intensificação das questões colocadas pela pesquisa.*

É do buscar, e não do achar, que nasce o que eu não conhecia.
Clarice Lispector

Resumo

A interpretação da canção de câmara brasileira exige refletir sobre elementos musicais e verbais, notados e não notados na partitura, que se relacionam diretamente com a emissão da voz cantada. O conhecimento sobre junturas de palavras é, assim, particularmente importante, pois se desdobra em diversas possibilidades de *performance*. Em uma perspectiva interdisciplinar, tópicos de fonética, fonologia e semântica, bem como os aspectos estilísticos, históricos e expressivos da *performance* vocal foram considerados para fornecer subsídios para a criação de estratégias de análise de junturas de palavras em peças vocais. A metodologia da pesquisa incluiu a análise de registros sonoros, realizada a partir do modelo da Teoria Fundamentada nos Dados. Demonstramos que a ideia da *sílaba complexa transitória* (SCT), formada pelos limites de vocábulos, pode contribuir para a identificação de fenômenos fonéticos e prosódicos que envolvem o texto e a música. Uma vez conhecidos as categorias e os fenômenos que se relacionam aos processos articulatórios, constatamos que a execução das junturas pode ser alterada, caso haja modificação em algum parâmetro envolvido: a respiração e a pausa, os ajustes do trato vocal (articulação), a intensidade, a altura, a duração e o timbre.

Palavras-chave: junturas de palavras; PB cantado; interpretação; música brasileira.

Abstract

The interpretation of a Brazilian Art Song requires us to speculate about musical and verbal elements, either notated on the score or not, which are directly related to the vocal production. The knowledge about the connection of words (junction, linkages) is thus particularly important because it unfolds into various performance possibilities. In an interdisciplinary perspective, topics on phonetics, phonology, and semantics and stylistic, historical and expressive aspects of vocal performance were considered in order to provide subsidies to create strategies to analyze the connection of words in vocal music. The methodology included the analysis of recordings, realized according to the Grounded Theory. We evidenced that the *transient complex syllable* (SCT), formed by the vocabulary limits, can contribute to the identification of phonetic and prosodic contents, involving text and music. Once differentiated as categories and processes related to articulatory processes, the results showed that the performance of the words linkages/junction can be changed, in case there is a modification in musical and vocal parameters, such as breath planning, musical rests, adjustments in the vocal tract (articulation), intensity, pitch, duration and timbre.

Keywords: linking words; PB sung; interpretation; Brazilian music.

Lista de Figuras

- Figura 1.** Ilustração esquemática do sistema fonador
- Figura 2.** Vogais orais do PB Cantado, 2007
- Figura 3.** Vogais nasais na tabela do PB Cantado, 2007
- Figura 4.** Escala prosódica
- Figura 5.** Organização rítmico-prosódica no âmbito da sílaba “mar”
- Figura 6.** Acoplamentos da sílaba melódica
- Figura 7.** Apogiatura breve em ditongos crescentes advindos de ligação de palavras
- Figura 8.** Ditongo advindo de ligação de palavras (divisão por metade)
- Figura 9.** *Trovas n.1*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 10.** *Lundu, Três Trovas, n.1*, M. Nobre (trecho)
- Figura 11.** *Canção*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 12.** *Trovador do Sertão*, F. Braga (trecho)
- Figura 13.** *Do que sofro sem queixar-me, Cantigas Praianas, n.1*, S. M. Oliveira (trecho)
- Figura 14.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 15.** *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos (trecho)
- Figura 16.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 17.** *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos (trecho)
- Figura 18.** *Cantigas*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 19.** *Lua branca, Forrobodó*, F. Gonzaga (trecho)
- Figura 20.** *Cantigas*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 21.** *Ora dize-me a verdade*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 22.** *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos (trecho)
- Figura 23.** *Uma nota, uma mão só*, O. Lacerda (trecho)
- Figura 24.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 25.** *Bela ninfa de minh'alma*, C. Gomes (trecho)
- Figura 26.** *Cantigas*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 27.** *Morta*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 28.** *Locus* da juntura
- Figura 29.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 30.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 31.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 32.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 33.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 34.** *Alma adorada*, F. Mignone (trecho)
- Figura 35.** *Trovas*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 36.** *Trovas*, A. Nepomuceno (trecho)
- Figura 37.** *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos (trecho)
- Figura 38.** *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos (trecho)
- Figura 39.** *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos (trecho)
- Figura 40.** *Toada p'ra você*, L. Fernandez (trecho)
- Figura 41.** *Confidência*, H. Villa-Lobos (trecho)

Lista de Quadros

- QUADRO 1** - *Símbolos fonéticos consonantais, com exemplos posicionais*
- QUADRO 2** - *Categorias de Junturas de Palavras*
- QUADRO 3** - *Categorias e Fenômenos Fonoarticulatórios de Junturas de Palavras*
- QUADRO 4** - *Comparação da realização de junturas, segundo as normas de 1938 e 2007*
- QUADRO 5** - *Estratégias instrumentais para a escolha de junturas no PB cantado*
- QUADRO 6** - *Esquema poético de Alma adorada, F. Mignone*
- QUADRO 7** - *Alma adorada, degeminação*
- QUADRO 8** - *Alma adorada, alongamento*
- QUADRO 9** - *Alma adorada, alongamento*
- QUADRO 10** - *Alma adorada, segmentação*
- QUADRO 11** - *Minha esperança, elisão*
- QUADRO 12** - *Minha esperança, ditongação*
- QUADRO 13** - *Minha esperança, simples contínuo*
- QUADRO 14** - *Minha esperança, simples contínuo*
- QUADRO 15** - *És o ideal, labialização e vozeamento*
- QUADRO 16** - *És o ideal, labialização, vozeamento e ditongação*
- QUADRO 17** - *Esquema poético de Trovas, n.2, op. 29, A. Nepomuceno*
- QUADRO 18** - *Querendo chorar, eu canto, anteriorização*
- QUADRO 19** - *Querendo chorar, eu canto, segmentação*
- QUADRO 20** - *Minha alma não sendo tua, degeminação*
- QUADRO 21** - *Minha alma não sendo tua, alongamento*
- QUADRO 22** - *Minha alma não sendo tua, segmentação*
- QUADRO 23** - *Esquema poético de Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos*
- QUADRO 24** - *Chegue a longe e triste voz do trovador, vozeamento*
- QUADRO 25** - *Chegue a longe e triste voz do trovador, segmentação*
- QUADRO 26** - *A meiga e triste confissão, simples contínuo*
- QUADRO 27** - *A meiga e triste confissão, segmentação*
- QUADRO 28** - *A meiga e triste confissão, elisão e anteriorização*
- QUADRO 29** - *Esquema poético de Toada p'ra você, L. Fernandez*
- QUADRO 30** - *Pois então eu imaginei, posteriorização, labialização e adição*
- QUADRO 31** - *Pois então eu imaginei, segmentação*

S u m á r i o

Introdução, 14

Capítulo 1 – Aspectos das línguas no canto, 19

- 1.1 Sobre a fonética, 21
 - 1.1.1 A fonética articulatória: o sistema fonador, 21
 - 1.1.2 Tipologia dos sons linguísticos no PB cantado, 22
 - 1.1.3 Sistema vocálico e consonantal do PB cantado, 25
- 1.2 Sobre a fonologia, 27
- 1.3 A dicção no canto, 33
 - 1.3.1 Relações históricas e estilísticas, 33
 - 1.3.2 Por que junturas de palavras?, 37

Capítulo 2 - As junturas de palavras na história do PB cantado, 40

- 2.1 As junturas em 1938, 40
- 2.2 As junturas em 1958, 45
- 2.3 As junturas em 2007, 48

Capítulo 3 - A metodologia da pesquisa, 51

- 3.1 Sobre o modelo adotado, 51
- 3.2 Método de seleção de trechos e de registros sonoros, codificação, escolha de *software* e parametrização de dados para a análise, 52

Capítulo 4 - Aspectos envolvidos nas junturas: categorias e fenômenos, 56

- 4.1 A coarticulação em junturas de palavras, 56
- 4.2 As três categorias de junturas de palavras, 56
 - 4.2.1 Juntura por supressão de uma das unidades fonológicas, 57
 - 4.2.2 Juntura com manutenção de ambas as unidades fonológicas, 57
 - 4.2.3 Juntura com modificação de uma ou ambas as unidades fonológicas, 58
 - 4.2.3.1 Adição, 58
 - 4.2.3.2 Alteração, 58
- 4.3 Fenômenos envolvidos nas junturas de palavras, 58
 - 4.3.1 Elisão, 60
 - 4.3.2 Degeminação, 60
 - 4.3.3 Monotongação, 61
 - 4.3.4 Eclipse, 61
 - 4.3.5 Simples contínuo, 62
 - 4.3.6 Alongamento, 62
 - 4.3.7 Segmentação, 63
 - 4.3.8 Adição, 64
 - 4.3.9 Ditongação, 65
 - 4.3.10 Posteriorização, 65
 - 4.3.11 Anteriorização, 66

- 4.3.12 Labialização, 66
- 4.3.13 Nasalização, 67
- 4.3.14 Vozeamento, 67
- 4.4 Aspectos relacionados aos fenômenos semânticos e prosódicos, 69
- 4.5 Desafios da língua brasileira nas junturas de palavras e a interpretação, 74

Capítulo 5 - Uma abordagem prática em peças em PB, 76

- 5.1 A *performance* do silêncio nas junturas: respiração e pausas, 76
- 5.2 Juntura, dicção e prosódia: interrelações, 77
- 5.3 Implicações musicais na *performance* das junturas, 79
 - 5.3.1 A duração, 79
 - 5.3.2 A intensidade, 80
 - 5.3.3 A altura, 81
- 5.4 Resultados da pesquisa, 82
 - 5.4.1 Análise das gravações, 82
 - 5.4.2 Estratégias instrumentais para a execução de junturas no PB, 96
 - 5.4.3 Aplicação prática nas peças selecionadas, 98
 - 5.4.3.1 Peça 1 - *Alma adorada*, de Francisco Mignone, 98
 - 5.4.3.1.1 Trecho 1: “**alma** adorada”, 99
 - 5.4.3.1.1.1 Juntura por supressão (degeminação)
 - 5.4.3.1.1.2 Juntura por manutenção (alongamento)
 - 5.4.3.1.1.3 Juntura por manutenção (alongamento)
 - 5.4.3.1.1.4 Juntura por manutenção (segmentação)
 - 5.4.3.1.2 Trecho 2 – “**minha** esperança”, 103
 - 5.4.3.1.2.1 Juntura por supressão (elisão)
 - 5.4.3.1.2.2 Juntura por modificação (ditongação)
 - 5.4.3.1.2.3 Juntura por manutenção (simples contínuo)
 - 5.4.3.1.2.4 Juntura por manutenção (simples contínuo)
 - 5.4.3.1.3 Trecho 3 – “**és o** ideal”, 106
 - 5.4.3.1.3.1 Juntura por modificação (labialização e vozeamento)
 - 5.4.3.1.3.2 Juntura por modificação (labialização, vozeamento e ditongação)
 - 5.4.3.2 Peça 2: *Trovas*, nº1, Op. 29, de Alberto Nepomuceno, 108
 - 5.4.3.2.1 Trecho 1 – “querendo **chorar, eu** canto”, 109
 - 5.4.3.2.1.1 Juntura por modificação (anteriorização)
 - 5.4.3.2.1.2 Juntura por manutenção (segmentação)
 - 5.4.3.2.2 Trecho 2 – “**minha alma** não sendo tua”, 111
 - 5.4.3.2.2.1 Juntura por supressão (degeminação)
 - 5.4.3.2.2.2 Juntura por manutenção (alongamento)
 - 5.4.3.2.2.3 Juntura por manutenção (segmentação)
 - 5.4.3.3 Peça 3: *Modinha*, Seresta n. 5, de Heitor Villa-Lobos, 113
 - 5.4.3.3.1 Trecho 1 – “chegue a longe e triste **voz do** trovador”, 114
 - 5.4.3.3.1.1 Juntura por modificação (vozeamento)
 - 5.4.3.3.1.2 Juntura por manutenção (segmentação)

- 5.4.3.3.2 Trecho 2 – “a meiga e triste confissão”, 116
 - 5.4.3.3.2.1 Juntura por manutenção (simples contínuo)
 - 5.4.3.3.2.2 Juntura por manutenção (segmentação)
 - 5.4.3.3.2.3 Juntura por supressão (elisão) e modificação (anteriorização)
- 5.4.3.4 Peça 4: *Toada p’ra você*, de O. Lorenzo Fernandez, 118
 - 5.4.3.4.1 Trecho 1 – “pois então eu imaginei”, 119
 - 5.4.3.4.1.1 Juntura por modificação (posteriorização, labialização e adição)
 - 5.4.3.4.1.2 Juntura por manutenção (segmentação)

Considerações finais, 122

Bibliografia, 126

Referências musicais, 134

Referências fonográficas, 135

Anexos

- Anexo 1: Tabela Fonética de 2007, 138
- Anexo 2: Partituras completas, 148
- Anexo 3: Espectrogramas, 165
- Anexo 4: Coarticulações fonéticas em limites de palavras no PB, 188

Introdução

Esta pesquisa surge da ideia da valorização e da compreensão dos processos envolvidos na *performance* vocal da música brasileira, que partem do estudo da partitura mas não se limitam a ela. Como defende John Rink (2002), a “partitura não é ‘a música’, ‘a música’ não está confinada à partitura”¹ (RINK, 2002, p. 39. Tradução nossa). Conforme seus argumentos, as análises podem estar implícitas ou explícitas nas escolhas de um artista, porém não devem estar acima das suas *performances* ou servirem como um meio para dominá-las. Nicholas Cook (2000) complementa ponderando que “toda arte da *performance* reside nos interstícios da notação, naquelas partes da música em que a partitura não consegue alcançar”² (COOK, 2000, p.62. Tradução nossa).

Desta forma, embora os diversos constituintes de uma obra vocal estejam expressos como índices para a sua execução na partitura, e se também o seu leitor proceder a um estudo aprofundado dos elementos extra-musicais, como os estudos históricos e estilísticos, ainda assim a *performance* pode variar conforme o tempo e o espaço.

Eric Clarke (2002) também elabora sobre a atividade dos intérpretes, manifestando que:

Em um nível, a resposta a esta questão é óbvia: eles [os intérpretes] produzem realizações físicas de ideias musicais se essas “ideias” foram registradas em uma notação escrita, transmitidas de forma auditiva (como em uma cultura não letrada) ou compostas no impulso do momento (como na livre improvisação)³. (CLARKE, 2002, p.59. Tradução nossa)

Assim sendo, observar os entremeios de uma obra musical **vocal** constitui atentar aos elementos musicais e verbais notados e não notados (na partitura), que participam na emissão sonora cantada em uma determinada língua. Presumimos, então, que essa atitude reflexiva sobre os fazeres técnico e artístico tende a consentir ao intérprete a adoção de um comportamento que contribui para a aquisição de outras concepções de execução conjunta dos sistemas⁴ musical e verbal, possibilitando-lhe obter o benefício da escolha na ocasião de sua interpretação.

Diversas áreas do conhecimento se envolvem neste trabalho, circunscritas pelos sistemas musical e verbal, tais como a música, a linguística, a fisiologia, a história e a

¹The score is not ‘the music’; ‘the music’ is not confined to the score (RINK, 2002, p. 39).

²The whole art of performance lies in the interstices of notation, in those parts of the music that the score cannot reach (COOK, 2000, p.62).

³At one level the answer to this question is obvious: they produce physical realisations of musical ideas whether these ideas have been recorded in a written notation, passed on aurally (as in a non-literature culture) or invented on the spur of the moment (as in free improvisation) (CLARKE, 2002, p. 59).

⁴ Tratado aqui como “reunião dos elementos que, concretos ou abstratos, se interligam de modo a formar um todo organizado” (HOUISS, 2001).

psicologia, que se relacionam num transcurso interdisciplinar, fundamental para os domínios das ciências humanas. Allen F. Repko (2014) descreve que o estudo interdisciplinar:

É um processo cognitivo pelo qual indivíduos ou grupos se baseiam em perspectivas disciplinares e integram suas ideias e modos de pensar para avançar a compreensão de um problema complexo, com o objetivo de aplicar o entendimento ao problema do mundo real⁵. (REPKO, 2014, p.28. Tradução nossa.)

Os “insumos” interdisciplinares, para Repko (2014), incluem ou absorvem a multidisciplinaridade⁶ e a transcendem, por meio da integração das disciplinas.

Nesta linha, a investigação dos aspectos da área da dicção que se relaciona com a linguística (nos âmbitos da fonética, da fonologia, da semântica e da cognição), com a fisiologia humana (no âmbito da produção sonora), com os aspectos estilísticos, históricos e expressivos (no âmbito da interpretação), encontra desafios quando da junção dos sistemas musical e verbal.

A questão da limitação da escrita (aqui disposta na notação musical simultânea com a notação verbal), como foi citada, permeia o desenvolvimento das ideias e das propostas sugeridas. Assim, o tema que chamamos de junturas de palavras⁷, exposto no curso da tese, será tomado como um micro-universo de muitas possibilidades da expressão vocal elaborada numa composição musical.

Nos últimos anos, a nossa comunidade acadêmica e artística tem se aplicado em produções intelectuais e práticas voltadas à música vocal brasileira. Alguns desses estudos oferecem importantes reflexões sobre os diversos temas ligados ao PB⁸ cantado, tal como a importância da sua sistematização, segundo o IPA, possibilitando a difusão, em especial no cenário internacional, da pronúncia da nossa língua brasileira cantada (PORTER, 2017; HANNUCH, 2011 e 2017; MATTOS, 2010 e 2014; SANTOS, 2011; PINHEIRO, 2010; STARLING, 2010; KAYAMA et al, 2007; HERR, 2004 e 2007; CARVALHO, 2006; KRIEGER, 2004; RUBIM, 2004; BRANDÃO, 1999; DUARTE, 1994).

Embora haja profissionais interessados em aspectos que tangenciam a prática do PB no canto (MATTOS, 2010 e 2014; PINHEIRO, 2010; HANNUCH, 2017, e outros), o desafio

⁵ *Is a cognitive process by which individuals or groups draw on disciplinary perspectives and integrate their insights and modes of thinking to advance their understanding of a complex problem with the goal of applying the understanding to real-world proble* (REPKO, 2014, p.28).

⁶ “As pesquisas multidisciplinares podem ser caracterizadas como uma justaposição de disciplinas”. *Multidisciplinary examinations may be characterized as a juxtapositioning of disciplines* (REPKO, 2014, p.31. Tradução nossa).

⁷ Constitui o fenômeno de juntar sílabas em palavras ou juntar palavras em frases. “Muitas vezes a palavra juntura é usada significando juntura intervocabular, ficando especificada como juntura silábica só quando se referir às sílabas” (IMAGUIRE, p. 1, 2011). Trataremos neste trabalho das junturas intervocabulares.

⁸ Adotaremos a sigla PB (português brasileiro), ao longo do trabalho.

da notação, no tocante à dicção, que leve em consideração os aspectos extrafonéticos, especialmente num ambiente sonoro musical, faz-se ainda enorme.

Vale, assim, relatar que o histórico da nossa pesquisa, notadamente sobre as junturas de palavras, se iniciou com o mestrado, concluído em 2010, quando dissertamos sobre as Normas para o PB Cantado emanadas do *Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada*, de 1938, em comparação com as normas para o *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*, de 2007. Dentre os diversos resultados, pudemos examinar o tratamento dado às junturas em cada uma delas.

Abordada pela primeira vez nas normas expostas nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada⁹, publicadas em 1938, as junturas de palavras fizeram *jus* a um capítulo exclusivo denominado “Ligação de palavras e tritongos”. Naquele item o próprio documento relata sobre a laboriosa tarefa de se fixar normas para a junção de palavras, uma vez que cada frase constitui um caso próprio, com seu ritmo e intenções particulares, dependendo, muitas vezes, “quase exclusivamente da inteligência e da expressividade tanto do compositor como do cantor” (ANAIS, 1938, p.86).

Quase setenta anos depois, as Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, publicadas em 2007 na Revista *Opus*, periódico da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, e, em 2008, no periódico da *National Association of Teachers of Singing* (NATS), o *Journal of Singing*, não abordaram as junturas de palavras de forma específica, particularizando poucas situações a partir da descrição dos fonemas no PB cantado.

Partimos do princípio de que tanto a menção específica do tema nas Normas de 1938, quanto a reduzida participação deste nas atuais Normas, trazem à luz o fato de que as junturas de palavras no PB cantado necessita de permanente reflexão, podendo apresentar impasses tanto no nível fonético-fonológico, quanto no musical e interpretativo.

A partir da dissertação, apresentei, junto à prof^a. Dra. Martha Herr, no ano de 2012, uma relação extensa das possibilidades de junturas de palavras no PB cantado dispostas em forma tabelar no artigo: “As junturas de palavras no PB cantado: estudos para uma aplicação”¹⁰, no Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”, organizado pelo

⁹ Realizado em São Paulo, em julho de 1937, o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada “destinou-se especialmente a adotar uma língua-padrão a ser usada na pronúncia artística da língua nacional” (ANAIS, 1938, p.51).

¹⁰ Publicado pela Revista *Música Hodie*, da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, sob o título: “As Junções de Palavras no Português Brasileiro Cantado: estudos para uma aplicação”, no mesmo ano de 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22648/13698>.

Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira/*Caravelas*, ocorrido em Lisboa/Portugal,.

No entanto, é importante ressaltar que não se intenta nesta tese propor regras fixas para as junturas de palavras, visto que o desfecho da pesquisa ratifica a asserção de que muitos casos não são subordináveis a uma única realização. O que se pretende é oferecer um conjunto de estratégias de análise de junturas de palavras em peças vocais com texto em português brasileiro, a fim de auxiliar o cantor, o professor de canto e/ou dicção, bem como regentes na escolha e/ou na solução de ligações de palavras em peças em português brasileiro.

A metodologia da pesquisa, baseada na abordagem do modelo da Teoria Fundamentada nos Dados, advindo das pesquisas qualitativas, que ponderam aspectos de ordem analítica e interpretativa envolveu: 1) a revisão bibliográfica sobre o tema em língua nacional, envolvendo a fonética, a fonologia e os estudos em *performance*; 2) a análise de registros sonoros; 3) a categorização e teorização sobre possíveis fenômenos fonoarticulatórios, semânticos e prosódicos ocorrentes em junturas de palavras em peças vocais selecionadas em PB; e 4) a disposição de estratégias para a escolha de junturas de palavras em peças em PB.

Assim, no Capítulo 1, serão abordados aspectos da fonética (articulatória) e da fonologia (prosódica), bem como argumentações sobre a dicção no canto e a escolha do termo que dá nome ao título da pesquisa, qual seja, por que junturas de palavras?

No Capítulo 2, será apresentada um relato histórico sobre as junturas de palavras no PB cantado. O Capítulo 3 será dedicado aos procedimentos metodológicos para a obtenção dos dados. Em relação à fase de análise de registros sonoros, o objetivo foi averiguar como se dava a prática dos cantores em relação às execuções de junturas de palavras ocorrentes no repertório vocal brasileiro¹¹. Assim, foram selecionados 09 (nove) trechos de 04 (quatro) peças vocais brasileiras; também foram escolhidos 11 (onze) registros sonoros originais de 11 (onze) cantores brasileiros diferentes. Estes registros, que também são considerados resultados da pesquisa (observações de *performance*), foram codificados para a maior agilidade no manuseio dos dados. Posteriormente seguirá a parametrização dos dados

¹¹ Vale apontar que constitui uma vertente bastante presente nas pesquisas relacionadas às práticas interpretativas a análise de *performances* como um meio de detecção de decisões tomadas pelos seus agentes, assim como para a aquisição de referências estilísticas, promovendo bases para a interpretação. Clarke (2002), diz: “Num momento em que o domínio da partitura na escrita da música é cada vez mais questionado, e performances e gravações tornam-se muito mais comuns como objetos de estudo, sabemos mais sobre o que pode ser *medido* nas *performances* e nas gravações, mas ainda muito pouco sobre o quê os ouvintes de todos os tipos realmente ouvem nelas”. *At a time when the dominance of the score in writing about music is increasingly questioned, and performances and recordings are becoming much more common as the objects of study, we know more about what can be measured in performances and recordings, but still very little about listeners of all kinds actually hear in them* (CLARKE, 2002, p. 194-195. Tradução nossa).

observados nos registros sonoros, por meio do *software* de análise acústica *Sonic Visualiser* 3.0.3/17.

No Capítulo 4, e, posteriormente, discorreremos sobre as categorias e os fenômenos envolvidos nas junturas. Ao final desse capítulo dissertamos sobre os desafios da língua brasileira nas junturas de palavras em canções brasileiras e a interpretação.

No Capítulo 5, serão considerados os aspectos centrais para a nossa proposição de estratégias para a análise e a realização de junturas em peças em PB, baseadas na teorização das categorias e fenômenos ocorrentes nas junturas, e na análise dos trechos dos registros fonográficos.

Capítulo 1 - Aspectos das línguas no canto

As questões relativas à produção da voz e às suas propriedades como meio de comunicação vem sendo investigadas há muitos séculos. Antigas teorias científicas sobre a origem da linguagem admitem muitos caminhos originários como a advinda da tentativa de imitar os sons produzidos pelos animais e os sons da natureza. Outras consideravam a proposta onomatopaica das interjeições na comunicação, tais como as exclamações de dor, alegria, surpresa, as chamadas teorias naturalistas.

As concepções mais elaboradas tiveram como base os processos de produção dos sons, como as que sugerem que a gênese da comunicação oral oriunda do grande esforço muscular envolvido em ações como a alimentação, as lutas, o parto, as ocasiões festivas, etc. envolvendo alternância de movimentos de segurar e soltar a respiração; ações intermitentes da glote, da língua, dos lábios e do palato mole (FRANCHETTO & LEITE, 2004, p.11-12).

Dentre os muitos legados sobre a investigação e a sistematização da linguagem, povos como os gregos conceberam o alfabeto e a terminologia para se descrever as línguas. “Com sua necessidade insaciável de questionamento do mundo, eles formularam também questões básicas sobre a linguagem, as quais até hoje tentamos responder” (FRANCHETTO & LEITE, 2004, p. 15). Mas é na obra do ateniense Platão (427-347 a.C), *Crátilo*, que trata da origem da linguagem, “que a controvérsia das relações entre nomes e coisas é formulada de maneira explícita” (FRANCHETTO & LEITE, 2004, p. 15). A partir de Aristóteles (384-322 a.C.) a linguagem se destaca como um fato e uma criação primordialmente humana, sendo as palavras construções dos homens e não uma imitação do objeto nomeado.

Ao longo da história da civilização ocidental outras teorias foram acumuladas sobre a linguagem e outro pensador importante do Iluminismo¹² que a abordou foi Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em sua obra *Ensaio sobre a origem das línguas*, publicado postumamente em 1781. Segundo seu argumento a motivação para a linguagem humana vem da necessidade de comunicação, uma vez que os homens vivem em sociedade. O homem se comunica pelo gesto (movimento corporal) e/ou pela palavra (vocalização); o primeiro nasce das necessidades físicas naturais, a segunda da paixão, do sentimento. E muito embora Rousseau pareça indicar que a arte de comunicar ideias não dependa necessariamente dos órgãos da fala, para ele a evolução da linguagem vocalizada está diretamente ligada ao desenvolvimento das formas de vida social. E assim, o filósofo caminha na sua defesa de que

¹² Movimento intelectual e filosófico que dominou o mundo das ideias na Europa, no século XVIII, centrado na razão como a principal fonte de autoridade e legitimidade do pensamento. O século XVIII ficou conhecido como o século das “luzes”.

as paixões (tipos de sentimentos), o canto, a poesia e a palavra figurada precedem à linguagem simples, racional.

(...) os primeiros discursos foram as primeiras canções: os retornos periódicos e compassados do ritmo, as inflexões melodiosas dos acentos, fizeram nascer, com a língua, a poesia e a música, ou melhor, tudo isso não era outra coisa senão a própria língua para essas felizes regiões e esses felizes tempos em que as únicas necessidades prementes que exigiam o concurso alheio eram aquelas que o coração fazia nascer” (ROUSSEAU, 2003, p. 147)

O mesmo teria acontecido com a música.

A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia além do som diversificado da palavra; os acentos formavam o canto, as quantidades formavam o compasso, e falava-se tanto através dos sons e do ritmo quanto através das articulações e das vogais. Dizer e cantar eram outrora a mesma coisa. (ROUSSEAU, 2003, p. 148)

Mas foi no século XIX que a linguística – “constituída inicialmente por todas as manifestações da linguagem humana” (SAUSSURE, 1973, p.13) – apresentou-se como uma ciência autônoma pelo desenvolvimento de uma metodologia própria e rigorosa para explicar a diversidade entre línguas bastante diferenciadas (FRANCHETTO & LEITE, 2004, p.25).

A língua como parte essencial da linguagem constitui um objeto unificado e suscetível de classificação, “é, ao mesmo tempo, produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 1973, p.17). Para Saussure (1973), língua e fala estão intrinsecamente ligados. A língua é necessária para que a fala seja inteligível, mas a fala é essencial para que a língua se estabeleça. Segundo Petter (2005), dentro do conjunto linguagem e língua, a fala pertence a esse último conceito, é um ato individual e resulta das combinações feitas pelo sujeito falante utilizando o código¹³ da língua.

Discutir sobre os aspectos da linguagem (gesto, expressão, codificações idiomáticas e materialidade) no canto requer a compreensão de que a sua manifestação ocorre em dois sistemas, verbal e musical, que se coadunam na propagação de ideias expressivas, que os extrapolam, atribuindo-lhes um sentido.

Particularmente nesta pesquisa, o papel da investigação do nosso idioma brasileiro no canto é parte central desta proposta: descortinar as diversas possibilidades que os códigos verbais e musicais oferecem na exploração da interpretação e da expressividade em canções brasileiras. Serão compreendidos, assim, aspectos relacionados às modificações fisiológicas e acústicas além de envolver a própria linguagem musical. Nesse caminho, serão abordadas áreas da linguística e da música.

¹³ Na linguística é “considerado como o conjunto de todos os elementos linguísticos vigentes numa comunidade e postos à disposição dos indivíduos para servir-lhes de meios de comunicação”. (HOUAISS, 2001)

1.1 Sobre a fonética

Segundo Ricardo Cavaliere (2005, p.14-15), cabe à Fonética estudar e descrever os sons da linguagem humana do ponto de vista material ou físico descrevendo detalhadamente como eles são produzidos (posições e movimentos dos lábios, da língua e de outros órgãos relacionados, como as pregas vocais; dentre outros) e quais os seus efeitos acústicos.

A Fonética se desdobra em pelo menos três áreas bem delimitadas, segundo Cavaliere (2005, p. 23 e 24): a *Fonética Articulatória* – que descreve e classifica os sons da fala da maneira como são produzidos pelo aparelho fonador; a *Fonética Acústica* – que estuda as propriedades físicas dos sons produzidos e do percurso que as ondas trilharam até chegar ao interlocutor; e a *Fonética Auditiva* – que se ocupa da forma como os sons da fala são captados pelo aparelho auditivo e interpretados pelo cérebro humano. Nesta pesquisa, abordaremos aspectos relativos à *Fonética Articulatória*, que se vincula à manifestação da língua em sua materialidade¹⁴.

A partir das delimitações expostas abordaremos sucintamente aspectos da fonética: elementos partícipes da produção da fala e do canto, sob o ponto de vista fisiológico e articulatorio.

1.1.1 A fonética articulatória: o sistema fonador

De forma sucinta, “o sistema fonador é composto por três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância, que incluem as cavidades do trato vocal, a cavidade nasal e outras da face” (SUNDBERG, 2015, p.25).

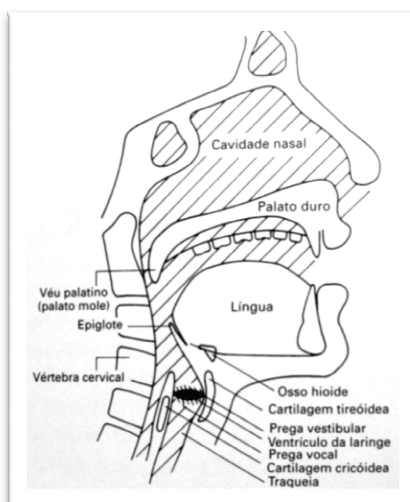


Figura 1. Ilustração esquemática do sistema fonador (SUNDBERG, 2015, p.26)

¹⁴ Alguns aspectos acústicos serão abordados, envolvendo as faculdades humanas de produzir e perceber os sons do canto no desenrolar dos resultados da pesquisa, influenciando o desempenho destas relações na *performance*.

Participam do sistema fonador, além da estrutura acima, os pulmões, a pleura, os alvéolos, os bronquíolos e a traquéia, que conecta a sua extremidade superior à laringe, onde se situam as pregas vocais.

Conforme Sundberg (2015), cada parte deste sistema possui uma finalidade específica. A do sistema respiratório “é a de comprimir o ar nos pulmões, gerando uma corrente de ar que pressionará as pregas vocais e o espaço glótico, e por fim escoará pelo trato vocal” (Sundberg, 2015, p. 29). A finalidade das pregas vocais é a de produzir som (fonte glótica), por meio do fluxo de ar que atravessa a glote durante a fonação e que provoca a sua vibração, conduzindo este som pelo trato vocal; e o trato vocal, por sua vez, transforma as características acústicas da fonte glótica, enfatizando diferenças entre seus parciais. “Essa transformação é determinada pela configuração do trato vocal, e esta, por sua vez, pela *articulação*¹⁵” (SUNDBERG, 2015, p.29).

Portanto, *articular* um som implica imprimir-lhe um conjunto de características que os distingue de outros sons, por meio de oclusões, alargamentos ou estreitamentos que modulam o som nas cavidades faríngea, nasal e bucal. Estes ajustes ocorrem tanto no âmbito da fala, quanto no do canto.

1.1.2 Tipologia dos sons linguísticos no PB cantado

Tendo em vista as características articulatórias que participam de cada som, segue-se a definição da terminologia referente aos **segmentos consonantais** do PB cantado, de acordo com suas propriedades articulatórias:

- a) Em relação à atuação das pregas vocais
 - Não vozeado ou surdo: o estado da glote¹⁶ é *não vozeado* quando não houver vibração das pregas vocais na passagem da corrente de ar.
 - Vozeado ou sonoro: o estado da glote é *vozeado* quando houver vibração das pregas vocais durante a produção de um determinado som.
- b) Em relação à posição do véu palatino¹⁷
 - Oral: constitui um segmento produzido com o véu palatino levantado, obstruindo a passagem do ar para a cavidade nasal.

¹⁵ “Articulação neste contexto significa, portanto, *configuração do trato vocal*, e é determinada pela atuação coordenada de várias estruturas fonoarticulatórias, ou articuladores: lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe” (SUNDBERG, 2015, p.29)

¹⁶ “É o espaço entre os músculos estriados que podem ou não obstruir a passagem do ar dos pulmões para a faringe” (SILVA, 2008, p.27). Vide **Figura 1**, pág. 17.

¹⁷ Ou palato mole, vide **Figura 1**, pág. 17.

- Nasal: constitui um segmento produzido com o abaixamento do véu palatino de maneira que há ressonância na cavidade nasal.
- c) Em relação ao modo de articulação
- c.1) Obstruintes: caracteriza-se por algum tipo de obstrução.
- Oclusivo: os articuladores produzem uma obstrução completa da corrente de ar através da boca, porém o véu palatino se eleva e a corrente de ar dirige-se apenas à cavidade oral.
 - Fricativo: os articuladores se aproximam, sem causar obstrução completa, produzindo fricção quando ocorre a passagem central da corrente de ar.
 - Africado: os articuladores produzem uma obstrução completa e o véu palatino encontra-se levantado, assim como nas oclusivas, na fase inicial do som; e na fase final, ocorre uma fricção, como nas fricativas, e o palato continua com a mesma posição.
- c.2) Ressoantes/ressonantes: caracteriza-se por uma subdivisão do trato vocal, na cavidade de ressonância.
- Nasal: os articuladores produzem uma obstrução completa da corrente de ar através da boca, porém o véu palatino se abaixa e a corrente de ar dirige-se às cavidades oral e nasal.
 - Tepe: o articulador ativo¹⁸ (ponta da língua) toca rapidamente o articulador passivo¹⁹ (alvéolos) ocorrendo uma rápida obstrução da passagem da corrente de ar através da boca.
 - Vibrante: o articulador ativo (ponta da língua) toca algumas vezes o articulador passivo (alvéolos) causando vibração.
 - Lateral: o articulador ativo (ponta da língua) toca o articulador passivo (alvéolos) obstruindo a parte central do trato vocal e promovendo a passagem da corrente de ar pelas laterais do corpo da língua.
- d) Lugar de articulação
- Bilabial: o articulador ativo é lábio inferior e o passivo, o lábio superior.
 - Labiodental: o articulador ativo é o lábio inferior e o passivo, os dentes incisivos superiores.

¹⁸ Segundo Silva (2008), são aqueles que possuem a propriedade de movimentar-se em direção ao articulador passivo. São eles: lábio inferior, língua, véu palatino e as cordas vocais.

¹⁹ Segundo Silva (2008), são eles: lábio superior, dentes superiores, alvéolos, palato duro, véu palatino e úvula.

- Dental: o articulador ativo é a ponta/lâmina²⁰ da língua e o passivo, os dentes incisivos superiores.
- Alveolar: o articulador ativo é a lâmina da língua e o passivo, os alvéolos.
- Alveolopalatal: o articulador ativo é a parte anterior da língua e o passivo, a parte medial do palato duro.
- Palatal: o articulador ativo é a parte medial da língua e o passivo, a parte posterior do palato duro.
- Velar: o articulador ativo é a parte posterior da língua e o passivo, o véu palatino.

Tendo em vista as articulações que participam de cada som, segue-se a caracterização dos **segmentos vocálicos** do PB cantado, de acordo com suas propriedades. Vale ressaltar que na produção das vogais, a passagem da corrente de ar não é interrompida, ou seja, não há obstrução ou fricção no trato vocal.

- Altura da língua: representa a dimensão vertical ocupada pela língua dentro da cavidade oral. Níveis: alta, média-alta, média-baixa, baixa.
- Anterioridade ou posterioridade da língua: representa a dimensão horizontal durante a articulação da vogal. Partes: anterior (parte da frente da cavidade oral), medial (parte do centro da cavidade oral), posterior (parte de trás da cavidade oral).
- Distensão ou arredondamento dos lábios: os lábios podem estar estirados (distensos) ou arredondados.
- Posição da mandíbula: fechada, meio-fechada, meio-aberta, aberta.
- Nasalização: considerada como uma articulação “secundária” (SILVA, 2008, p.70) ocorre quando há constrição da glote²¹ e abaixamento do véu palatino, e parte do fluxo de ar penetra na cavidade nasal, sendo expelido pelas narinas. A nasalidade está também relacionada à altura da língua na articulação das vogais, na seguinte relação: quanto mais alta é a posição da língua, maior é a constrição do trato vocal e menor grau de abaixamento do véu palatino, e,

²⁰ Localiza-se na parte mais frontal da língua.

²¹ “[...] o principal parâmetro que se modifica na nasalização das vogais é a constrição do trato vocal seguido do ângulo de abaixamento do véu palatino, o que vai contra a ideia de que o movimento do véu palatino seria o principal responsável pela nasalização de uma vogal” (HANNUCH, 2017, p.78).

quanto mais baixa, menor é a constrição do trato vocal e maior será o abaixamento do véu²².

1.1.3 Sistema vocálico e consonantal do PB cantado

Símbolos fonéticos vocálicos

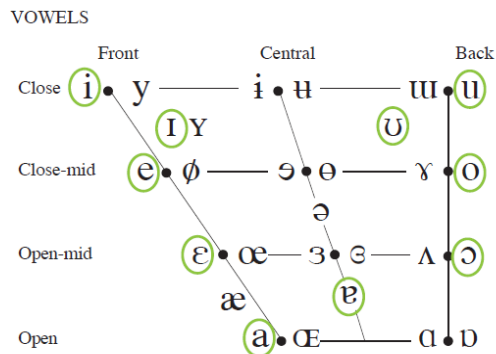


Figura 2. Vogais orais do PB Cantado, 2007²³
(adaptado de *The International Phonetic Alphabet*, 2015)

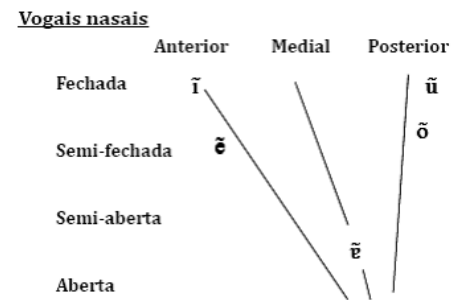


Figura 3. Vogais nasais na tabela do PB Cantado, 2007
(Fonte: autor)

²² Por exemplo, na fala, a configuração do trato vocal durante a produção das vogais “i” e “u” orais e nasais são bastante próximas: posição alta de língua e menor grau de abaixamento do véu palatino. Na vogal “a”, a língua se encontra numa posição mais baixa, e um maior abaixamento do véu. No canto também sucede de forma semelhante, porém a elevação da parte posterior da língua é, normalmente, maior, em função de ajustes do trato vocal em relação às frequências emitidas.

²³ Não há indicação para as semivogais [j] e [w], ocorrentes em ditongos crescentes, nem para as vogais nasais ocorrentes no PB Cantado no IPA. Estas últimas estão resumidas na Figura 3. As vogais do PB cantado estão circuladas em verde (MATTOS, 2011, p. 61).

QUADRO 1

Símbolos fonéticos consonantais, com exemplos posicionais (inicial, medial e final)

Articulação		<i>Lugar</i>	<i>Bilabial</i>	<i>Labiodental</i>	<i>Dental ou Alveolar</i>	<i>Alveopalatal</i>	<i>Palatal</i>	<i>Velar</i>
<i>Maneira</i>								
<i>Oclusiva</i>	não vozeado	[p] (p ata, s apo)			[t] (t apa, a to)			[k] (c apa, q uibe, k iwi)
	vozeado	[b] (b ala, a ba)			[d] (d ata, i da)			[g] (g ato, g rito, g uia)
<i>Africada</i>	não vozeado					[tʃ] (t ia, g ente)		
	vozeado					[dʒ] (d ia, m ede)		
<i>Fricativa</i>	não vozeado		[f] (f aca, n infa)	[s] (s apo, c edo, f esta, próximo, p az, e xcedente, n ascer)	[ʃ] (ch á, xu á, c aixa)			[x] (r oupa, m ar)
	vozeado		[v] (v aca, a vião, V olkswagen)	[z] (z íper, a sa, a sno, e xemplo)	[ʒ] (j á, h aja, v agem)			
<i>Nasal</i>	vozeado	[m] (m ar, a mor)			[n] (n ada, A na)		[ɲ] (n inho)	[ŋ] (b ingo)
<i>Tepe</i>	vozeado				[r] (a ro, p risão)			
<i>Vibrante</i>	vozeado				[r] (r oupa, m ar)			
<i>Lateral</i>	vozeado				[l] (l ua, e lo)		[λ] (b olha)	

Observações: 1) em início de palavras a consoante *h* não é pronunciada – *hoje* ['o.ʒi], exceto em palavras de origem estrangeira; 2) a consoante *l* em final de sílaba ou de palavra é reduzida em vogal [ʊ] – *sal* ['sa:ʊ]); 3) a consoante *w* ocorrente em palavras de origem estrangeira, é pronunciada como a semivogal [w] – *kiwi* [ki'wi]; 4) a letra “x” pode assumir a forma dupla fonêmica [ks] – *táxi* ['ta.ksi]); 5) a consoante *y* ocorrente em palavras de origem estrangeira é pronunciada como a vogal [i] ou a semivogal [j] – *ypioca* [i.pi'ɔ.ke] e *Yolanda* [jo'lẽ.de] e 6) as letras “m” e “n” finais de sílabas e/ou palavras nasalizam a vogal que a antecede – *canto* ['kẽ.tu], *amém* [a'mẽ:ɪ]. **Fonte:** IPA 2015, Tabela Fonética do PB Cantado 2007 e autor.

1.2 Sobre a fonologia

De outro lado, ainda segundo Cavaliere (2005, p.14-15), à **Fonologia**, também denominada fonêmica²⁴, cabe o estudo dos fonemas²⁵, assim entendidos como unidades fonológicas distintivas e abstratas; ou seja, cuida do papel que tais sons desempenham no sistema de uma língua particular: se podem ocorrer em qualquer posição silábica ou se estão restritos a uma dada vizinhança fonêmica, dentre outros aspectos.

A Fonologia, ou Fonêmica, segundo Leda Bisol (2006), teve a sua gênese no “século IV a.C., na ‘Gramática do Sânscrito’, escrita por Panini com base na linguagem coloquial de seu tempo” (BISOL, 2006, p.6). Este antigo documento que versa sobre a organização de uma gramática, envolvendo sintaxe, morfologia verbal e nominal e descrição de sons, descreveu regras de juntura interna e externa pela primeira vez, sob o nome de **sândi**²⁶, nome que passou a ser incorporado na Teoria Fonológica.

Além de Ferdinand Saussure (1857-1913), importante linguista e filósofo, a Fonologia marcou sua história nas obras *Language*²⁷ (1933), do norte-americano Leonard Bloomfield, e *Princípios de Fonologia* (1939), do russo Nikolai S. Trubetzkoy²⁸.

As ideias desses autores nortearam o chamado **estruturalismo**²⁹ que defende, dentre outras premissas, a de que “os sons tendem a ser modificados pelo ambiente em que se encontram”³⁰ (SILVA, 2008, p.119). Considerando que a fala (assim como o canto) possui como uma de suas características a continuidade, é possível observar que os fenômenos de modificações sonoras ocorrem com frequência.

²⁴ Denominação da corrente de estudos norte-americanos.

²⁵ Constitui a menor unidade sonora do sistema fonológico de uma língua, “que têm valor distintivo (servem para distinguir palavras). Sons que estejam em oposição – por exemplo [f] e [v] em “faca” e “vaca” – são caracterizados como unidades fonêmicas distintas e são denominados **fonemas**” (SILVA, 2008, p.126. Grifo original).

²⁶ “São denominados fenômenos de sândi as modificações que resultam da justaposição de palavras (sândi externo) ou de morfemas (sândi interno). O ponto de partida do sândi externo é um processo de desestruturação silábica que “apaga” uma sílaba ou segmento e deixa elementos flutuantes. Todos os fenômenos de sândi lidam com a ressilabação, ou seja, com elementos que tinham *status* silábico e por algum motivo o perderam” (LEITE e COSTA, 2011, p. 19). De acordo com Cagliari (2002), o sândi que ocorre nas fronteiras da palavra (juntura vocabular) “consiste na transformação de estruturas silábicas nesse contexto, causada, em geral, pela queda de vogais ou pela transformação de ditongos ou mesmo pela ocorrência peculiar de certos sons” (CAGLIARI, 2002, p.105). O sândi vocálico externo compreende 03 (três) fenômenos: elisão (um dos fonemas é apagado), ditongação (forma ditongos) e degeminação (fusão de duas vogais idênticas).

²⁷ Obra referência para a linguística americana.

²⁸ Ambos tratam o fonema como elemento central de suas obras, procurando diferenciar os termos fonologia e fonética, sendo o primeiro termo o estudo dos sons que portam significado e o segundo o estudo da manifestação pura do som.

²⁹ Para aprofundar ver Kenneth Pike (1947), Edward Sapir (1921), nos Estados Unidos, e Roman Jakobson (1960), na Europa.

³⁰ Silva (2008), no livro “Fonética e Fonologia do Português”, apresenta quatro premissas básicas da fonêmica, e indica a leitura do livro “Phonemics: a technique to reduce languages to writing”, de Pike (1947), onde o autor detalha o modelo fonêmico e apresenta as premissas básicas e secundárias (subpremissas).

Segundo Thaís Cristófaró Silva (2008), sobre o estruturalismo, o ambiente ou contexto

é o que precede ou segue um determinado segmento consonantal ou vocálico. Os ambientes ou contextos que mais frequentemente causam alteração na cadeia sonora são:

- 1) Ambientes ou contextos propícios à modificação de segmentos
 - a) Sons vizinhos (precedentes ou vizinhos)
 - b) Fronteiras de sílabas, morfemas, palavras e sentenças
 - c) A posição do som em relação ao acento
- 2) Nasalidade. (SILVA, 2008, p. 119-122)

O que sucedeu ao estruturalismo³¹, em especial ao exaustivo estudo de Roman Jakobson (1960) relativo aos traços fonológicos, em seus *Ensaio de Linguística Geral*, foi o **modelo gerativista** de Noam Chomsky e Morris Halle (1968), em *The Sound Pattern of English*, que “abandona o conceito de fonema para pôr em foco uma teoria exclusiva de traços distintivos³² e redundantes, os quais oferecem os elementos para a elaboração de regras que, a partir de estruturas subjacentes, geram estruturas de superfície³³” (BISOL, 2006, p.5).

A busca de descrições explicativas para as regras fonológicas, entre elas as que levavam em consideração os tipos de fronteiras existentes entre as palavras, via observação de dados, deu margem ao surgimento de diferentes teorias denominadas não-lineares³⁴, tais como a **Fonologia Prosódica**.

As obras de Elisabeth Selkirk (1984) e Marina Nespor e Irene Vogel (1986) fundamentaram esta corrente, cuja ideia principal é a de que a fala é construída hierarquicamente em constituintes prosódicos³⁵, vistos como domínios para a aplicação de regras fonológicas específicas.

³¹ Contraditoriamente, os pontos críticos apontados pelos modelos posteriores ao estruturalismo foram: a falta de um mecanismo que expressasse generalizações dos sistemas fonológicos, por considerar cada fonema como unidade distinta que se relaciona a seus respectivos fonemas em contextos específicos, e a assunção do fonema como unidade mínima de análise.

³² Traços distintivos são as propriedades mínimas referentes aos processos articulatório e acústico envolvidos na produção de um som. Desta forma, a representação segmental de um som seria o equivalente a um conjunto de feixes de traços distintivos referentes a esse som. No modelo de Chomsky e Halle (1968), os traços são distintivos, ou seja, são suficientes para provar contrastes fonológicos, e são binários, podendo ser *ausentes* ou *presentes*.

³³ Constitui a “organização superficial de unidades que determina a interpretação fonética e se relaciona com a forma física da expressão oral real, sua forma percebida ou intencional” (Chomsky, 1972, p. 45).

³⁴ A “estrutura de representação do modelo tradicional da fonologia gerativa representa os componentes fonológicos de enunciado verbal sob um formato linear – caracterizada por um conjunto de segmentos organizados sequencialmente em uma única linha – a fonologia prosódica estabelece o seu modelo de representação sob um formato não-linear” (MATTOS, 2010, p.84), como será apresentado na *Figura 4*.

³⁵ “Uma determinada cadeia de elementos pode ser considerada como um constituinte gramatical prosódico quando apresenta as seguintes características: existência de regra gramatical cuja formulação se refira a ocorrência deste constituinte; existência de regras que tenha especificamente este constituinte como seu domínio de aplicação; existência de restrições fonotáticas, ou seja, quanto à distribuição e agrupamento de elementos componentes deste constituinte; existência de relações de proeminência relativa entre elementos componentes deste constituinte” (NESPOR & VOGEL (1986) *apud* MATTOS, 2010, p. 85-86).

Nespor e Vogel (1986) definem, assim, um conjunto de domínios para compor a aplicação das regras fonológicas, num modelo hierárquico, como mostra a figura abaixo.

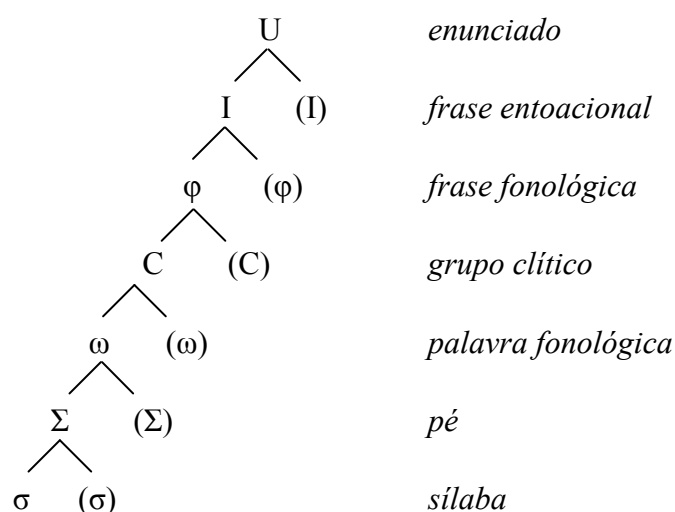


Figura 4. Escala prosódica (BISOL, 2004, p.60)

Esse modelo ficou conhecido como **hierarquia prosódica** ou escala prosódica. Em linhas gerais, a hierarquia se estabelece de forma que cada constituinte prosódico é a unidade composta de uma ou mais unidades da categoria imediatamente inferior. Conforme Bisol (2004):

Nessa perspectiva, a menor unidade é a **sílabas**, a qual combina dois ou mais segmentos em torno de um pico de sonoridade; sílabas agrupam-se para formar pés; o pé ou os pés métricos vão constituir a palavra fonológica que se combina com um clítico para formar o grupo clítico e assim sucessivamente até chegar à unidade máxima, o enunciado. Cada unidade prosódica, por sua vez, é um constituinte imediato que, por definição, expressa uma relação de dominância em termos de forte/fraco. **Na sílabas, o forte é o membro de maior sonoridade, a rima, e o fraco é o ataque**; no pé, apenas uma sílabas é forte; na palavra, o forte é a sílabas com acento projetado pelo pé métrico e o fraco são as sílabas não acentuadas. (BISOL, 2004, p. 61. *Grifo nosso*)

A sílabas (σ), portanto, no modelo de representação fonológica não-linear, corresponde ao menor ou menos extenso constituinte prosódico, que corresponde à camada mais inferior da hierarquia e pode ser organizada formalmente com base na organização hierárquica similar à dos níveis que são superiores a ela, na estrutura prosódica do enunciado verbal. Desta maneira:

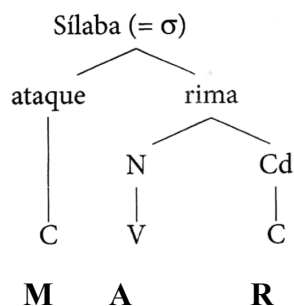


Figura 5. Organização rítmico-prosódica no âmbito da sílaba “mar”³⁶

Conforme NESPOR e VOGEL (1986), esta formalização contribui para a observação da estrutura silábica, bem como os fenômenos acentuais prosódicos, em especial os relativos à altura, intensidade e duração.

Em consonância, Cavaliere (2005, p.109-110) expõe que a sílaba no PB possui, da mesma forma que no modelo geral, um elemento essencial, em que ocorre o ápice silábico, o *núcleo*, no qual se situa a *vogal*. Esse elemento (silábico) é representado por V (vogal), e todos os elementos periféricos (assilábicos), sejam *consoantes* ou *semivogais*, que não se situam no ápice da sílaba, são representados como C³⁷.

Assim, os padrões estruturais básicos do PB são:

- Sílaba simples – V (ex.: a)
- Sílaba complexa crescente, com um elemento assilábico – CV (ex.: ma-)
- Sílaba complexa crescente, com mais de um elemento assilábico – CCV (ex.: blu-) e CCVC (ex.: cris-)
- Sílaba complexa decrescente, com um elemento assilábico – VC (ex.: ar-)
- Sílaba complexa decrescente, com mais de um elemento assilábico – VCC (ex.: aus-) e CVCC (ex.: pers-)
- Sílaba complexa equilibrada – CVC (ex.: por)
- Sílaba complexa com arquifonema nasal – CCVCC (ex.: trans-)

Sob a égide desses princípios da Fonologia Prosódica, levaremos em conta o modelo estabelecido por Wladimir F. C. Mattos (2014), denominado de **abordagem**

³⁶ Termos: **ataque** (onset/O), **rima** (rhyme/R), **núcleo** (N), **coda** (Cd), **consoante** (C) e **vogal** (V). A sequência deste exemplo (“mar”) é uma das possíveis do PB (sequência CVC), como veremos a seguir.

³⁷ Esta estrutura é regida pelo Princípio de Sequenciamento de Sonoridade (PSS), que “relaciona a sonoridade relativa de um segmento com a posição que ele ocupa na sílaba, de forma que o elemento [+ sonoro] ocupará o *núcleo* silábico, enquanto os elementos [- sonoro] ocuparão o *onset* e a *coda*. Quando ocorrem sequências de segmentos dentro do *onset* ou da *coda*, estas apresentarão sonoridade crescente em direção ao núcleo silábico” (PAULA, 2004, p.63, apud HANNUCH, 2017, p.39).

articulatória³⁸, que estabelece a “‘perspectiva da linha’³⁹ e (a) ‘perspectiva do ponto’⁴⁰, respectivamente relacionadas aos processos fonoarticulatórios da sílaba e da frase, em um contexto de justaposições de componentes verbais e musicais” (MATTOS, 2014, p. 75).

Veremos a seguir que a sílaba, enquanto unidade referencial para a abordagem articulatória na prática do canto, ocupa um lugar de interface em relação às duas perspectivas mencionadas. Na perspectiva do ponto, que pode ser dimensionada no âmbito ‘da sílaba para dentro’, ela referencia a prática do canto no que diz respeito às escolhas e o controle dos parâmetros fonoarticulatórios relacionados ao ‘caráter paradigmático’ da dicção, incluindo-se as suas implicações verbais e musicais. Na perspectiva da linha, dimensionada no âmbito ‘da sílaba para fora’, ela referencia a prática do canto no que diz respeito às escolhas e o controle dos parâmetros fonoarticulatórios relacionados ao ‘caráter sintagmático’, frasal ou prosódico da dicção, incluindo-se as suas implicações verbais e musicais. Este lugar de interface corresponde ao espaço no qual o cantor, independentemente do modelo técnico e estético ao qual se aplique, relacione as dinâmicas articulatórias no entorno da sílaba para a realização da fascinante trama de pontos e linhas que caracteriza o canto. (MATTOS, 2014, p.75-76)

A partir destas perspectivas Mattos (2014) procede na investigação da sílaba, estabelecendo um modelo “híbrido” (não linear) de representação para a referência para o estudo da abordagem articulatória aplicada à prática do canto. O modelo considera as correlações entre a “sílabas verbal” e a “nota musical”⁴¹, para a formação do que ele denomina “sílabas melódica”.

Consideramos a sílaba melódica, cuja estrutura interna é formada essencialmente pelos processos de coarticulação entre os subcomponentes da ‘sílabas verbal’ e da ‘nota musical’, como o elemento que define o domínio do menor componente ou do componente de base no qual se estabelece a justaposição dos componentes verbais e musicais da melodia. Propomos que estes processos sejam compreendidos no contexto da delimitação e das dinâmicas de um ‘envelope silábico’ a ser considerado pelo cantor na realização dos processos articulatórios internos e/ou externos à sílaba melódica, processos estes que caracterizam simultaneamente a sua conformação pontual e a sua predisposição à linearidade no fluxo rítmico-prosódico da melodia. (MATTOS, 2014, p.77)

Neste modelo geral da “sílabas melódica”, o contorno acústico de uma nota musical (ataque, sustentação e relaxamento)⁴² se assemelha ao das fases da produção dos segmentos fonêmicos de uma sílaba (ataque, núcleo e coda). Abaixo, segue a descrição da sílaba mais complexa do PB.

³⁸ “A abordagem articulatória parte dos dados sobre as características dos fonemas, compreendidos enquanto elementos articulatórios mínimos de um dado contínuo melódico que podem estar relacionados simultaneamente a dois sistemas componentes deste contínuo: verbal e musical” (MATTOS, 2014, p.72).

³⁹ O foco é a articulação das sílabas.

⁴⁰ O foco é a articulação dos fonemas.

⁴¹ “(...) compreendida como o componente musical de caráter igualmente pontual que forma a estrutura linear da melodia” (MATTOS, 2014, p. 77)

⁴² Referenciado pelo modelo de representação do “envelope dinâmico” possui quatro estágios “mais relacionada a uma ideia bastante difundida desde o advento dos sintetizadores e geradores de envelope utilizados no contexto da música eletrônica e eletroacústica: o envelope ADSR (iniciais dos termos *attack*, *decay*, *sustain* e *release*)” (MATTOS, 2014, p.135)

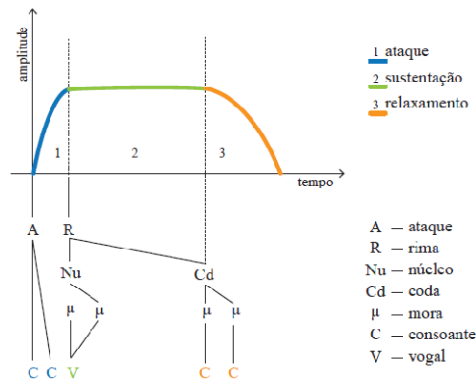


Figura 6. Acoplamentos da sílaba melódica⁴³ (MATTOS, 2014, p.137)

Este acoplamento atribui à sílaba melódica uma representação ternária acústica musical que se ajusta perfeitamente ao modelo ternário da sílaba verbal.

Embora utilizemos nesta pesquisa os princípios relativos à **sílaba fonológica**, ampara pelos conceitos demonstrados acima, vale distingui-la da **sílaba fonética**.

Segundo SOUZA (1998), não há um único critério para se estabelecer a sílaba fonética, sendo esta o resultado de um dos fatores: “1. Inversão de catástase para metástase⁴⁴; 2. Mudança brusca de qualquer tensão (dos músculos torácicos, das cordas vocais ou de qualquer órgão ativo)” (SOUZA, 1998, p.127).

Por esta razão, as sílabas fonética e fonológica nem sempre coincidem. Enquanto a sílaba fonológica é constituída por uma vogal precedida e/ou sucedida por uma consoante (modelos: CV, CCV, VC, VCC, CVC, CVCC, CCVC e CCVCC), podendo esta consoante ser um ditongo; a sílaba fonética admite mais segmentos durante um único pulso de ar e um único pico de sonoridade. Assim, “uma sílaba fonética pode ser entendida como duas sílabas linguísticas numa determinada língua, assim como duas sílabas fonéticas podem ser uma única sílaba linguística” (SOUZA, 1998, p.128). Por exemplo:

De acordo com a noção de sílaba articulatória de Saussure, no vocábulo inglês *star* /'star/ 'estrela' temos duas sílabas fonéticas e uma sílaba linguística, pois, temos uma abertura, /s/, seguida de um fechamento, /t/, lugar onde ocorre fronteira silábica. Do fechamento passamos a uma abertura, /a/, que é o ponto vocálico, seguida de um fechamento, /r/, margem de sílaba. Temos, portanto, duas sílabas fonéticas. Mas, do ponto de vista fonológico, existe uma única sílaba, sendo a vogal ou o núcleo, o vocóide /a/. (SOUZA, 1998, p.128)

Apesar das distinções gerais sobre as concepções de sílabas (fonológica e fonética) ambas partilham da premissa da existência de um ponto culminante antecedido

⁴³ Considera-se que os picos de energia dado a cada fase da sílaba (ataque, núcleo e coda) podem se alterar, assim como as notas musicais no contínuo sonoro de uma linha melódica.

⁴⁴ O movimento de abertura da boca é denominado *metástase* e o de fechamento, *catástase*.

por um movimento ascendente e seguindo por um movimento descendente de sonoridade.

Baseados na demonstração da estrutura da sílaba fonológica, mais especificamente a abordagem da sílaba melódica, conectando os sistemas musical e verbal, apresentaremos as análises de fenômenos ocorrentes nas junturas de palavras.

1.3 A dicção no canto

1.3.1 Relações históricas e estilísticas

A dicção como modo de articular e pronunciar palavras de uma dada língua deve ser considerada no canto como um importante elemento técnico e interpretativo. Segundo Van A. Christy e John G. Paton (2005), a dicção constitui uma área da técnica vocal relacionada a produzir palavras e/ou sons inteligíveis⁴⁵, e esta elaboração se relaciona à articulação eficiente, ao enunciar as vogais, as consoantes e as sílabas.

A questão da pronúncia remonta ao passo da própria história da pedagogia vocal no canto, em que já se dava a devida importância técnica a este elemento. Segundo Pacheco (2006), Pier Tosi (1647-1732), em seu tratado de canto de 1723, aponta para a necessidade de se ter o domínio da emissão das vogais, além da articulação da mandíbula, para a dicção do texto e da própria emissão vocal. Assim, Tosi orienta a correção de erros de pronúncia como meio para alcançar a inteligibilidade de um texto, além da atenção do cantor em relação à articulação dos sons.

Também, Pacheco (2006) estudou Giambattista Mancini (1714-1800) que relaciona aspectos técnicos vocais à articulação da língua, mandíbula e lábios como elementos que interferem na pronúncia das palavras. E, por fim, elenca Manuel Garcia (1805-1906) que trata da fisiologia articular (em especial da mandíbula e lábios) e da articulação fonética (em especial do mecanismo que produz as vogais e as consoantes). Interessante notar que Garcia indica a prosódia, a poética, a oratória e a dramatização do texto como elementos importantes nas soluções para as questões fisiológicas e da técnica vocal.

Muitos estudos indicam que os desafios da dicção transcendem às articulações fisiológicas e fonéticas, podendo se associar às questões de entonação, acento e cadência. Estas reportam a circunstâncias específicas quando da junção texto-música em

⁴⁵ A questão da inteligibilidade tem relação com a expectativa de identificação sonora (articulatória) dos fonemas numa dada língua, no padrão da fala, e também relação com reconhecimento dos constituintes básicos de uma mensagem verbal, desde a incidência de sintagmas nominais e verbais, incidência de conectivos, de operadores lógicos, de pronomes, e, em última instância de ambiguidades e do conteúdo das palavras.

uma determinada nota ou passagem melódica, particularmente nas situações em que as propriedades articulatórias do trato vocal vão se modificando ao longo da tessitura de um cantor.

O compositor (na música tradicional) comprometeu-se a fornecer uma “posição” musical para uma sequência de sílabas e designou a elas alturas e durações específicas. É responsabilidade do performer (1) determinar corretamente a sequência precisa de sons fonéticos que formam cada sílaba; (2) avaliar esses sons quanto a sua ordem de importância e duração no ritmo normal da fala, e sua habilidade para sustentar altura, e (3) atribuir a cada fragmento fonético sucessivo um instante (ou duração) e uma intensidade de emissão precisos, proporcionais e adequados⁴⁶ (BLOCKER, 2004, *apud* HAUCK-SILVA, 2017, p.23).

Estabelecida em 1886, em Paris, a **Associação Internacional de Fonética** criou o modelo fonético denominado **IPA** (*International Phonetic Alphabet*)⁴⁷, um modo específico de categorizar fenômenos segmentais e prosódicos, por meio de processos perceptivos relativos aos aspectos visuais, auditivos e à emissão sonora. Inicialmente, foi idealizado com o intuito de promover a compreensão e a pronúncia das línguas inglesa e francesa. Depois, o IPA foi ampliado, proporcionando um padrão de notação para a representação fonética de todas as línguas faladas, permitindo ao falante não nativo, nem estudioso de um idioma, pronunciá-lo.

Porém a sua aplicabilidade não se restringiu à prática didática no ensino de línguas, mas também à produção de recursos didáticos para o desenvolvimento das habilidades fonéticas na fala, e às orientações específicas relacionadas aos aspectos acústicos e aqueles relacionados à percepção orgânica dos sons.

Exercícios de discriminação e identificação de sons, exercícios de transcrição fonética visando ao desenvolvimento da acuidade perceptiva dos fatos segmentais e suprasegmentais, técnicas de controle de produção dos fatos fonéticos (descrições simplificadas da articulação dos sons, diagramas ilustrando a posição dos órgãos), exercícios de repetição e exercícios de leitura em voz alta para promover a autocorreção (CHAMPAGNE-MUZAR, 1993; *apud* HIRAKAWA, 2007).

Richard Miller (1996), em seu livro *On the art of singing*, defende que os estudos relacionados à dicção vão além do desenvolvimento de habilidades com a pronúncia. O autor afirma que o IPA, além de ser uma ferramenta linguística, pode oferecer ao cantor um conjunto de orientações precisas quanto aos aspectos acústicos,

⁴⁶ *The composer (in traditional music) has undertaken to supply a musical “setting” for a sequence of syllables, and has allotted to them specified pitches and specified durations. It is the performer’s responsibility (1) to assay correctly the precise sequence of phonetic sounds which form each syllable, (2) to evaluate those sounds as to their orders of importance and duration in normal speech rhythm, and their abilities to carry sustained pitch, and (3) to allot to each successive phonetic fragment a precise, proportionate and appropriate instant (or duration) and loudness of utterance* (BLOCKER, 2004, p.100. Tradução Caiti Hauck-Silva). Vale apontar, que Robert Blocker (2004) trata de questões de *performance* mais vinculadas à música coral.

⁴⁷ Alfabeto Fonético Internacional (AFI), em português. A última versão foi publicada em 2015. Vide: www.internationalphoneticassociation.org/content/full-ipa-chart.

articulatórios e auditivos dos sons vocais, contribuindo para uma compreensão mais profunda desses pontos em relação aos demais parâmetros vocais. Miller (1996) ressalta que:

[...] o principal valor para o cantor em relação a pensar foneticamente não está no aperfeiçoamento dos sons da linguagem [verbal], mas no reconhecimento de que as posições constantemente mutáveis do trato vocal para a definição das vogais, representadas pelos símbolos do IPA, contribuem diretamente com o timbre da voz e participa na produção do que os cantores chamam de voz “ressonante”. (MILLER, 1996, p. 53-54, *apud* Mattos (2010). Tradução Wladimir Mattos)

De outro lado, bastante relevantes para este tema são as considerações do pianista e pesquisador Leslie De'Ath (2012), registradas na pesquisa de doutorado de Mattos (2014). O autor canadense referencia discussões sobre a dicção lírica com base na fonologia em seu artigo intitulado “Phonetic transcription – what it doesn’t tell us”, publicado no *Journal of Singing*, em 2012. Nele aborda a utilização de recursos de transcrição fonética, em especial do IPA, apresentando um estudo profundo das variações de descrição e representação do fonema /r/ e seus alofones nas línguas: inglesa (americana e britânica), alemã, francesa e italiana. Basicamente, o estudo revela as limitações do IPA como um índice de pronúncia, em função das restrições no seu uso. Uma dessas insuficiências se relaciona ao fato “de que o contínuo sonoro não é completamente divisível em segmentos tais como os fonemas uma vez que estes segmentos correspondem à expressão de um conjunto de traços distintivos” (MATTOS, 2010, p. 69-70).

Podemos relacionar este ponto à nossa pesquisa, pois as coarticulações que sucedem entre vocábulos, isto é, as variações ocasionadas pela influência de características dos segmentos envolvidos, uns sobre os outros, anterior ou posterior⁴⁸, em um contínuo, diversas vezes influenciadas por questões prosódico-musicais, não encontram símbolos descritivos no IPA.

Por fim, vale apontar sobre os aspectos da dicção relacionados ao conceito de *expressividade* bastante investigado por autores ligados à *performance* musical, em especial após 1980. Um dos conceitos mais difundidos anterior a este período foi fundamentado na concepção de Carl Seashore (1967) de que a expressividade constitui um “desvio estético de uma regra”⁴⁹ como aquelas explicitadas numa partitura. Porém, os diversos problemas apontados nessa definição, tais como a visão da partitura como

⁴⁸ Por exemplo, a labialização do “r” na palavra *rum*, em função do traço relativo à vogal “u”.

⁴⁹ “A expressão artística dos sentimentos na música consiste em desvios estéticos do regular – do som puro, da altura real, da dinâmica uniforme, do andamento metronômico, dos ritmos rígidos, etc.” (SEASHORE, 1967, *apud* HAUCK-SILVA, 2017, p.26).

um objeto desvinculado de “qualquer suposição cultural sobre como a notação deve ser entendida e interpretada” (CLARKE, 2004, p.84), assim como a possibilidade de existir uma execução absoluta (que seria a “regra”) de uma obra musical em termos de duração, altura e intensidades, acabaram por empreender outras conceituações mais amplas, como a de Daniel Leech-Wilkinson (2009). Este autor adota o termo *gesto expressivo* para traduzir esses movimentos decorrentes da dinâmica envolvida na transmissão de uma informação musical e/ou extra-musical.

Um gesto expressivo pode ser definido como uma *irregularidade em uma ou mais das principais dimensões acústicas (altura, amplitude, duração), introduzida para dar ênfase a uma nota ou acorde – usulamente no início de uma nota ou acorde*⁵⁰. (LEECH-WILKINSON, 2009, *apud* HAUCK-SILVA, 2017, p.26)

Ainda, podemos avistar outra perspectiva em relação à questão da expressividade. Dispomos da concepção de estilo de Sirio Possenti (2007), que, por sua vez, explicita a ideia do filósofo Gilles-Gaston Granger (1968), em sua obra *A filosofia do estilo*. Segundo Possenti (2007), estilo constitui “a colocação em correspondência de uma forma e de um conteúdo, fórmula que pode perfeitamente ser parafraseada por ‘correspondência entre uma forma e um sentido’”(POSSENTI, 2007, p.20). Embora, para Possenti (2007), Granger tenha pensado especialmente no estilo das obras científicas, a sua concepção do trabalho científico é fundamentalmente histórica e leva em conta exatamente a prática. Neste sentido,

considera-se a figura do sujeito não como totalmente assujeitado a um lugar discursivo, ou seja, o sujeito-posição. Desse modo, o sujeito é visto como habilitado a fazer escolhas a partir das práticas discursivas em que se insere. Assim, diante dele, colocam-se opções, que se encontram na confluência entre as possibilidades da língua e as possibilidades de suas vinculações discursivo-ideológicas. Não se limita a isso o que consideramos aqui: com relação a quem pode se expressar através de uma linguagem dotada de estilo compreende-se que todo e qualquer enunciado apresenta estilo, já que é o resultado das escolhas efetuadas pelo sujeito. Daí, pois, a ênfase na capacidade do sujeito em realizar escolhas, orientando-se por determinados fins que podem ser de distinta natureza discursivo-ideológica.

Essa concepção amplifica as questões relativas à expressividade nas escolhas do intérprete no tocante à dicção uma vez que eleger quaisquer das alternativas de pronúncia implica em estilo, “na exata medida em que se trata de formas de produzir sentido, de relacionar forma e conteúdo” (POSSENTI, 2007, p.21), sem que haja, para isso, uma regra inicial a ser desviada ou descontinuada.

Outros autores amparados pela premissa de limitação da escrita, a começar pela partitura, cuja “notação convencional de forma alguma capta toda a complexidade da

⁵⁰ *An expressive gesture can be defined as an irregularity in one or more of the principal acusic dimensions (pitch, amplitude, duration), introduced in order to give emphasis to a note or chord – usually the start of a note chord* (LEECH-WILKINSON, 2009, p.26. Grifos originais. Tradução Caiti Hauck-Silva, 2017).

música, como todo *performer* sabe” (RINK, 2002, p.53. Tradução nossa)⁵¹, admitem a *expressividade* como um fenômeno multidimensional, que envolve, além dos aspectos de ordem temporal (que ocorre no momento da *performance*) e espacial (que pode determinar alterações conforme o local da *performance*), os elementos relacionados à psicologia da *performance*, como as emoções (JUSLIN, 2003; LAUKKA, 2004, *apud* HAUCK-SILVA, 2017).

Clarke (2002) a definiu como:

A expressão pode ser entendida como a consequência inevitável e insuprimível da compreensão da estrutura musical, mas também é uma tentativa consciente e deliberada dos *performers* para tornarem suas interpretações perceptíveis⁵². (CLARKE, 2002, p.65. Tradução nossa)

Segundo Rink (2002) e Clarke (2002), dentre outros, seria inimaginável para um ser humano produzir uma *performance* sem expressão, uma vez que toda ação humana está imbuída de alguma intenção e/ou emoção. Este trabalho caminha na mesma direção destas concepções, visto que a expressão se aplica, para além dos movimentos de configuração de parâmetros momentâneos de alturas, durações, dinâmicas, andamentos, também para a elaboração da dicção do texto numa obra musical, que pode se modificar em relação à articulação, fraseado, timbre, acentos, durações, dentre outros aspectos, a fim de uma intenção interpretativa.

1.3.2 Por que junturas de palavras?

Juntura, (do latim *jungere*), junção por meio da qual uma coisa é unida. “Ligar as vigas”. *Caes.* “juntura dos joelhos”. *Ovid.* Figurativamente: “conectar palavras”. *Quint.* A conexão das palavras. “Se a palavra sábia se rendeu à nova junção”. *Hor.* Junção, união, o ato de se juntar. “O desastre da separação é segredo no divórcio, que antes foi a destruição mantida na união”. *Cic.* Agrupamento, (junto a), o ato de juntar uma coisa para outra, usado no sentido figurado. “Para a tribo dos homens das grandes coisas que são levados à boa vontade, benefício, esperança, junto ao ânimo ou a ação”. *Cic.* “Se as partes não possuem, não pode ser um homem da natureza, a adjunção do que é do homem, sem a qual a vida social é impossível”. *Id.* (DUMESNIL, 1809, p.389. Tradução nossa)⁵³

⁵¹ *Conventional notation by no means captures music's full complexity, as every performer knows* (RINK, 2002, p.53).

⁵² *Expression can be understood as the inevitable and insuppressible consequence of understanding musical structure, yet it is also a conscious and deliberate attempt by performers to make their interpretations audible* (CLARKE, 2002, p.65).

⁵³ *Junctura/Juncture, (from jungere) a joint, that whereby a thing is joined. Tignorum junctura. Caes. Genuum junctura. Ovid. Figuratively: junctura verborum. Quint. The connexion of words. Si callida verbum reddiderit junctura novum. Hor.- junctio, junction, union, the act of joining. Est interitus quae discensus et secretio ac direptus earum partium, quae ante interitum junctioe aliqua tenebantur. Cic. – adjunctio, (jungere ad) the act of joining one thing to another, is only used in a figurative sense. Tribus rebus máxime homines ad benevolentiam ducuntur, beneficio, spe, adjunctioe animi, aut voluntaris. Cic. Si haec non est, nulla potest esse homini ad hominem naturae adjunctio, quia sublata vitae societas tollitur. Id. (DUMESNIL, 1809, p.389).*

Segundo o Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), o verbete **juntura** significa: junta; articulação - as juntas dos dedos; união; ligação; junção; sinônimo: encaixe.

Na medicina (SOBOTTA, 2018), as **junturas** ou **articulações** compõem o sistema articular, unindo as partes rígidas do esqueleto humano (ossos ou cartilagens), a fim de garantir a sua mobilidade. Como esta união não ocorre da mesma maneira entre todos os ossos e cartilagens, a maior ou menor possibilidade de movimento varia de acordo com o tipo de junção (fibrosa, cartilaginosa ou sinovial).

Na linguística, o termo **juntura** se relaciona historicamente ao termo **sândi**, podendo ser interno (intravocabular) e externo (intervocabular). Este último, **sândi** externo, constitui um “fenômeno da fonética sintática em que um segmento inicial ou final de palavra é afetado pelo contexto em que ocorre, podendo apresentar diferentes realizações que dependem das características do som que antecede ou segue uma fronteira de palavra” (XAVIER & MATEUS, 1990, p.327-328). Também, **sândi** externo compreende as “mudanças resultantes de assimilações ou dissimilações de um vocábulo em contato com outro” (MATTOSO CÂMARA JR., 1973, p.341).

Safa Abou C. Jubran (2004) definiu este *locus* entre os vocábulos onde se coarticulam dois ou mais elementos, que por ora se acoplam, ora se mesclam, e ora destituem outros, como:

Junturas/fronteiras: o domínio no qual um dado processo fonológico se manifesta. As junturas demarcam a unidade gramatical: as chamadas terminais referem-se às fronteiras entre duas unidades. (JUBRAN, 2004, p.92)

Nesse sentido, o termo **juntura** de palavras, que envolve clíticos⁵⁴ fonológicos (AMARAL & MASSINI-CAGLIARI, 2010, p.126), é utilizado para designar o processo de disposição de sílabas intervocabulares constituintes de finais e inícios de palavras sucessivas.

Ressaltamos um quesito na utilização do termo **juntura**, em vez de **ligação de palavras**. A ligação será considerada como um dos fenômenos ocorrentes nos limites de vocábulos, isto é, presumiremos que na ocorrência de palavras em junturas, estas poderão ou não estar ligadas, conforme a escolha do intérprete quando da execução musical em PB.

⁵⁴ “Refere-se à palavra que, ao se ligar foneticamente com outra, forma um todo, uma unidade” (HOUAISS, 2001).

As **junturas de palavras** tratadas nesta pesquisa não deverão ser alvo de regras fixas, mas de reflexões sobre as diversas possibilidades de sua execução num contexto musical.

Capítulo 2 - As junturas de palavras na história do PB cantado

Há, historicamente, três momentos marcantes em que foram propostas recomendações para a execução de junturas de palavras no português brasileiro cantado: em 1938, 1958 e 2007.

2.1 As junturas em 1938

O primeiro momento foi descrito nas **Normas para a Boa Pronúncia do Português Brasileiro Cantado**, expostas nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*⁵⁵, publicadas em 1938, num capítulo denominado “Ligação de palavras e tritongos”, na página 86, dos Anais.

O documento partiu de um anteprojeto elaborado por Mário de Andrade e teve como norte obras de foneticistas como Antenor Nascentes, Sousa da Silveira e Renato Mendonça, além de um 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.

Listando diversas ocorrências entre vogais e consoantes, as normas relatam exemplos por meio da descrição ortográfica (sem a utilização de notações e/ou transcrições fonéticas), buscando propor regras e apontamentos para a execução das junturas. Vale lembrar que estas primeiras normas foram o resultado de um processo histórico, político e cultural com vistas a um modelo de expressão artística brasileira padronizada em relação à dicção do PB cantado e declamado.

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)

No entanto, o próprio documento relata os desafios em se fixar normas para este tema, uma vez que já se considerava cada frase constituída de um caso próprio, com seu ritmo e psicologia particulares, dependendo, muitas vezes, do arbítrio e da expressividade do cantor/intérprete e do compositor. Mesmo assim, o documento, além de ser um registro essencial na história do PB cantado, estabeleceu, dentre outros itens,

⁵⁵ Realizado em São Paulo, em julho de 1937, o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada “destinou-se especialmente a adotar uma língua-padrão a ser usada na pronúncia artística da língua nacional” (ANAIS, 1938, p.51).

as bases para divisões rítmicas em junturas de palavras, que se sustentaram até as normas de 2007.

É preciso salientar que embora tenha havido alterações na língua portuguesa brasileira escrita e falada, a questão fundamental perpassa pela definição de regras naquele momento histórico que objetivavam promover a unidade do PB cantado⁵⁶. E, ainda, a lógica estrutural da construção das Normas de 1938 levou em consideração o universo dos vocábulos, em seu nível descritivo articulatório, na sua formação silábica e tonicidade, preocupando-se menos com indicações relativas a aspectos mais amplos, como a prosódia.

Seguimos, portanto, aos 04 (quatro) casos de **junturas de palavras entre vogais** expostos nos Anais (1938)⁵⁷.

1) Quando a primeira palavra termina com uma vogal reduzida⁵⁸ – a, e, o – e a segunda palavra se inicia com vogal átona⁵⁹, há supressão da vogal reduzida.

Exemplos:

- [ɐ] + [a] : Você faç'**a** mesma coisa... (faça + **a**)
[vo'se 'fa.**sa** 'mez.mɐ 'ko:ɪ.zɐ]
- [ɐ] + [e] : Ganhei uma not'**e**xcelente... (nota + **e**xcelente)
[gẽ'je:ɪ 'u.mɐ 'nɔ.**te**.se'lẽ.tʃɪ]
- [ɪ] + [ɪ] : Pobre d'**i**spírito... (de + **e**spírito)
['pɔ.brɪ **dʒ**ɪs'pi.ri.tu]
- [ɪ] + [i] : Nobr'**i**nstinto... (nobre + **i**nstinto)
['nɔ.brɪs'tʃĩ.tu]
- [ɐ] + [o] : Na cas'**o**posta à minha... (casa + **o**posta)
[nɐ 'ka.**zo**'pɔs.tɐ a 'mĩ.jɐ]
- [ʊ] + [o] : Corre camp'**o** boi Espacio... (campo + **o**)
['kɔ.xɪ 'kẽ.**po** bo:ɪs'pa.sɪ:ʊ]
- [ʊ] + [u] : O sonh'**u**tilizado... (sonho + **u**tilizado)
[ʊ 'so.**pu**.tʃi.li'za.du]

⁵⁶ Na dissertação de mestrado (2010) são abordados aspectos históricos que contextualizaram a iniciativa do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, e por consequência a feitura das Normas para a boa pronúncia do PB cantado.

⁵⁷ As transcrições têm como padrão referencial a representação fonética atual do IPA, em consonância com as normas atuais (2007). Assim, poderemos pronunciar os exemplos dados, de acordo com as regras estabelecidas em cada documento: as normas de 1938 e as de 1958, porém com o sistema de notação atual. Todos os exemplos dados foram retirados do documento em exposição.

⁵⁸ Denominadas no documento de *vogais surdas*, são as vogais 'e' e 'o', em posição átona final de palavra, que assumem os sons de [ɪ] e [ʊ] respectivamente, como em leite ['le:ɪ.tʃɪ], camelo [kɛ'me.lɔ]; e a vogal 'a' em posição átona ou em finais de palavras, como em carvalho [kar'va.λɔ] e porta ['pɔr.te].

⁵⁹ Vogal que não recebe acento tônico. Pode ser pretônica (quando ocorre antes da sílaba tônica) ou postônica (quando ocorre depois da sílaba tônica).

2) Quando a primeira palavra termina com vogal reduzida – a [ɐ], e [i], o [u] – e a segunda palavra se inicia com vogal tônica⁶⁰, a vogal reduzida nunca é omitida.

Exemplos:

- [i] + [ɛ] : Grande época⁶¹
[ˈgrɐ̃.ʤɹ̃ɐ.po.kɐ]
- [i] + [e] : Teve êxito
[ˈte.vɹ̃ɐ.zi.tu]
- [i] + [ɔ] : Carne ótima
[ˈkar.nɹ̃ɔ.tʃi.mɐ]
- [i] + [u] : Sabre único
[ˈsa.br̃u.ni.ku]
- [u] + [a] : Querendo água
[keˈrẽ.dũa.gwɐ]
- [u] + [e] : Quero êxito
[ˈkɐ.rũɐ.si.tu]
- [u] + [i] : Sonho íntimo
[ˈso.ɲũi.tʃi.mu]
- [u] + [o] : Pequeno ônibus
[pɹ̃ke.nũo.ni.bus]
- [u] + [u] : Carro útil
[ˈka.xũu.tʃi:u]

Exceções: as expressões feitas, como vinha-d'alhos e fios-d'ovos, herança dos portugueses. Porém, segundo os Anais (1938), nos outros casos em que a vogal é tônica, será a “coerência interna da frase”, e/ou o ritmo, e/ou o seu “movimento psicológico” que definirá a pronúncia.

Exemplos:

- [ɐ] + [a] : Não havi'alma viva. (havia + alma)
[nẽ:ɔ ɐˈviˈa:u.mɐ ˈvi.vɐ]
- [ɐ] + [a] : Quer que faça-alto?
[ˈkɐr ki ˈfa.sɐˈa:u.tu]

Esta segunda frase constitui um dos casos em que há alteração de acento da frase. A recomendação para se manter ambas vogais ‘a’ se faz também em função do risco de se entender, com a omissão da primeira, “Quer que faç’alto?”

⁶⁰ Vogal em que recai o acento tônico da palavra.

⁶¹ Segundo as normas de 2007, nestes casos podem ocorrer ditongos crescentes, assim: grande época [grɐ̃ˈɔje.po.kɐ].

[ˈkɐr kɪ faˈsa:u.tu], ou “Quer que faz alto?” [ˈkɐr kɪ faˈza:u.tu] o que incorreria num erro gramatical.

- [ɐ] + [e] : Boi de fam'êh bumba! (fama + êh)
[bo:ɪ ʤɪ ˈfa.me bũˈba]
- [ɐ] + [e] : Quem tivera-êxtase tamanho!
[ˈkẽ:ɪ tiˈvɛ.rɐˈes.tɐ.zɪ tɐˈmẽ.ju]

Também nesta segunda situação, há uma alteração de “acento psicológico” da frase. Além disso, a omissão do ‘a’ da palavra “tivera” pode transformar a frase em “Quem tiver êxtase tamanho!”. Desta maneira, para a manutenção do sentido da frase, as normas indicam a pronúncia “tivera êxtase”.

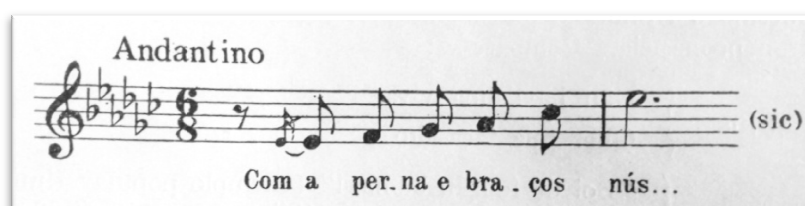
3) Quando a primeira palavra terminar com vogal tônica e a segunda palavra com vogal átona ou tônica, geralmente ambas se conservam, na maioria das vezes formando um hiato e mais raramente um ditongo.

Exemplos:

- [a] + [u] : Quiçá o tempo mude.
[kiˈsa.u ˈtẽ.pu ˈmu.ʤɪ]
- [ɛ] + [a] : Com fé as pessoas vivem.
[kõ:u ˈfɛ.ɐs peˈso.ɐz ˈvi.vẽ:ɪ]

No caso do ‘i’ tônico ser seguido por ‘e’ reduzido [ɪ] ou ‘i’ [i], há, conforme as normas, um prolongamento do ‘i’, exemplos: “ali estavam três homens”, “nunca vi idoneidade mais discutível”.

4) Realiza-se como apogiatura breve as seguintes formações de ditongos crescentes como: com a [kwa], e as [jas], -o on [wõ]



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

Figura 7. Apogiatura breve em ditongos crescentes advindos de ligação de palavras

Assim, 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).

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:



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

Figura 8. Ditongo advindo de ligação de palavras (divisão por metade)

Aqui o compositor dividiu pela metade o valor da nota, resultando em [nũ.kə.ʊ 'dʒi.sɪ.a nĩ.gẽ:ɪ].

Outro caso exposto nas Normas, de 1938, refere-se aos fenômenos fonéticos nas expressões feitas em que a preposição ‘de’ faz parte, pode-se aceitar a apócope⁶², em que o compositor tenha dado um som apenas para a melodia. Exemplos: copo d’água; estrela d’alva; fios d’ovos, galinha d’Angola.

Também constituem 04 (quatro) as regras relativas às **junturas entre consoantes**:

1) Segundo os Anais (1938), nas palavras terminadas em consoantes que não sejam ‘l’, ‘m’, ‘n’, ‘r’, ‘s’ e ‘z’, usa-se paragoge⁶³, salvo se aparecerem em síncopas rápidas, ou num som destacado, para não prejudicar a realidade rítmica. Exemplos: “sob meu pé” [so.bɪ.me:ʊ 'pe]; “sob o véu” ['so.bju 'vɛ:ʊ]; “nem rod a inocência salva” [nẽ:ɪ 'rɔ.ɕja i.no'sẽ.sjɐ].

Por outro lado, omite-se a paragoge no caso dessas consoantes se juntarem a consoantes cujo modo e ponto de articulação são os mesmos, por exemplo: “sob palmeiras dormindo” [sob.pa:ʊ'me:ɪ.rɛz dor'mĩ.du]. Ambas consoantes, ‘b’ e ‘p’, são oclusivas bilabiais.

⁶² “Suprime fonemas no fim dos vocábulos, ex.: faz por faze” (NASCENTES, 1933, p. 51).

⁶³ “Aumenta fonemas no fim, ex.: ante - antes” (NASCENTES, 1933, p. 51). Vale frisar sobre a diferença deste fenômeno e o fenômeno fonético “epêntese”, que “aumenta fonemas no meio” (NASCENTES, 1933, p. 50), tal como na palavra advogado [a.de.vo'ga.du] ou [a.ɕɪ.vo'ga.du].

2) Consoante ‘m’ final: quando as sílabas ‘em’ e ‘im’, finais de palavras oxítonas, são seguidas de palavra iniciada por vogal, o ‘m’ transforma-se no fonema [ɲ]. Exemplo: vem armar [vẽ:ɪ.ɲɐr'mar]; sem ir [sẽ:ɪ'ɲir].

3) Consoante ‘r’ final: quando seguida de palavra iniciada por vogal soa brando [r]. Exemplo: levar amanhã [le'va.ɾɐ.mɐ'ɲẽ].

4) Consoantes ‘s’ e ‘z’ finais: quando seguidas por palavra iniciada por vogal soam ambas [z], por exemplo: mais amei [ma:ɪ.zɐ'me:ɪ]. Diante de ‘b’, ‘d’, ‘g’, ‘l’, ‘m’, ‘n’, ‘r’, ‘v’ e ‘z’, soam [z]; e quando seguidas de consoantes surdas, soam [s]. Exemplos: outras batas ['o:u.tɾɐz'ba.tɐs]; outras catas ['o:u.tɾɐs'ka.tɐs]. O ‘s’ diante de ‘j’ ou ‘g’ com valor de [ʒ] ou de [ʝ] é assimilado, exemplo: os jarros [u'ʒa.rus], as chaves [ɐ'ʃa.vɪs].

2.2 As junturas em 1958

O segundo momento histórico em que as junturas de palavras foram abordadas se deu no **Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro**⁶⁴, em 1958. As Normas publicadas nas *Anais* do Congresso abordaram este tema com os seguintes títulos “Da contiguidade de vogais ou ditongos finais de vocábulos com vogais ou ditongos iniciais de vocábulos” e “Da contiguidade de consoante final de vocábulo com fonema inicial de vocábulo”⁶⁵.

Resumidamente estão descritas, de forma literal, como:

1) A ligação de vogal tônica final com vogal ou ditongo tônicos iniciais de palavra é, normalmente, mantida como hiato. Exemplos: ali há [a'li'a], sé alva ['sɛ'a:u.vɐ].

⁶⁴ 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 1958, ao encargo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Vale ressaltar que, muito embora o Congresso tenha abrangido em seu título apenas o teatro, consta nos Anais que: “Se chegarmos a um padrão culto aceitável para o teatro, este 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 todas as categorias profissionais que fazem da técnica da língua uma como finalidade” (ANAIS, 1958, p.38). Além disto, as “Normas” do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1938, formaram base expressa para a formulação das Normas de 1958. Por estas razões elencaremos as indicações para as junturas de palavras neste documento de 1958.

⁶⁵ As transcrições têm como padrão referencial a representação fonética atual do IPA, em consonância com as normas atuais (2007). Assim, poderemos pronunciar os exemplos dados, de acordo com as regras estabelecidas em cada documento: as normas de 1938 e as de 1958, porém com o sistema de notação atual. Todos os exemplos dados foram retirados do documento em exposição.

2) A ligação de vogal tônica final de palavra com vogal ou ditongo átonos iniciais de palavras é, normalmente, mantida como hiato, podendo, porém, ocorrer ditongação, se a vogal átona for ‘i’ [i] ou ‘u’ [u]. Exemplos: xará heróico [ʃa'ra.e'ɾo:ɪ.ku], xará inimigo [ʃa'ra:ɪ.ni'mi.gu], boné azul [bo'ne.a'zul], boné utilizado [bo'ne:u.ti.li'za.du] ou [bo'ne:u.tʃi.li'za.du]⁶⁶.

3) A ligação de vogal átona final de palavra e vogal tônica inicial de palavra é, normalmente, mantida como hiato, por exemplo: essa unha [ʔe.sɐ'ũ.ɲɐ], essa ilha [ʔe.sɐ'i.ɫɐ], mas pode se dar o alongamento ou duplicação, se as duas vogais forem do mesmo tipo, por exemplo: essa água [ʔe.sɐ'a.gwɐ] ou [e'sa:.gwɐ], verde ilha [ʔver.dɾ'i.ɫɐ]/ [ʔver.ɟɾ'i.ɫɐ] ou [ver'di:ɫɐ]/[ver'ɟi:ɫɐ], ou pode se dar a ditongação crescente, se a vogal átona final de palavra for ‘i’ [i] ou ‘u’ [u], por exemplo: esse ano [ʔe.sɪ'ẽ.nu] ou [e'sjẽ.nu], esse elo [ʔe.sɪ'e.lu] ou [e'sje.lu].

4) A ligação de vogal átona final de palavra e vogal átona inicial de palavra pode ficar mantida em hiato, ser transformada em ditongação ou em alongamento ou duplicação, ou em elisão⁶⁷, assim:

4.1) em hiato, alongamento ou elisão, quando a vogal átona final é [ɐ] e a vogal inicial é [a], [ɐ] ou [ẽ]. Exemplos: essa apuração [ʔe.sɐ.a.pu.ra'sẽ:u], [ʔe.sa:.pu.ra'sẽ:u] ou [ʔe.sa.pu.ra'sẽ:u], essa animação [ʔe.sɐ.a.ni.ma'sẽ:u], [ʔe.sa:.ni.ma'sẽ:u] ou [ʔe.sa.ni.ma'sẽ:u].

4.2) Em hiato ou elisão, quando a vogal átona final é [ɐ] e a vogal átona inicial é [e], [ẽ], [o] ou [õ]. Exemplos: obra emérita [ʔɔ.brɐ.e'mɛ.ri.tɐ], [ʔɔ.brɐ'mɛ.ri.tɐ].

4.3) Em hiato, ditongo ou elisão, quando a vogal átona final é [ɐ] e a vogal átona inicial é [i], [ĩ], [u] ou [ũ]. Exemplos: linda união [ʔlĩ.dɐ.u.ni'ẽ:u], [ʔlĩ.da:u.ni'ẽ:u] ou [ʔlĩ.du.ni'ẽ:u].

⁶⁶ Para alguns exemplos das Normas de 58 são apresentadas mais de uma transcrição, em que um dos fonemas de uma das palavras é modificado, e que não envolve a juntura dada. Como nesse exemplo, a alteração se dá na consoante t, que pode se pronunciar como uma oclusiva dental não vozeada [t] ou uma afrizada alveopalatal não vozeada [tʃ]. Isto ocorrerá em outros exemplos a seguir.

⁶⁷ Ocorre quando, na juntura de duas vogais, o falante elimina uma delas em sua pronúncia. Portanto, só ocorre com segmentos em limites de palavras e no contexto de juntura de palavras. (CAGLIARI, 1981, p.116-117)

4.4) Em hiato ou ditongo, quando a vogal átona final é [ɪ] e a inicial qualquer uma que não [ɪ]. Exemplos: leve aragem ['lɛ.vɪ.**a**'ra.gẽ:ɪ] ou ['lɛ.vj**a**'ra.gẽ:ɪ]; ['lɛ.vɪ.**e**'za.mi] ou ['lɛ.vj**e**'za.mi].

4.5) Em hiato, alongamento ou elisão, quando a vogal átona final é [ɪ] e a inicial [i] ou [ĩ]. Exemplos: esse hipócrita ['ɛ.sɪ.**i**'pɔ.kri.tɐ], ['ɛ.sɪ:'pɔ.kri.tɐ] ou ['ɛ.sɪ'pɔ.kri.tɐ].

4.6) Em hiato, ditongo ou elisão, quando a vogal átona final é [ʊ] e a inicial qualquer uma que não [ʊ]. Exemplos: medo horrível ['mɛ.dʊ.**o**'xi.vɛl], ['mɛ.dw**o**'xi.vɛl] ou ['mɛ.do**o**'xi.vɛl].

4.7) Em hiato, alongamento ou elisão, quando a vogal átona final é [ʊ] e a inicial [u] ou [ũ]. Exemplos: livro utilíssimo ['li.vr**u**.**u**.ti'li.si.mʊ]/['li.vr**u**.**u**.ʃi'li.si.mʊ], ['li.vr**u**:ti'li.si.mʊ]/['li.vr**u**:ʃi'li.si.mʊ] ou ['li.vr**u**.ti'li.si.mʊ]/['li.vr**u**.ʃi'li.si.mʊ].

5) A consoante final de vocábulo que ocorre com [b] se apresentam na língua pela preposição “sob”, que seguida de outras consoantes mantém suas propriedades fonéticas, não devendo, porém, ser pronunciada com apoio de [ɪ]. Exemplo: sob brumas [sob'**b**ru.mɐs]/[sob'**b**ru.mɐʃ] e não ['so.**br**'bru.mɐs]/['so.**br**'bru.mɐʃ]. Mas se seguida por palavra iniciada por vogal, poderá ser proferida com apoio de [j], num ditongo crescente, por exemplo, “sob as brumas” [so.bjaz'**b**ru.mɐs]/[so.bjaz'**b**ru.mɐʃ].

6) A consoante final de vocábulo que ocorre com [l] lateral linguoalveolar sonoro relaxado, se seguida de qualquer consoante inicial de vocábulo, não se altera de valor - carnaval triste [kar.na'val'**t**ris.tɪ]; porém, se for seguida de vogal (ou semivogal) inicial de vocábulo, sem pausa intermédia, passa a fricativa lateral alveolar sonora⁶⁸, em início de sílaba – carnaval alegre [kar.na'va.**la**'lɛ.grɪ].

7) A consoante final de vocábulo que ocorre com [n] somente em vocábulos eruditos tais como “cânon”, “sêmen”, “íon”, “próton”, quando deve ser proferida sem nasalizar, pelo menos fortemente, a vogal anterior; se seguida de qualquer consoante inicial de vocábulo, não se altera de valor, passando, assim à inicial de sílaba se o vocábulo que se seguir for iniciado por vogal (ou semivogal). Exemplos: cânon laico ['kẽ.**nõ**'la:ɪ.kʊ], cânon antigo ['kẽ.nõ.**nẽ**'ti.gʊ]/['kẽ.nõ.**nẽ**'ʃi.gʊ].

⁶⁸ Denominação originalmente apresentada pelo documento de 58, e interpretada, segundo as normas de 2007, como consoante lateral alveolar vozeada [l].

8) A consoante [r] em final de sílaba, se seguida de vogal (ou semivogal) inicial de vocábulo sem pausa intermédia, passa a [r] (vibrante simples). Exemplo: cantar alegre [kẽ'ta.ra'lẽ.grɪ].

9) As consoantes [s] e [z] finais de vocábulos têm iguais valores fonéticos, os quais correspondem, fundamentalmente, aos valores do –s em final de sílaba. Esses valores fonéticos apresentam dois regimes possíveis na pronúncia do teatro:

9.1) um regime pré-dorsodental: que, se exageradas, provocam a impressão de excessivo “sibilamento”.

Exemplos:

a) antes de pausa ou qualquer consoante surda, exceto [ʃ], soa [s]: ...flores. Estas... ['flo.rɪs'es.tɐs], certas partes ['sɛr.tɐs'pɐr.tʃɪs], paz perfeita ['pas.pɛr'fɛ:ɪ.tɐ], etc.;

b) antes de vogal (ou semivogal) e de todas as consoantes sonoras, exceto [ʒ] soa [z]: as aves [a'za.vɪs], flores belas ['flo.rɪz'bɛ.lɐs], rapaz negro [ra'paz'ne.gru], etc.;

c) antes de [ʃ], soa [ʃ]: as xarás [aʃ:a'ras], paz chocha ['paʃ:o.ʃɐ]; antes de [ʒ] soa [ʒ] – as juntas [aʒ:ũ.tɐs], rapaz justo [ra'paʒ:us.tu].

9.2) um regime pré-dorsodental/palatal: que, se exageradas, provocam a impressão de excessivo “chiamento”.

Exemplos:

a) antes de [s] soa [s]: as sombras [as:sõ.brɐʃ], paz celeste ['pa.s:ɛ'lɛʃ.tɪ];

b) antes de vogal (ou semivogal) e de [z] soa [z]: as zebras [az:e.brɐʃ], certas zonas ['sɛr.tɐz:o.nɐʃ];

c) antes de pausa ou antes de consoantes surdas, exceto [s], soa [ʃ]: certas partes ['sɛr.tɐʃ'pɐr.tɪʃ], paz perfeita [paʃ.pɛr'fɛ:ɪ.tɐ];

d) antes de consoantes sonoras, exceto [z], soa [ʒ]: estas mães ['ɛʃ.tɐʒ.mɛ̃ɪʃ], paz básica [paʒ'bɐ.zi.kɐ].

2.3 As junturas em 2007

O terceiro momento da história em que as junturas de palavras foram abordadas se deu no artigo publicado em 2007, denominado **PB cantado: normas para a**

pronúncia do português brasileiro no canto erudito⁶⁹. Fruto de um longo processo de discussão, elaboração e compilação dos resultados, que durou cerca de seis anos (2002-2007)⁷⁰ envolvendo diversos profissionais: cantores e professores de canto, fonoaudiólogos, linguistas 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.

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*).

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 (KAYAMA *et al.*, 2007). Assim, em forma de tabela são apresentados: o símbolo ortográfico das letras do alfabeto do português brasileiro, o símbolo fonético, suas posições (tônica, pretônica, postônica ou átona; inicial, medial ou final) na descrição de palavras, a sua transcrição (segundo o IPA), a sua pronúncia com exemplos e informações essenciais, além de outras observações e casos particulares.

Os únicos casos descritos voltados às junturas são:

1) /s/ - [s] ou [z]: em finais de palavras, a pronúncia da letra ‘s’ deve ser [s] se for seguida por palavra iniciada por consoante surda/não vozeada, como no exemplo: uvas

⁶⁹ Vide KAYAMA *et al.*, publicada na revista *Opus*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, v. 13, n.2, p.16-38, dez/2007, Goiânia.

⁷⁰ Iniciado 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. 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**.

frescas ['u.vəs^h'fres.kəs]; e deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por vogal ou consoante sonora/vozeada, quando pronunciadas sem pausa entre as palavras, como no exemplo: dias alegres ['dʒi.ɐz^h'a.lɛ.gris]. Neste último caso, ambas as palavras podem se compor um único segmento na transcrição fonética. Observe-se que a tabela aponta no campo “observações” que a pronúncia deverá ser [s] sempre que houver pontuação gramatical ou pausa entre as palavras, ou, ainda, diminuição de andamento.

2) /z/ - [z]: em finais de palavras, a pronúncia da letra ‘z’ deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por consoante sonora – exemplo: luz brilhante ['luz.bri^h'lẽ.ʃi] – ou por vogal, podendo, neste caso, compor um único segmento, na transcrição fonética - exemplo: luz eterna ['lu.ze^h'tɛr.nɐ].

Vale ressaltar que o documento apresenta a transcrição fonética de palavras em ligações sejam elas quais forem, separadas por espaços, com exceção destes casos expostos nas consoantes “s” e “z”.

Interpretamos a ausência de indicação específica e mais ampla para o tratamento das junturas de palavras nas tabelas do PB cantado de duas maneiras: 1. os componentes das junturas foram considerados como unidades fonológicas similares àquelas ocorrentes dentro dos vocábulos (intravocabulares), ou seja o comportamento da juntura se assemelha ao comportamento das vogais e consoantes dentro da palavra, na perspectiva do canto; 2. havia um desejo de conceder maior autonomia ao intérprete em relação à decisão das junturas.

Adotaremos como modelo referencial de pronúncia a estabelecida nas tabelas do artigo “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”, publicado em 2007, para as transcrições fonéticas e análises. Isto se deve ao fato de levar em consideração que cada região do país possui uma variação dialetal e que poderá ou não comungar da leitura exposta neste trabalho.

Capítulo 3 - A metodologia da pesquisa

3.1 Sobre o modelo adotado

Utilizamos a abordagem metodológica relativa às pesquisas qualitativas, que ponderam aspectos de ordem analítica e interpretativa, não intentando demonstrar quantitativamente os resultados. Conforme Uwe Flick (2004)⁷¹, este tipo de pesquisa especulativa demanda observação da realidade de um universo que pode ser relativamente reduzido, mas frequente em outros ambientes, a fim de demonstrar que problemas semelhantes podem ser analisados e solucionados com as ferramentas análogas.

O modelo adotado foi o da **Teoria Fundamentada nos Dados**⁷² (FLICK, 2004, p.57-62) que se concentra firmemente na interpretação dos dados. Esta metodologia permite uma abordagem circular das partes do processo de pesquisa, isto é, “o pesquisador é instigado a refletir permanentemente sobre todo o processo de pesquisa e sobre etapas específicas à luz de outras etapas” (FLICK, 2004, p.60).

Assim, os procedimentos de base envolveram: 1. a revisão bibliográfica, que tratou das questões relacionadas às teorias envolvidas na *performance* vocal, sob a ótica da fonética e da fonologia, e a abordagem das junturas na história do PB cantado; e 2. a análise de registros sonoros existentes de canções em PB, cujas etapas para a elaboração dos dados constam nesta parte.

Vale ressaltar que as análises dos registros sonoros constituíram parte de duas linhas de ação: a primeira foi amparar a teorização de fenômenos que ocorrem nos limites dos vocábulos em nível silábico; e a segunda linha que dirigiu o seu exame para questões relativas à *performance*, isto é, auxiliou na identificação e na reflexão sobre o “como” os intérpretes realizam as junturas.

⁷¹ “O que determina o modelo de selecionar as pessoas [ou fatos] a serem estudadas é a sua relevância ao tópico da pesquisa e não a sua representatividade. O objetivo não é reduzir a complexidade, fragmentando-a em variáveis, mas, em vez disso, aumentar a complexidade, incluindo o contexto” (FLICK, 2004, p.58).

⁷² *Grounded theory*, em inglês. Marília Levacov (2009) expõe que “a característica central da metodologia da *Teoria Fundamentada nos Dados* está relacionada à aproximação do pesquisador ao assunto a ser investigado, sem uma teoria a ser testada, mas com o desejo de compreender uma situação, e como e porque determinados fenômenos se desdobram de uma ou outra maneira. Por meio de métodos variados de coletas de dados, reúne-se um volume de informações sobre o fenômeno observado. Comparando-as, codificando-as, extraindo as regularidades, enfim, seguindo detalhados métodos de extração de sentido destas informações, o pesquisador termina então, nas suas conclusões, com algumas teorias que emergiram desta análise rigorosa e sistemática, razão pela qual a metodologia intitula-se *Teoria Fundamentada nos Dados* (“grounded” = apoiada, fundamentada, sustentada (pelos dados)). Em outras palavras, a(s) Teoria(s) é aquilo com que o pesquisador encerra seu trabalho e não com o que principia. Não é aquilo que vai ser testado (não é o problema) mas aquilo que se conclui depois de uma pesquisa e da análise dos dados dela resultantes”.

3.2 Método de seleção de trechos e de registros sonoros, codificação, escolha de *software* e parametrização de dados para a análise

Para a produção da análise dos registros sonoros utilizamos o método da Teoria Fundamentada nos Dados que envolveu: a) amostragem técnica (seleção de trechos de peças em PB e sua execução por cantores), b) a codificação teórica (que acontecimentos fonéticos/fonológicos são possíveis de identificar) e c) a elaboração da teoria (legitimar ou invalidar as hipóteses de ocorrência dos fenômenos em junturas de palavras, e sugerir possíveis realizações).

Assim a coleta dos dados compreendeu 05 (cinco) etapas:

- 1) Seleção dos trechos das peças vocais brasileiras
- 2) Seleção dos registros sonoros de cantores brasileiros
- 3) Codificação das peças em relação aos cantores
- 4) Seleção do método de análise dos registros
- 5) Parametrizar os dados a serem observados nos registros sonoros

Na **primeira etapa**, a seleção dos trechos das peças brasileiras se deu em função de: a) abrangência dos excertos em relação aos casos de junturas de palavras abordados; e b) ocorrência destes casos de junturas em registros sonoros de cantores brasileiros. Ao todo foram selecionados 09 (nove) trechos de 04 (quatro) peças vocais do repertório brasileiro como **amostra** do problema desta pesquisa.

As peças escolhidas foram:

- a) **Alma adorada**, de Francisco Mignone (1897-1986)

Poeta: Francisco Mignone (1897-1986)

Ano da composição: 1918

Edição utilizada: Cembra Ltda., São Paulo, 1952

- b) **Trovas n.1** (op.29), de Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Poeta: Osório Duque Estrada (1870-1927)

Ano da composição: 1901

Edição utilizada: Edusp, São Paulo, 2004

- c) **Modinha** (Seresta n.5), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Poeta: Manduca Piá – Manuel Bandeira (1886-1968)

Ano da composição: 1926

Edição utilizada: Ed. Arthur Napoleão, Rio de Janeiro, 1968

d) **Toada p'ra você**, de Lorenzo Fernandez (1897-1948)

Poeta: Mário de Andrade (1893-1945)

Ano da composição: 1928

Edição utilizada: Ed. Irmãos Vitale S/A, Rio de Janeiro, 1946

Na **segunda etapa**, foram selecionados 11 (onze) registros sonoros originais de 11 (onze) cantores diferentes, das peças selecionadas, com a finalidade de averiguar a execução de junturas de palavras em alguns trechos.

Na **terceira etapa**, procedeu-se a codificação das peças em relação aos registros, a fim de uma maior agilidade na leitura dos dados. Foram utilizadas as letras R (registro) e a inicial de cada título (A-Alma adorada; T-Trovas; M-Modinha e TV-Toada p'ra você) e números sequenciais para cada registro, conforme a peça⁷³. Assim:

PEÇA 1: Alma adorada, de Francisco Mignone

- **Registro 1 – R1A:** Lia Roberti (soprano), LP⁷⁴ (1955)

- **Registro 2 – R2A:** José Meirelles (tenor), LP (1969)

PEÇA 2: Trovas n.1, de Alberto Nepomuceno

- **Registro 1 – R1T:** Maria Helena Buzelin (soprano), LP (?)

- **Registro 2 – R2T:** Lea Vinocur Freitag (soprano), CD (1998)

- **Registro 3 – R3T:** Anna Maria Kieffer (soprano), CD (1997)

PEÇA 3: Modinha, Seresta n.5, de Heitor Villa-Lobos:

- **Registro 1 – R1M:** Maria Lúcia Godoy (soprano), LP (1983)

- **Registro 2 – R2M:** Leila Guimarães (soprano), LP (1987)

- **Registro 3 – R3M:** Cláudia Riccitelli (soprano), CD (2008)

PEÇA 4: Toada p'ra você, de Lorenzo Fernandez

- **Registro 1 – R1TV:** Lia Salgado (soprano), LP (1959)

- **Registro 2 – R2TV:** Alice Ribeiro (soprano), LP (1968)

- **Registro 3 – R3TV:** Lenine Santos (tenor), CD (2007)

Na **quarta etapa**, submetemos os registros sonoros selecionados das peças brasileiras ao *software Sonic Visualiser*⁷⁵, cuja função precípua foi visualizar, em

⁷³ A descrição completa de cada registro fonográfico encontra-se nas Referências Fonográficas (p.132).

⁷⁴ Todos os registros sonoros originais de LP's se encontram remasterizados e transformados em arquivos digitais (wave ou mp3) em suas reedições.

⁷⁵ **Versão 3.0.3/2017.** Desenvolvido por Chris Cannam, do Centro de Música Digital da *Queen Mary University of London*, caracteriza-se por ser um programa que possibilita a visualização, a reprodução de velocidade variável, looping, e a possibilidade de anotação de arquivos de áudio, como por exemplo identificar pontos de referências específicos. Por meio de espectrogramas podemos contemplar elementos relacionados à pronúncia cantada, assim como as articulações (ataques, divisões e finalizações) no tempo. Disponível em: http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html.

conjunto com a escuta, o comportamento das junturas de palavras em relação aos padrões de frequência, duração e intensidade dos grupos fônicos nas execuções.

Esta etapa serviu para a extração de observações dos segmentos envolvidos nas junturas, resultado de configurações específicas do aparelho fonador, a fim de corroborar ou refutar os achados perceptuais. Assim, as informações obtidas se basearam em Espectrogramas de Faixas Melódicas (*Melodic Range Spectrogram*)⁷⁶ em banda larga de frequência⁷⁷, cujos elementos áudio-visuais considerados foram: a intensidade de formantes⁷⁸ (F1 e F2), para a identificação de vogais; o traçado da linha vocal⁷⁹, e a presença/ausência de ruído entre os picos de sonoridade.

Vale apontar que este *software* permite a divisão de canais (voz e piano/orquestra) para a análise, visto que os registros sonoros, que constituem o material investigado, constam mixados. A partir destes elementos foi possível inferir sobre os fenômenos ocorrentes nas junturas pelo desenho dos espectrogramas.

Nicholas Cook (2009) aponta para as diversas possibilidades instrumentais deste *software* alegando que programas desta natureza

(...) podem gerar uma série de visualizações diretamente do áudio, e algumas delas são também eficazes para refinar e focar a experiência da escuta. A mais flexível das visualizações são os espectrogramas, que representam o som em três dimensões: o tempo (da esquerda para a direita), frequência (de cima para baixo) e intensidade (por meio de cores ou, em preto e branco, do sombramento). (COOK, 2009, p.225, APUD HAUCK-SILVA, 2017, p.191).

Na **quinta etapa** deste processo foram parametrizados os dados a serem observados nos espectrogramas obtidos pelo *software Sonic Visualiser*. Desta forma:

a) O tempo relativo de duração dos elementos envolvidos na juntura segundo o espectrograma, a fim de visualizar os fatos ocorrentes;

⁷⁶ “O *espectrograma de faixa melódica* tem como objetivo facilitar a identificação de recursos individuais com significado musical. Ele mostra por padrão uma faixa de frequência de aproximadamente 40Hz a 1.5KHz, cobrindo cerca de 5,5 oitavas que geralmente abrangem o conteúdo melódico. As janelas FFT (Filtragem de tempo-frequência) são razoavelmente grandes para uma melhor resolução das dimensões: frequência e tempo, e sobrepõem-se fortemente. A Escala de Frequência vertical é logarítmica e, portanto, linear no tom musical percebido. A Escala de Cores é linear, tornando o ruído e o conteúdo de nível inferior menos visíveis, mas facilitando a seleção de eventos musicais importantes, e um esquema de cores nítidas é utilizada”. *The melodic range spectrogram aims to make it easier to discern individual musically meaningful features. It shows by default a frequency range from approx 40Hz to 1.5KHz, covering around 5.5 octaves that most usually contain melodic content. The FFT windows are fairly large for better frequency and time resolution, and heavily overlapped. The vertical Frequency Scale is logarithmic in frequency, and therefore linear in perceived musical pitch. The Colour Scale is Linear, making noise and lower-level content less visible but making it easier to pick out salient musical events, and a crisp colour scheme is used* (Manual: <https://www.sonicvisualiser.org/doc/reference/1.0/en/index.html#spectrogram>. Tradução nossa).

⁷⁷ Segundo Fry (1979), o espectrograma de banda larga é constituído por um filtro com uma largura de banda de 300hz, que permite uma maior resolução da dimensão “tempo”, podendo se obter a visualização dos eventos sonoros que se sucedem a intervalos maiores que 3ms, isto é, estrias verticais marcam a abertura e fechamento das cordas vocais, e os formantes encontram-se definidos através de faixas compactadas.

⁷⁸ “O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal” (GUSMÃO et al., 2010, p.44). Os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor (CORDEIRO et al., 2007, p.25).

⁷⁹ A análise do traçado está relacionada à sua continuidade ou descontinuidade, caso haja interrupções ou oscilações.

- b) Detectar no espectrograma, em conjunto com a escuta, a antecipação de articulações ou mudanças rítmicas dos elementos envolvidos na junção;
- c) Detectar no espectrograma a intensidade do núcleo gerado pelos elementos envolvidos na junção, quando ocorrente; e
- d) Verificar se houve alteração visual do espectrograma dos elementos envolvidos na junção entre os registros fonográficos do mesmo trecho musical.

A análise propriamente dita com a finalidade de relacionar as possíveis identidades das decisões de cada intérprete no âmbito das junções será exposta no Capítulo 5 (vide p.73), pois a consideramos como um dos resultados da pesquisa.

Capítulo 4 - Aspectos envolvidos nas junturas: categorias e fenômenos

Amparados pela literatura investigada e por observações de *performance* desenvolvemos alguns conceitos que servirão como recursos terminológicos no âmbito das junturas (categorias e fenômenos) para as análises dos registros sonoros, bem como para a disposição de estratégias para a escolha de junturas no PB cantado.

4.1 A coarticulação em junturas de palavras

Trata-se do fenômeno articulatorio ocorrente em fonemas em limites de vocábulos caracterizado pela manutenção ou modificação de seus traços por estarem em contato com um fonema vizinho, em uma dada construção frasal. Por conta deste ambiente suscetível às variadas transformações, a coarticulação constitui matéria central para a análise das junturas de palavras no contexto musical.

Apresentaremos as seguintes categorias: a) **juntura por supressão de uma das unidades fonológicas**, b) **juntura com manutenção de ambas as unidades fonológicas**, e c) **juntura com a modificação de uma ou ambas as unidades fonológicas**, a serem detalhadas ao longo deste capítulo.

Os fenômenos decorrentes destas categorias representam uma economia de movimentos articulatorios pelo trato vocal ou configuram acomodações na produção sonora conforme as escolhas do intérprete. Por estas razões, a compreensão dos processos envolvidos na coarticulação de fonemas, agregada ao domínio dos aspectos da fonologia prosódica, desempenham um importante papel na eleição de determinadas decisões em junturas de palavras.

4.2 As três categorias de junturas de palavras

As junturas de palavras podem ocasionar a composição de um grupo fônico (fonético e fonológico) específico e transitório, o qual denominaremos de **sílaba complexa transitória**.

Utilizamos os conceitos de **sílaba melódica** da abordagem articulatoria, segundo Mattos (2014), e de **sílaba** estabelecida pela da fonologia prosódica, segundo NESPOR & VOGEL (1996), tal como foram definidas no Capítulo 1, para idealizar este elemento decorrente da relação dos sistemas musical e verbal, no âmbito da junção de palavras.

Assim, a *sílaba* será nomeada de *complexa*, porque se compõe de uma ou mais partes de vocábulos vizinhos (de uma sílaba final e uma inicial), e se ajusta aos sistemas musical e verbal; e de *transitória*, pois se estabelece no instante da produção sonora.

A SCT poderá ter em sua estrutura fônica alterações musicais, fonéticas e/ou fonológicas, como por exemplo uma *consoante* ou *semivogal (coda)* pertencente à sílaba final de um vocábulo, poderá se juntar ao *núcleo* de uma sílaba inicial de outro vocábulo⁸⁰, conforme as coarticulações ocorrentes.

Assim sendo, podemos considerar que, em geral, as junturas ocorrem entre vogais, entre vogais e consoantes, e entre consoantes do PB cantado. A partir deste universo, propomos **três categorias** básicas⁸¹ de junturas, em nível fonoarticulatório:

4.2.1 Juntura por supressão de uma das unidades fonológicas

Ocorre quando uma das unidades presentes na juntura é suprimida, provocando a eliminação de um dos fonemas envolvidos. Os fenômenos de supressão são: elisão, degeminação, monotongação e eclipse⁸², que serão abordados à frente.

Música:	<i>Alma adorada, F. Mignone</i>
Texto original:	“Alma adorada, alma querida...”
Palavras:	alma adorada
Juntura:	-ma a-
Fonologicamente:	-C ¹ V ¹ V ² -
Supressão de V ¹ :	-C ¹ V ² -
Transcrição ⁸³ :	[‘a:u.ma.do’ra.dɐ]
Fonologicamente:	-C ¹ V ² -

4.2.2 Juntura com manutenção de ambas as unidades fonológicas

Ocorre quando ambas as unidades presentes na juntura se mantêm, sem alterar as suas propriedades articulatórias. Os fenômenos de manutenção são: simples contínuo, alongamento e segmentação, que serão abordados à frente.

⁸⁰ Esta definição se relaciona ao conceito de **ressilabificação** adotada pela fonologia, no qual o rearranjo das estruturas silábicas de uma sequência de palavras, ou sílabas dentro das palavras, ocasiona a mudança de posição de vogais e/ou consoantes da estrutura silábica original para os lugares de: ataque, núcleo ou coda da sílaba formada.

⁸¹ Alguns termos foram extraídos da linguística e outros foram elaborados pela autora.

⁸² O termo foi “emprestado” da fonética, cuja definição é: “ocorrendo encontro de vogal final nasal com inicial oral, há tendência à manutenção do hiato, mas em certas situações, sobretudo na linguagem poética, a nasal passa a oral, de que resultam formas como *coa* (= com a), *coas* (= com as). A este fenômeno dá-se o nome de eclipse” (CAVALIERE, 2005, p.114).

⁸³ Sugerimos, para fins práticos, que a transcrição fonética seja contínua, ou seja, sem interrupção da transcrição, para cada frase idealizada pelo intérprete.

Música:	Melodia sentimental, H. Villa-Lobos
Texto original:	“Quisera saber-te minha”
Palavras:	quisera saber-te
Juntura:	-ra sa-
Fonologicamente:	-C ¹ V ¹ C ² V ² -
Transcrição:	[ki'zɛ. rɐ.sa 'ber.tʃɪ]
Manutenção (fonologicamente):	-C ¹ V ¹ C ² V ² -

4.2.3 Juntura com modificação de uma ou ambas as unidades fonológicas

Ocorre quando uma ou ambas as unidades presentes na juntura se modificam, por vezes adicionando fonemas ao conjunto produzido, por vezes modificando suas propriedades articulatórias. Podem ser *por adição* ou *por alteração* (ditongação, posteriorização, anteriorização, labialização, nasalização, vozeamento).

4.2.3.1 Adição: constitui a inclusão de unidade fonológica em final e/ou início de palavra. Abaixo, o caso de adição denomina-se *paragoge* e será definido à frente.

Música:	Alma adorada, F. Mignone
Texto original:	“onde sob as flores”
Palavras:	sob as
Junturas:	sob as
Fonologicamente:	C ¹ V ¹ C ¹ V ² C ²
Adição:	C ¹ V ¹ C ¹ C ¹ V ² C ²
Transcrição:	[ˈso. bjas]
Fonologicamente:	C ¹ C ¹ V ² C ²

4.2.3.2 Alteração: modificação de uma ou ambas as unidades, em que a coarticulação de segmentos vizinhos alteram seus traços primários, e/ou modificam suas propriedades fonológicas.

Música:	Alma adorada, F. Mignone
Texto original:	“és o ideal”
Palavras:	és o ideal
Junturas:	és o i-
Fonologicamente:	V ¹ C ¹ V ² V ³ -
Transcrição:	[ɛ. zwi .deˈa:u]
Alteração (fonologicamente):	V ¹ -C ¹ C ² V ³

4.3 Fenômenos envolvidos nas junturas de palavras

Os fenômenos ocorrentes nas três categorias mencionadas: a) juntura por **supressão** de uma das unidades fonológicas, b) juntura com **manutenção** de ambas as unidades fonológicas, e c) juntura com a **modificação** de uma ou ambas as unidades fonológicas, somente podem ser compreendidos se considerarmos que além do conteúdo sonoro dos segmentos equivalentes aos sons definidos pelas notações

fonéticas, há outros elementos que transcendem à escrita e às convenções dos sistemas musical e verbal.

Assim, podemos considerar que muitos dos problemas relacionados às junturas ocorrem porque, além da coarticulação física de sons das palavras concatenadas, sons estes que podem interferir uns nos outros, há uma estrutura maior que organiza a cadência de acentos, de duração e entoação (embora esta já esteja definida na partitura)⁸⁴, podendo gerar transformações nas fronteiras das palavras.

Vale salientar que estes fenômenos podem envolver todos os componentes fonológicos das sílabas envolvidas: o *ataque*, o *núcleo* e a *coda*, podendo, ainda, formar ou não sílabas complexas transitórias. Assim, descreveremos ao todo **14 (quatorze) fenômenos**, conforme as categorias expostas, particularizados com base na observação de peças em PB. Serão, portanto, considerados dentro de um contexto musical, em que, na maior parte das vezes, uma nota (duração e altura) é dada a uma juntura completa, e em alguns casos são decompostas em mais de uma nota. Por esta razão, utilizaremos trechos das partituras de obras em PB, nas exemplificações, a fim de vincular texto e música na especulação dos casos⁸⁵. Constituem resumidamente os 14 (quatorze) fenômenos:

QUADRO 2 - Categorias de Junturas de Palavras

<i>Categorias</i>	<i>Fenômenos</i>
Juntura por supressão	<i>Elisão Degeminação Monotongação Eclipse</i>
Juntura com manutenção	<i>Simples contínuo Alongamento Segmentação</i>
Juntura com modificação	<i>Adição</i>
	<i>Ditongação Posteriorização Anteriorização Labialização Nasalização Vozeamento</i>

Fonte: autor.

⁸⁴ Luiz Carlos Cagliari (1992, p.137) descreve como sendo esses elementos: os *suprasegmentais* (que modificam segmentos como a labialização, a palatalização, a nasalização, ou seja, elementos tidos como articulação secundária) e os *prosódicos* (diferentes dos segmentos em natureza fonética e que caracterizam unidades maiores do que os segmentos, sendo pelo menos da extensão de uma sílaba).

⁸⁵ Relevante observar que a exemplificação dos casos segue uma lógica descritiva, e não prescritiva; e orientada para a inteligibilidade das palavras em sua estrutura fônica e semântica, além da observação às normas cultas do PB.

4.3.1 Elisão: fenômeno de supressão de uma das unidades fonológicas que ocorre quando um dos fonemas é eliminado, incorrendo na realização sonorizada de apenas umas das unidades envolvidas. Exemplo:



Figura 9. Trovas n.1, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.176]

	Original	Elisão
Trecho:	agora eu ando	agoreu ando
Sílabas da juntura ⁸⁶ :	-ra eu	-reu
Fonologia prosódica ⁸⁷ :	- C ¹ V ¹ V ² C ² -	- C ¹ V ² C ² -
Transcrição ⁸⁸ :	[a'go.ɾɐ] [e:u] [l'ẽ.du]	[a'go.ɾe:u'ẽ.du]

4.3.2 Degeminação: fenômeno de supressão de uma das duas unidades fonológicas idênticas (VV), incorrendo na realização sonora de apenas umas das unidades envolvidas.



Figura 10. Lundu, Três Trovas, n.1, M. Nobre [Ed., 1961, p.2]

⁸⁶ As sílabas envolvidas nas junturas, ao longo da apresentação dos fenômenos, serão destacadas com a finalidade de demonstração do lugar onde ocorrem nos vocábulos.

⁸⁷ As junturas, ao longo da apresentação dos fenômenos, destacadas serão abordadas conforme os princípios da fonologia prosódica (consoantes/semivogais e vogais), com a finalidade de demonstração de modificação na estrutura das sílabas formadas, quando ocorrentes.

⁸⁸ As transcrições fonéticas ao longo da apresentação dos fenômenos obedecerão à seguinte ordem: 1. transcrição silábica dos vocábulos separados, à esquerda; e 2. transcrição silábica dos vocábulos juntos, à direita, num único contínuo. Em ambas as transcrições as junturas constarão destacadas (negrito).

<i>Trecho:</i>	<i>Original</i>	<i>Degeminação</i>
<i>Sílabas da junção:</i>	minha alegria	minhalegria
<i>Fonologia prosódica:</i>	-nha a-	-nha-
<i>Transcrição:</i>	- C ¹ V ¹ V ² -	- C ¹ V ² C ² -
	[^l mi.jɐ] [^a .le'gri.ɐ]	[^l mi.ja.le'gri.ɐ]

4.3.3 Monotongação: fenômeno de supressão de segmentos em que o processo de redução do ditongo decrescente em final de palavra, ou conjunção, elimina a sua semivogal e passa a uma vogal simples. Esta alteração fonética ocorre muitas vezes para acomodar uma passagem musical, sem perder a sua característica sonora, em função do traço do fonema seguinte, como no exemplo abaixo⁸⁹.

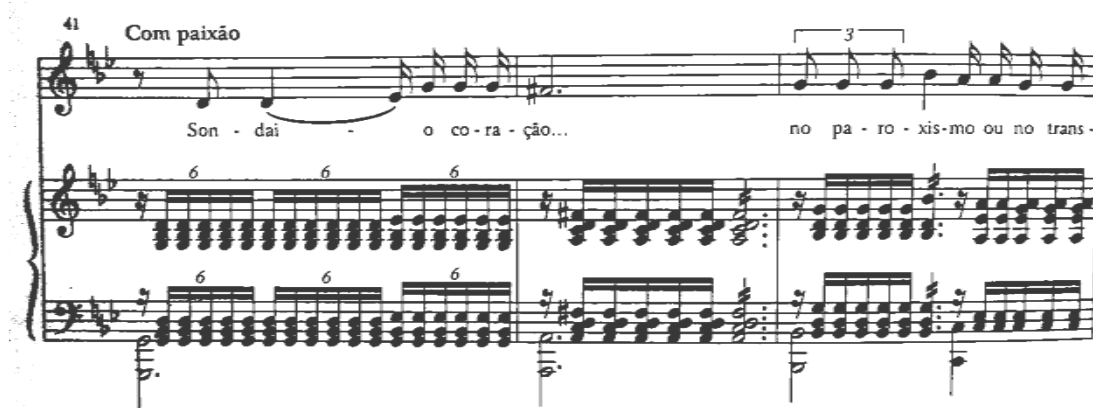


Figura 11. *Canção*, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.196]

<i>Trecho:</i>	<i>Original</i>	<i>Monotongação</i>
<i>Sílabas da junção:</i>	ou no transporte	o'no transporte
<i>Fonologia prosódica:</i>	ou no	o no
<i>Transcrição:</i>	V ¹ C ¹ C ² V ²	V ¹ C ² V ²
	[o:u] [nu] [trɛs'pɔr.tʃɪ]	[o.nu.trɛs'pɔr.tʃɪ]

4.3.4 Eclipse: fenômeno de supressão de segmentos caracterizado pelo encontro de vogal nasal com inicial oral, em alguns casos a nasal passa a ser oral.

⁸⁹ "Um único som da vogal sem nenhuma mudança na qualidade do início ao fim de sua produção, ao contrário de ditongo" (HARTMANN, R.R.K. & STORK, 1976, p.144).



Figura 12. *Trovador do Sertão*, F. Braga [Rio de Janeiro: Ed. C. Wehrs, s/d, p.2]

	<i>Original</i>	<i>Eclipse</i>
<i>Trecho:</i>	com a perna	co'a perna
<i>Sílabas da junção:</i>	com a	coa
<i>Fonologia prosódica:</i>	C ¹ V ¹ C ¹ V ²	C ¹ C ² V ²
<i>Transcrição:</i>	[kõ:u] [a] ['pɛr.nɐ]	[kwa'pɛr.nɐ]

4.3.5 Simples contínuo: fenômeno de manutenção de segmentos caracterizado pela junção de dois fonemas, que preservam suas características fonéticas e fonológicas, não havendo formação de nova sílaba.



Figura 13. *Do que sofro sem queixar-me*, *Cantigas Praianas, n.1*, Sophia M. Oliveira, p.2

	<i>Original</i>	<i>Manutenção</i>
<i>Trecho:</i>	Do que sofro	Do que sofro
<i>Sílabas da junção:</i>	do que	do que
<i>Fonologia prosódica:</i>	C ¹ V ¹ C ² V ²	C ¹ V ¹ C ² V ²
<i>Transcrição:</i>	[dʊ] [kɪ] ['so.frʊ]	[dʊ.kɪ'so.frʊ]

4.3.6 Alongamento: fenômeno de manutenção de segmentos caracterizado pela influência de uma articulação sobre outra no sentido de torná-la mais longa na sua duração, por implicar dois fonemas iguais. Exemplo:



Figura 14. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p.2]

	<i>Original</i>	<i>Alongamento</i>
<i>Trecho:</i>	<i>Alma adorada</i>	<i>Alma adorada</i>
<i>Sílabas da junção:</i>	-ma a-	-maa-
<i>Fonologia prosódica:</i>	- C ¹ V ¹ V ² -	- C ¹ (V ¹)V ² -
<i>Transcrição:</i>	[¹ a:u.me] [¹ a.do'ra.də]	[¹ a:u.maa:do'ra.də]

4.3.7 Segmentação: fenômeno de manutenção de segmentos caracterizado pela articulação das unidades com seus traços característicos em um ambiente em que poderiam ser modificados pela influência dos seus vizinhos. Na segmentação é possível utilizar recursos como a separação ou pausa curta entre eles. Neste caso não há formação de nova sílaba. No exemplo abaixo, poderíamos utilizar alguns desses recursos a fim de tornar *não vozeado* o fonema [z] que seria *vozeado* na realização da junção. Chamaremos de segmentação, pois o intuito é segmentar a sonoridade dos fonemas, evidenciando seus traços.



Figura 15. *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos [Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926, p.20]

	<i>Original</i>	<i>Alongamento</i>
<i>Trecho:</i>	A voz do meu carinho	A voz do meu carinho
<i>Sílabas da junção:</i>	voz do	voz do ⁹⁰
<i>Fonologia prosódica:</i>	- C ¹ V ¹ C ¹ C ² V ²	- C ¹ V ¹ C ¹ C ² V ²
<i>Transcrição:</i>	[a][vɔs][dʊ][me:u][ka'ri.nu]	[a'vɔs][dʊ'me:u.ka'ri.nu]

4.3.8 Adição: fenômeno de modificação de segmentos caracterizada pela adição de um fonema em sílaba final ou inicial de vocábulo (geralmente uma semivogal). Um dos exemplos mais correntes é o da *paragoge*, que pode suceder em finais de palavras terminadas com consoantes, exceto as seguintes: l, m, n, r, s e z. Pode ser omitida se forem seguidas por consoante cujo ponto de articulação for o mesmo. No exemplo abaixo, a *paragoge* ocorre na preposição “sob”, quando ligado à sílaba inicial do artigo “as”.



Figura 16. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p.2]

	<i>Original</i>	<i>Adição</i>
<i>Trecho:</i>	Onde sob as flores	Onde sob(i) as flores
<i>Sílabas da junção:</i>	sob as	so - b(i)as
<i>Fonologia prosódica:</i>	C ¹ V ¹ C ¹ V ² C ²	C ¹ V ¹ C ¹ C ¹ V ² C ²
<i>Transcrição:</i>	[õ.ʒɪ] [sob] [as] [flo.ris]	[õ.ʒɪ'so.bjas'flo.ris]

⁹⁰ Utilizaremos o símbolo diacrítico | para representar a separação das palavras, mantendo seus traços fonéticos. Não se trata de sugestão de notação, apenas uma convenção deste trabalho, com finalidades metodológicas. Retiramos o símbolo da obra “The Interpretation of French Song”, de Pierre Bernac (1978), que o utiliza com a finalidade de evitar a *liaison* (ligação de palavras). Assim: “**Ligação proibida**: a) A ligação é proibida, primeiramente, entre duas palavras que não estão intimamente ligadas pelo seu significado: ‘Ils vont, | ils viennent’ (Eles vão, eles vêm) (Isso geralmente pode ser detectado pelo fato de que, ao falar o termo, para tornar o significado mais claro, pode haver um silêncio entre essas palavras.); b) Depois de um substantivo no singular: ‘L’enfant | un peur’ (Mas, depois de um substantivo no plural, é preciso fazer a ligação: ‘Les enfants_ont peur’); c) Após um nome próprio: ‘Paris | est beau’; d) Após a conjunção ‘et’: ‘et | aussi’; e) Antes do advérbio ‘oui’: ‘Je dis | oui’; f) Antes dos nomes dos números: un, huit, onze: ‘Les | onze hommes’; g) Antes da aspirada ‘h’: ‘Les | héros’”. Do original: **Forbidden liaison**: a) *The liaison is forbidden, firsts of all, between two words wich are not closely connected by their meaning: ‘Ils vont, | ils viennent’*. (This can often be detected by the fact that, when speaking the term, in order to make the meaning clearer, there can be a silence between these words.); b) *After a noun in the singular: ‘L’enfant | a peur’* (But after a noun in the plural, one must make the liaison: ‘Les enfants_ont peur’); c) *After a proper name: ‘Paris | est beau’*; d) *After the conjunction ‘et’: ‘et | aussi’*; e) *Before the adverb ‘oui’: ‘Je dis | oui’*; f) *Before the nouns of the numbers: un, huit, onze: ‘Les | onze hommes’*; g) *Before an aspirate ‘h’: ‘Les | héros’* (BERNAC, 1978, p.26, tradução nossa).

4.3.9 Ditongação: fenômeno de manutenção de segmentos em que há junção de vogais em final de palavra com outra que inicia o vocábulo seguinte. Comportando-se como uma ligação vocálica, podem se transformar em ditongo.

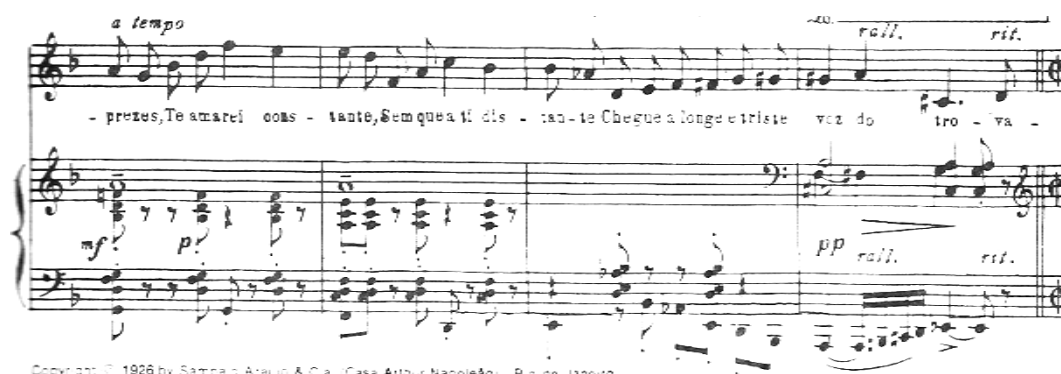


Figura 17. *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos [Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926]

	<i>Original</i>	<i>Ditongação</i>
<i>Trecho:</i>	Te amarei constante	Te amarei constante
<i>Sílabas da juntura:</i>	te a-	tea-
<i>Fonologia prosódica:</i>	C ¹ V ¹ V ² -	C ¹ C ² V ² -
<i>Transcrição:</i>	[ˈtʃɪ] [a.maˈre:ɪ] [kõsˈtẽ.tʃɪ]	[ˈtʃja.maˈre:ɪ.kõsˈtẽ.tʃɪ]

4.3.10 Posteriorização: fenômeno de modificação de segmentos caracterizada pela influência de uma articulação sobre outra no sentido de torná-la posterior na sua emissão. No exemplo abaixo, a posteriorização ocorre na coda no pronome “um”, quando ligado à sílaba inicial da palavra “canteiro”, como se estivesse presente a consoante nasal velar [ŋ], após a articulação final da consoante bilabial sonora “m”.



Figura 18. *Cantigas, A. Nepomuceno* [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.185]

	<i>Original</i>	<i>Posteriorização</i>
<i>Trecho:</i>	Como um canteiro	Como um canteiro
<i>Sílabas da juntura:</i>	um can-	um can-
<i>Fonologia prosódica:</i>	V ¹ C ¹ C ² V ² C ² -	V ¹ C ¹ C ² V ² -
<i>Transcrição:</i>	[ˈko.mu] [ũ] [kẽˈte:ɪ.ru]	[ˈko.mũŋ.kẽˈte:ɪ.ru]

4.3.11 Anteriorização: fenômeno de modificação de segmentos caracterizado pela influência de uma articulação sobre outra no sentido de torná-la anterior na sua emissão. No caso abaixo, a lateral não vozeada da sílaba final da palavra “vinha” [ˈvi.nɐ] é anteriorizada pela nasal [ẽ], preposição “em” [ẽ:i].



Figura 19. *Lua branca*, Forrobojó, F. Gonzaga [Ed. Acervo digital C. Gonzaga, 2011, p.2]

	<i>Original</i>	<i>Anteriorização</i>
Trecho:	Vinha em seus lábios	Vinha em seus lábios
Sílabas da junção:	-nha em	-nhem
Fonologia prosódica:	C ¹ V ¹ V ² C ²	C ¹ V ¹ V ² C ²
Transcrição:	[ˈvi.nɐ] [ẽ:i] [ˈse:us] [ˈla.bjus]	[ˈvi.nẽ:i.se:usˈla.bjus]

4.3.12 Labialização: fenômeno de modificação em que a articulação do segmento final da primeira palavra é alterada em função da articulação de vogal produzida com arredondamento dos lábios presente no início do vocábulo seguinte. No exemplo abaixo, a labialização ocorre na consoante fricativa alveolar “s”, da conjunção “dos”, ocasionada pelo arredondamento da vogal seguinte “o”, de “olhos”, na produção de junção.



Figura 20. *Cantigas*, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.182]

	<i>Original</i>	<i>Labialização</i>
<i>Trecho:</i>	Tem a cor dos olhos teus!	Tem a cor dos olhos teus!
<i>Sílabas da junção:</i>	dos o-	do - so-
<i>Fonologia prosódica:</i>	C ¹ V ¹ C ¹ V ²	C ¹ V ¹ C ¹ V ² -
<i>Transcrição:</i>	[tẽ:ɪ][a][kor][dus][ʔ.λus][te:us]	[tẽ:ɪ.ɲa'kor.do'zo.λus.te:us]

4.3.13 Nasalização⁹¹: fenômeno de modificação de segmentos caracterizado pela influência da articulação de um fonema sobre outro no sentido de torná-lo nasalizado na sua emissão.



Figura 21. *Ora dize-me a verdade*, A. Nepomuceno

[PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.103-104]

	<i>Original</i>	<i>Nasalização</i>
<i>Trecho:</i>	Enfim uma impressão	Enfim uma impressão
<i>Sílabas da junção:</i>	-ma im-	-maim-
<i>Fonologia prosódica:</i>	- C ¹ V ¹ V ² C ² -	- C ¹ V ¹ C ² -
<i>Transcrição:</i>	[ẽ:ɪ'fĩ][ʔu.mẽ][ĩ.pre'sẽ:u]	[ẽ:ɪ'fĩ.ɲu.mẽ:ĩ.pre'sẽ:u]

4.3.14 Vozeamento: fenômeno de modificação de segmentos caracterizado pela influência da articulação de um fonema sobre outro no sentido de torná-lo vozeado na sua emissão. Por exemplo, em final de sílaba com “s” seguida de consoante inicial vozeada (“tristes modos” [ʔtris.ʧɪz'mo.dus]). No caso abaixo, a consoante final “z” é não vozeada se pronunciada como um vocábulo isolado - “voz” [vɔs], mas poderá ser vozeada se seguida por consoante vozeada, num mesmo contínuo sonoro, em função da sonoridade presente na oclusiva dental “d”.

⁹¹ Defendemos esse fenômeno como um dos ocorrentes no canto, embora consideremos outros estudos em outras direções, tal como Hannuch (2017, p.55-56), que, ao explicar sobre a nasalidade fonética no PB, sustenta que as junções de palavras, na fala, tendem a inibir a nasalização, quando uma vogal se encontra presente, como nos exemplos: essa menina [ʔe.se.mĩ'ni.nẽ], os amigos [u.za'mi.gus].



Figura 22. *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos [Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926, p. 20]

	<i>Original</i>	<i>Vozeamento</i>
<i>Trecho:</i>	A voz do meu carinho	A voz do meu carinho
<i>Sílabas da junção:</i>	voz do	voz do
<i>Fonologia prosódica:</i>	C ¹ V ¹ C ¹ C ² V ²	C ¹ V ¹ C ¹ C ² V ²
<i>Transcrição:</i>	[a][vɔs][dʊ][me:u][ka'ri.nu]	[a'vɔz.dʊ.me:u.ka'ri.nu]

Podemos perceber que as junções não estão restritas a um único fenômeno fonoarticulatório, isto é, podem abranger mais de um evento ao mesmo tempo. No exemplo abaixo, pode se suceder a *elisão*, a *labialização* e a *anteriorização* na coarticulação das palavras “tinha” e “uma”, do verso “tinha uma pedra no meio do caminho”, do poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Osvaldo Lacerda.



Figura 23. *Uma nota, uma mão só*, O. Lacerda [Ed. Ricordi, 1972, p.2]

	<i>Original</i>	<i>Elisão+anteriorização+labialização</i>
<i>Trecho:</i>	Tinha uma pedra	Tinha uma pedra
<i>Sílabas da junção:</i>	-nha u-	-nhu-
<i>Fonologia prosódica:</i>	-C ¹ V ¹ V ² -	-C ¹ V ² -
<i>Transcrição:</i>	[ˈtʃi.nɐ][ˈu.mɐ][ˈpɛ.drɐ]	[ˈtʃi.nu.mɐ][ˈpɛ.drɐ]

Se admitirmos que na sílaba final “-nha” (ti-nha), há a queda da vogal “a”, por *elisão* (em razão de ter sido atribuída a mesma nota musical às duas sílabas) e o *núcleo*

da sílaba passar a ser a vogal “u” (u-ma), assim: [ɲu], esta vogal *anteriorizará* e *labializará* a consoante palatal vozeada [ɲ].

Também pode se dar nas junturas de palavras, a **acócope**, que constitui a supressão de fonema final de vocábulo, mais presente na linguagem coloquial. Por exemplo, a acócope aconteceria se admitíssemos a pronúncia do verso “tão bom é saber calar e deixar se vencer (...)”, da *Canção de Amor*, da suíte sinfônica “A Floresta do Amazonas”, de H. Villa-Lobos, sem os “r” finais [ˈtẽ:u bõ:u ɛ saˈbe kaˈla ɪ de:ɪʃa sɪ vẽˈse]. Porém não a contemplaremos por não se coadunar com as normas cultas do PB, excetuando-se as passagens de obras em que a acócope é intencional.

4.4 Aspectos prosódicos relacionados aos fenômenos semânticos⁹²

Embora todo o exposto neste Capítulo esteja intimamente vinculado às questões de prosódia (acento, duração, timbre e entoação) e semântica (significado), apontaremos alguns casos específicos relacionando pontos da fonética articulatória às possíveis interpretações de significado, conforme a realização de junturas de palavras. São excertos em que o texto e a música se coarticulam em uma dada divisão no tempo, que podem originar o fenômeno que denominaremos de *ambigüidade*.



Figura 24. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p. 2]

⁹² No Brasil, diversos pesquisadores vêm conduzindo, desde o século XX, suas produções para a investigação do papel da prosódia na estruturação da linguagem e os seus efeitos semânticos, como Antenor Nascentes (1926, 1933); Mattoso Câmara (1950 a 1970), Miriam Lemle (1965), Ester Scarpa (1976, 1984, 1999), Josefa Rizzo (1981), Luiz Carlos Cagliari (1978, 1982, 1992, 2007, 2012), Norma Hochgreb (1977, 1983), João Antônio de Moraes (1984, 1998), Maria Bernadete Abaurre (1981, 1984), Sandra Madureira (1991, 1994, 1996), Plínio Barbosa (1996), Yvonne Leite (1992); Leda Bisol (1992), Gladis Massini-Cagliari (1996, 1999, 2007); Ricardo Cavaliere (2005); Wladimir Mattos (2010 e 2014), dentre outros. O linguista Antenor Nascentes, já em 1933, momento anterior à normalização do PB cantado que foi alvo do Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada, defendia, em sua obra *O idioma nacional* (1933), que, na prática, enunciemos quase sempre “grupos de palavras”, e neste contexto, “as palavras não são um e mero produto do aparelho fonador; é preciso ter em conta que representam ideias e, por conseguinte, pode dar-se o caso de as ideias influírem sobre elas” (NASCENTES, 1933, p.102).

Na passagem acima, uma única nota (Dób) é dedicada à juntura -ma a-, que pode ser realizada de variadas formas. Se considerarmos que há uma indicação de junção, notificada pela ligadura abaixo das sílabas, e que há prescrição, também, de *tratina* ou *tenuto*, cuja função é de manter, segurar, sustentar cada nota, a realização deverá ser: [ˈa:u.ma.doˈra.dɐ]. Esta realização pode incorrer no fenômeno de *ambiguidade*, a partir da possível produção do conjunto “alma dourada”, em vez de “alma adorada”. Vale ressaltar, que neste ambiente a coarticulação da vogal final arredondada “o”, da sílaba –do (a-do-ra-da), em linha melódica ascendente, recebe a influência da anterioridade (palatalização) da vibrante simples “r”, da sílaba –ra (a-do-ra-da), podendo acrescentar como *coda* da sílaba –do a articulação da semivogal [u], transformando-a em um ditongo decrescente (“dou-ra-da” [do:uˈra.dɐ]), isto é, fazendo originar uma epêntese vocálica⁹³.

Em outra passagem, agora da canção “Bela ninfa de minh’alma”, de C. Gomes, o significado do grupo formado pela juntura pode também se bandear para outra vertente.



Figura 25. *Bela ninfa de minh'alma*, C. Gomes.

[TANK, Niza C. (Org.). *Minhas pobres canções*: Antônio Carlos Gomes: Algor, 2007, p. 65]

O verso da canção traz: “Volve a **mim** a face diva” [ˈvɔ:u.vɪ][a][ˈmĩ][a][ˈfa.sɪ][ˈʤi.vɐ]. O contato articulatório entre o pronome “mim”, cuja *coda* é nasal velar [ɲ], e o artigo “a”, pode promover a seguinte realização fonêmica: [ˈvɔ:u.vjaˈmĩ.ɲɐˈfa.sɪˈʤi.vɐ], que reforçada pelo desenho melódico, que favorece a maior tonicidade da partícula “mim”, e pelo desenho rítmico, que divide identicamente as

⁹³ A *epêntese* vocálica pode ser definida como um fenômeno de acréscimo/inserção de uma vogal ou de uma consoante em uma sílaba, não representada na escrita, em nível intravocabular. (MENDONÇA, 2003, p. 32; REDMER, 2007, p. 14). Distingue-se da *paragoge*, que adiciona um fonema no fim de vocábulo.

sílabas melódicas “mim” e “a”, ensejando outra significação ao conjunto das duas palavras – “minha” em vez de “mim a”, que em última análise pode afetar a compreensão da frase.

Ainda outro caso sucede na peça *Cantigas*, de A. Nepomuceno, no verso “a minha ventura é negra”. Neste caso a articulação da frase num contínuo pode sugerir o acréscimo da vogal “a” à coarticulação dos vocábulos “minha” e “ventura”, como se fosse uma *prótese*⁹⁴, ocasionada pela juntura, condizendo com a lógica poética. Assim: “minh’aventura” [‘mĩ.ɲɐ.vẽ’tu.rɐ].



Figura 26. *Cantigas*, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.182]

Há, ainda, mais um fenômeno suscetível de ocorrência em junturas provocada pela disposição em sequência de fonemas similares, resultando numa *redundância sonora*, muitas vezes resultante de outros fenômenos fonoarticulatórios, como a *degeminação* e o *vozeamento*, como no exemplo a seguir.



Figura 27. *Morta*, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.127]

⁹⁴ Constitui um fenômeno de adição de fonema início de vocábulo, mais presente na linguagem coloquial. No caso acima: “a minha (a)ventura é negra”.

	Original	Redundância
<i>Trecho</i>	arranca as asas frágeis	arranca as asas frágeis
<i>Sílabas da junctura</i>	-ca as as-as	-ca-sa-sas
<i>Fonologia prosódica</i>	-C ¹ V ¹ V ² C ² V ³ C ³ -V ⁴ C ⁴	-C ¹ V ² -C ² V ³ -C ³ V ⁴ C ⁴
<i>Transcrição</i>	[a'xẽ.ke][as][a.zes][fra.ʒe:is]	[a'xẽ.ka'za.zes'fra.ʒe:is]

O acento prosódico também possui relação com a semântica. Cagliari (1992) aponta que a função fonológica distintiva do acento serve justamente para discernir os significados das palavras (lexicais), como por exemplo em: vívido e vivido. Na língua brasileira os acentos frasais, na maior parte das vezes, não constituem a soma dos acentos das palavras quando são ditas isoladamente, eles passam por uma reorganização permitindo que novas escalas de tonicidade sejam geradas. Em peças vocais em PB pode ocorrer o mesmo fenômeno levando, assim, a processos fonológicos distintos dentro e no limite de vocábulos, agregados aos sons musicais, com durações mais ou menos definidas, que os intensificará ou os atenuará⁹⁵.

Por fim, apresentamos uma representação gráfica da localização das junturas de palavras no tempo. Via de regra, estas ocorrem no espaço de tempo entre um *núcleo* e o seguinte, e, portanto, é neste *locus*, onde se articulam a *coda* e o *ataque* (consoantes ou semivogais) da próxima sílaba integrante da junctura. Neste *locus* acontecem os fenômenos que podem gerar modificações ou não em qualquer uma das unidades fonológicas⁹⁶. Vejamos no exemplo:

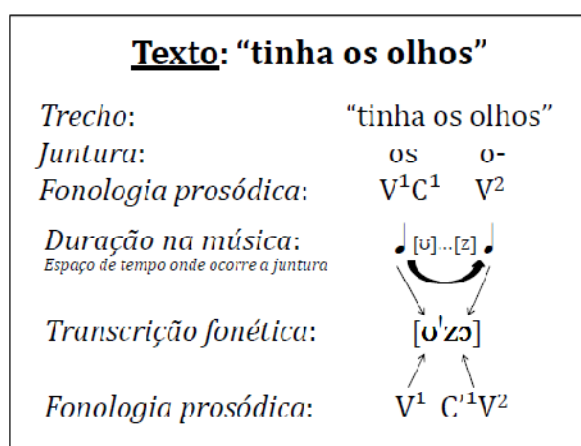


Figura 28. *Locus* da junctura

⁹⁵ Por exemplo, na condução melódica, na duração de uma nota, no lugar de ocupação dentro do compasso, na condução harmônica e na própria indicação de acento.

⁹⁶ Na maioria dos casos, a notação fonética da junctura se dá na sílaba consecutiva: os olhos [u'zɔ.λus], aproximando a *coda* da sílaba anterior ao *núcleo* da sílaba seguinte.

É relevante observar esse gráfico, pois a partir da percepção temporal e acentual da junção poderemos localizá-la no ambiente em que o texto se articula numa dada nota musical (altura e duração definidas), a fim de manipulá-la. Isto significa que embora quase sempre o *núcleo* ocorra, na música, num tempo forte, ou parte forte do compasso, este poderá acontecer em tempo fraco ou parte fraca do tempo.

Isto pode explicar a relativa dificuldade na identificação de dois núcleos em alguns casos de degeminações, como em “alma adorada” (“Alma adorada”, de F. Mignone, Figura 25), que pode influenciar todo o conjunto da frase, no sentido fonoarticulatório e semântico. Pode explicar, outrossim, a mesma limitação no esforço articulatório para a definição de dois núcleos em passagens rápidas como em “tinha uma pedra” (“No meio do caminho tinha uma pedra”, de O. Lacerda, Figura 24).

Isto posto, os ajustes advindos das junções de palavras no PB quando produzem a formação de novos grupos fônicos transitórios, não somente em termos de formação de sílabas e de remodelagem de articulações, mas também em termos acentuais, timbrísticos e duracionais dos elementos envolvidos nas junções, tendem a colaborar na tomada de decisão mais consistente do intérprete em relação a este tema.

Resumidamente, seguem, abaixo, todas as categorias e fenômenos fonoarticulatórios de junções de palavras apresentados.

QUADRO 3 - Categorias e Fenômenos Fonoarticulatórios de Junções de Palavras

<i>Categorias</i>	<i>Fenômenos</i>	<i>Exemplos</i>
Juntura por supressão	<i>Elisão</i> <i>Degeminação</i> <i>Monotongação</i> <i>Eclipse</i>	agora eu ando [a'gɔ.re:u'ẽ.du] minha alma [mĩ'ɲa:u.me] ou no transporte [o.nu.trẽs'pɔr.tʃi] com a boniteza [kwa.bu.ni'te.zẽ]
Juntura com manutenção	<i>Simples contínuo</i> <i>Alongamento</i> <i>Segmentação</i>	quisera saber-te minha [ki'zẽ.re.sa'ber.tʃi'mi.ɲẽ] alma adorada ['a:u.ma:do'ra.dẽ] a voz do meu carinho [a'vɔs][dũ.me:u.ka'ri.ɲu]
Juntura com modificação	<i>Adição</i>	onde sob as flores ['õ.ʒɪ'so.bjas'flo.ris]
	<i>Ditongação</i> <i>Posteriorização</i> <i>Anteriorização</i> <i>Labialização</i> <i>Nasalização</i> <i>Vozeamento</i>	te amarei constante [tʃja.ma're:i.kõs'tẽ.tʃi] como um canteiro ['ko.mũɲ.kẽ'te:i.ru] a meiga e triste [a'me:i.gri'tris.tʃi] dos olhos teus [dũ'zɔ.λus.te:us] enfim uma impressão [ẽ:i'fi.ɲu.mẽ:ĩ.pre'sẽ:u] a voz do meu carinho [a'vɔz.dũ.me:u.ka'ri.ɲu]

Obs: Todos os exemplos foram retirados de canções em PB. As transcrições demonstram os fenômenos propriamente ditos. Além destas categorias foram elencados alguns casos referentes aos fenômenos de ordem semântica (ambiguidade e redundância). **Fonte:** autor.

4.5 Desafios da língua brasileira nas junturas de palavras e a interpretação

Cantar em português brasileiro constitui por si só um grande desafio. Desde o final do século XIX, com a instituição da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional⁹⁷, por D. Pedro II, cuja missão era “propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria” (CASTAGNA, 2003, p.8); depois com defesa do canto em português brasileiro por parte de muitos compositores como A. Carlos Gomes (1836-1896), Lepoldo A. Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1825-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920), dentre outros; e intelectuais como Mário de Andrade (1893-1945), vimos crescer nos séculos XX e XXI o empenho pela valorização e difusão da língua brasileira cantada.

O idioma português, até fins do século XIX no Brasil, era considerado língua inculta e imprópria para o canto lírico, motivo pelo qual era quase banido do gosto musical da sociedade economicamente dominante, que procurava preservar sua identificação com a cultura européia e resistia em incorporar os valores e elementos populares brasileiros à sua arte. (KIEFER, 1977, p.47)

No ano de 2012, no Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”, organizado pelo Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira/*Caravelas*, ocorrido em Lisboa/Portugal, apresentei, junto à prof^a. Dra. Martha Herr, uma relação extensa das possibilidades de junturas de palavras no PB cantado dispostas em forma tabelar no artigo: “As junturas de palavras no PB cantado: estudos para uma aplicação”⁹⁸. O trabalho baseou-se num estudo minucioso das Normas emanadas do *Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada*, de 1938; das Normas resultantes do *Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, de 1958; e das Normas *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*, de 2007.

Ocorre que, na prática, o domínio dos aspectos envolvidos na estrutura do PB cantado transcende a fonética e a fonologia, abrangendo áreas da linguagem musical. Uma das razões que podem justificar o grande desafio de solucionar passagens musicais em junturas de palavras são os relativos padrões duracionais e acentuais da língua brasileira.

⁹⁷ 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 pronúncia, da intelligencia grammatical do discurso e da expressão das ideias pela musica, e entoação da voz” (ANAIS, 1938, p. 590)

⁹⁸ Publicado pela Revista Música Hodie, da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, sob o título: “As Junções de Palavras no Português Brasileiro Cantado: estudos para uma aplicação”, no mesmo ano de 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22648/13698>.

Na fala a dicotomia das línguas de ritmo acentual ou silábico gerou muitas controvérsias entre os estudiosos, em razão da busca de rótulos para indicativos de tendências fonéticas ou fonológica para as línguas. Um dos parâmetros principais desses estudos foi a consideração da medida quantitativa e do controle da taxa de elocução⁹⁹ da fala. Plínio A. Barbosa (2000) defende que o PB, assim como outros idiomas, não possui uma tendência rítmica específica (acentual ou silábica), caracterizando-se pelo tipo misto, ou seja, a partir de uma visão dinâmica do ritmo.

Quando percebemos o ritmo de uma língua, estaríamos prestando atenção tipicamente no movimento de sucessão vocálica, que é um movimento alternante, em termos de picos de intensidade sonora ou de abertura mandibular (abertura crescente, aproximadamente a partir do *onset* da vogal e decrescente do grau de abertura máximo, *grosso modo* no meio da vogal corrente, até o *onset* da vogal seguinte).

Uma outra alternância pode ser considerada, essa do próprio fluxo vocálico: a alternância acentual. Além da oscilação correlata da produção de vogais, um deslocamento mais pronunciado da mandíbula de tempos em tempos é correlato articulatorio do mecanismo de acentuação. Ter-se-ia portanto uma oscilação rápida, a das vogais, caracterizando a silabicidade e uma outra, mais lenta, caracterizando a acentuação. (BARBOSA, 2000, p.384)

Embora no canto, em princípio, estes padrões duracionais e acentuais, e em muitos casos também o andamento, constam previamente definidos pela notação musical (partitura), a nossa investigação demonstra que também há uma relativa possibilidade de manipulação destas medidas, interferindo em distintas tendências fonéticas e fonológicas.

Como o foco da nossa pesquisa é interpretativo e não prescritivo, esse desafio se impõe de forma abrangente, uma vez que depende da leitura do intérprete em relação aos inúmeros casos verificados nas peças vocais em idioma nacional e de sua capacidade reflexiva, sua consciência articulatória e de sua habilidade de manipulação vocal e musical.

Os ajustes poderão modificar concepções no ritmo, no acento, na duração da composição para que o grupo fônico gerado reflita consistência e coerência na escolha do intérprete. Por isso defendemos, neste capítulo, que as junturas de palavras tendem à indeterminação de regras fixas.

⁹⁹ “Um indicador do sistema motor no que se refere à fala é a velocidade articulatória, que pode ser verificada pelo número de sílabas emitidas por minuto. Quando se considera o número de segmentos da fala unidades vogal-vogal dividido pela soma total de duração destes, denomina-se *taxa de elocução*” (ARCURI et al., 2009, p.48).

Capítulo 5 - Uma abordagem prática em peças em PB

O conjunto de informações contido numa partitura designa uma “realidade sonora” ainda não materializada, o que nos permite considerar que essa notação possui um carácter indicativo, na qual se inicia o processo de construção da *performance*, e que proporciona uma particularidade a cada uma delas. Esse argumento é essencial neste último capítulo, pois tutela ao intérprete uma parcela relevante de decisões sobre a sua execução artística, sendo estas conscientes ou não.

Nesse sentido, frisamos que as juncturas de palavras ocupam, a exemplo de outros tantos itens da prática interpretativa vocal, um importante lugar nas decisões dos intérpretes, sejam eles conhecedores ou não dos processos envolvidos nos limites de palavras de peças em PB.

Outra reflexão importante neste momento da pesquisa diz respeito à ponderação sobre a relação mútua de elementos com os quais o *performer* lida. No nosso caso, como cantores, muitas áreas se interceptam podendo afetar o nosso desempenho, a exemplo da técnica vocal¹⁰⁰ e da escolha estilística¹⁰¹ (histórica) da peça.

No entanto, embora consideremos a interseção de diversos domínios, circundaremos neste trabalho 03 (três) aspectos gerais que podem interferir no processo de formação e consumação das juncturas de palavras no PB cantado. Essas perspectivas servirão às nossas análises e, posteriormente, para a disposição de estratégias práticas.

5.1 A *performance* do silêncio nas juncturas: a respiração e a pausa

Os procedimentos respiratórios (com ou sem ruído) e a articulação da ausência de som (pausa) constituem artífios mecânicos que podem ser utilizados nas juncturas

¹⁰⁰ A técnica vocal compreende um conjunto de procedimentos dos sistemas nervoso, respiratório e fonador, envolvendo a respiração, o controle da vibração das cordas vocais, a ressonância, a articulação e o legato, a extensão, a tessitura, a afinação, a qualidade de voz e a propriocepção física, para uma emissão vocal consciente e sucetível ao domínio do cantor. Esses elementos podem afetar os processos de juncturas de palavras no PB cantado, na medida em que as deficiências no controle dos mecanismos orgânicos envolvidos podem restringir a manipulação vocal dirigida à emissão cantada. Constituem alguns exemplos de limitações na técnica, dada uma condição de boa saúde do cantor, que afetam a realização de juncturas: respiração insuficiente, articulação ineficaz de vogais e/ou consoantes, dificuldade no atingimento ou na estabilidade de determinadas frequências da tessitura vocal, tensão em grupamentos musculares que afetam a afinação, o vibrato, dentre outros.

¹⁰¹ O padrão referencial de pronúncia desta tese, com efeitos estilísticos, está baseado nas normas de 2007, porém, a decisão sobre esta referência poderá afetar a realização das juncturas de palavras no PB cantado. A exemplo disto, o intérprete que deseja realizar foneticamente uma obra, utilizando o padrão referencial de 1938, poderá ter modificação nas juncturas de palavras. Como em “Confidência”, de H. Villa-Lobos, no trecho “num pereunal arpejo” [nũ.pe.re:ũ'na.lar'pe.ʒũ], segundo 1938; e [nũ.pe.re:ũ'na.war'pe.ʒũ], segundo 2007. Enquanto nas normas de 2007 a junctura em negrito estabelece um ditongo crescente [wa]; nas normas de 1938, a junctura ocorrida provoca uma alteração articulatória na qual, entre vogais, a fricativa lateral palatal não vozeada passa à classificação de fricativa lateral alveolar vozeada [l]. Essas alterações, frutos da escolha do padrão referencial de pronúncia, terão consequências no canto.

de palavras afetando a qualidade fonética, as propriedades fonológicas e o potencial expressivo dos segmentos envolvidos.

Não obstante pertença ao universo da técnica vocal, a respiração pode ser empregada, assim, como um recurso articulatório expressivo na implementação da fragmentação de uma junção, e, nessa função, assim como a pausa, que pertence também ao sistema musical, podem estar notadas ou não na partitura.

Os movimentos respiratórios naturais agem de forma reflexa, mas os comandos voluntários pertencentes ao conjunto de decisões no ato do canto interagem com a emissão vocal antecedendo os ataques de frases musicais, e também durante a condução do fraseado musical, mantendo o fluxo de ar contínuo ou não.

Numa junção, a descontinuidade do fluxo pode se dar por uma rearticulação da respiração, podendo ser longa ou curta; ou por uma articulação de pausa (parada glótica). A essa intervenção do contínuo sonoro, no sistema musical, dá-se o nome de *cesura*¹⁰², que pode constituir tanto numa **pausa**, como numa **respiração** curta durante ou entre duas frases texto e música. No âmbito da junção essa operação pode significar não somente a alteração de fenômenos fonéticos e fonológicos, mas, em especial, da expressividade do fraseado.

Um exemplo dessa ação será demonstrado na análise da peça “Trovas”, n.1, de A. Nepomuceno em que o verso “querendo chorar, eu canto” foi executado por cantores *com e sem* a interrupção do fluxo sonoro no local onde se situa a vírgula (“chorar, eu”). Neste caso, as alterações tiveram reflexos de ordem fonética, fonológica e expressiva.

Frequentemente, em obras vocais do repertório brasileiro, não há indicação de pausa entre frases, verbal e/ou musical. Nesses casos, é exigida do intérprete a habilidade na tomada de decisões referentes às interrupções de cunho respiratório e/ou expressivo para a transição aos períodos seguintes.

A função, portanto, do manuseio voluntário da respiração e/ou da pausa é a de provocar o desmembramento dos elementos constituintes de uma junção, cujos motivos poderão ser de ordem fonética/fonológica (mantendo suas propriedades originais), musical e/ou expressivos.

5.2 Junção, dicção e prosódia: interrelações

Como partes concernentes ao sistema verbal, a dicção e a prosódia de um texto musicado podem ter muitos dos seus parâmetros modificados no canto, pela sua

¹⁰² Advinda da poética, constitui uma pausa rítmica no interior de um verso, uma incisão.

coarticulação com o sistema musical. Isto é, apesar de os paradigmas no canto tenderem aos da fala, em relação à dicção e à prosódia, a integração desses dois sistemas (verbal e musical) pode apresentar variantes nos resultados sonoros.

De forma geral, numa partitura para voz constam indicados: o ritmo das palavras (disposição das sílabas no tempo) e das pausas, o arranjo dos acentos das sílabas (disposição das sílabas no(s) compasso(s) e articulações), a entoação (altura), as dinâmicas (intensidades), a velocidade (andamento), o tamanho das frases (quantidade de tempo/compassos e de texto), e, em alguns casos, as articulações (*legato*, *stacatto*, *tenuto*, *marcato*, etc.), e expressões (*afetuoso*, *apaixonado*, *decidido*, *solene*, *jocoso*, etc.), cabendo ao intérprete agregar a sua qualidade vocal.

Diante disto, procuramos indicar nesta pesquisa que a materialidade fônica, obtida de uma execução de segmentos presentes em um texto musicado, é passível de modificações por meio da manipulação vocal do cantor. Ainda que de forma sutil, essas transformações podem ocorrer em todos os parâmetros citados, sem que haja, necessariamente, perda das ideias verbais e musicais envolvidas.

Esta concepção abre a possibilidade de incluir na atividade artística do canto elementos expressivos que, em princípio, distoam da fala, como, por exemplo, a relativização da inteligibilidade ou dos aspectos semânticos como fatores essenciais.

Um ponto de partida para este entendimento é a qualificação de um segmento que ocorre quando pensamos na prosódia, e desta relação percebemos que no momento em que a ideia se torna material, em termos sonoros, as possibilidades da expressividade se realizam. Desta forma, as características articulatórias dos constituintes de uma juntura podem ser modificadas, conforme os traços acentuais desenhados pela sílaba formada. E, mais, no acoplamento dos sistemas verbal e musical, as “orientações” musicais estabelecidas na partitura podem influenciar a estrutura textual (em nível de prosódia e dicção), e vice-versa.

De forma geral, o domínio dos processos articulatórios dos sons linguísticos do PB cantado (vogais e consoantes), das categorias e dos fenômenos ocorrentes, assim como o domínio da esfera prosódica em relação aos constituintes silábicos (como exposto no Capítulo 4) são essenciais para a percepção dos eventos ocorrentes nas junturas.

As alternativas de execuções incluem, neste caminho, a consciência dos processos e combinações fonéticas/fonológicas, inclusive com consequência timbrística

dos elementos das junturas, em conjunto com a prosódia, para uma maior acomodação vocal e possibilidades expressivas.

5.3 Implicações musicais na *performance* das junturas

O exame da obra musical tem um papel central na análise e nas decisões para a prática, sendo que, na música erudita, a partitura é a plataforma sobre a qual isto se dá inicialmente. Nessa qualidade de representação, torna-se necessária a compreensão dos elementos simbólicos notados numa partitura sob a perspectiva da linguagem do compositor para que possamos agregar ao nosso ponto de vista como intérpretes.

A possibilidade de agregar outros pontos de vista, no tocante às junturas de palavras, a obras consolidadas parte de duas linhas: a primeira é a de promover ajustes e acomodações na própria emissão sonora cantada e a segunda caminha no sentido de emancipar o intérprete em relação às escolhas de cunho expressivo.

Considerando que o universo abordado neste trabalho está constituído por obras para piano e voz, e que lidam com textos em PB, é relevante reconhecer, além dos dados básicos (andamento¹⁰³, fórmulas de compasso, armaduras de claves, relação melodia e harmonia), as possíveis referências estilísticas (musicais e/ou textuais), a condução vocal (vogais e consoantes que predominam ao longo da tessitura da peça, intervalos musicais, relação da prosódia com o ritmo disposto, dinâmicas de intensidade e de duração, tamanho de frases texto-música).

O domínio desses constituintes de uma composição tende a auxiliar o cantor na identificação e na proposição de execuções relativas às junturas de palavras, estabelecendo uma interação entre os dois sistemas musical e verbal; a interpretação e a sua expressividade.

Nesta direção concentraremos o nosso olhar em três parâmetros do sistema musical relevantes para as análises dos registros sonoros, e em especial para a disposição de estratégias para execução de junturas de palavras:

5.3.1 A duração

A percepção e a manipulação de duração dos elementos musicais em conjunto com o texto constituem dois dos fundamentos mais significativos para as junturas. Enquanto no sistema musical a duração remete à divisão rítmica das frequências (notas), no sistema verbal (lingüístico) a duração se refere às diferenças de tempo na

¹⁰³ Similar ao conceito de “taxa de elocução” na fala constitui a velocidade na articulação do texto-música.

distribuição das sílabas de um vocábulo e de “peso”¹⁰⁴ entre os componentes de uma sílaba, firmadas pela prosódia. A duração constitui um dos elementos essenciais na construção do material melódico de uma canção.

Num retrospecto, sob a perspectiva da sílaba como um ponto de partida para o processo de formação da juntura, consideramos que os elementos internos (ataque, núcleo e coda) possuem cada qual um “peso” dentro desta estrutura. Desta forma, ao atribuir ao acoplamento (“sílabas melódicas”), formado por uma nota musical e uma sílaba verbal constituída, a relação interna pode comportar diversas proporções de duração entre o ataque, o núcleo e a coda; podendo gerar inclusive duplicação de sílabas (com a composição de outro núcleo) neste ínterim, todos sensíveis à condução e à visão do *performer*.

Por conta disso, a manipulação da duração dos elementos atribuídos a uma juntura pode ocorrer em função de aspectos relativos à importância dada à articulação do texto em detrimento da melodia e vice-versa; e aos ajustes e acomodações do trato vocal; todos vinculados à intenção expressiva do intérprete.

Desta relação conjunta, a função do manuseio da **duração** dos elementos dos sistemas musical e verbal é de alterar as condições de articulação de ambos, seja prolongando, encurtando, antecipando, atrasando ou fragmentando o encontro dos constituintes, seja modificando suas características fonéticas/fonológicas e/ou prosódicas.

5.3.2 A intensidade

A intensidade constitui outro parâmetro essencial no exame e no manejo das junturas. No sistema musical, a intensidade se relaciona à energia de vibração da fonte sonora, estabelecendo o espectro de dinâmicas que parte das mais *fracas* às mais *fortes*, com resultados expressivos. No sistema verbal (linguístico), a intensidade está intimamente relacionada aos aspectos acentuais (prosódicos) e expressivos.

Dentre os ângulos mais complexos da relação deste parâmetro na conexão dos dois sistemas constitui a relativização da energia dada aos constituintes da estrutura silábica formada por uma juntura. Isto é, tal como na duração, a condução da intensidade seria crescente do ataque da sílaba formada ao seu núcleo, e decrescente em

¹⁰⁴ MATTOS (2014) as define como **moras**: “unidades fonológicas que se relacionam às noções qualitativas e quantitativas de acento, podendo ser no primeiro caso relacionado à ideia de ‘peso’ e no segundo caso às ideias de ‘duração’ e ‘intensidade’ sonora” (MATTOS, 2014, p.117).

direção à coda. Porém, esta sucessão pode não ocorrer, dependendo da intenção de condução musical, do sentido semântico e expressivo do intérprete.

De forma similar, a manipulação da intensidade dos elementos atribuídos a uma juntura pode ocorrer em função de aspectos relativos à importância dada à articulação dos acentos prosódicos do texto em detrimento da dinâmica proposta (caso sejam contrários) para a melodia e vice-versa; e também aos ajustes e acomodações do trato vocal; todos vinculados à intenção expressiva do intérprete.

Outra função importante da intensidade é a sua aplicação como um recurso de rearticulação dos constituintes da juntura, compondo núcleos silábicos, sem a utilização da interrupção do fluxo sonoro.

5.3.3 A altura

No sistema musical a altura constitui um parâmetro que é determinado pela frequência de onda fundamental de um som (a nota musical). Representa outro elemento essencial na construção do material melódico de uma canção. E no sistema verbal (lingüístico), a altura se relaciona aos padrões de entoação¹⁰⁵ (variações de frequência melódica) na fala.

Em princípio, se considerássemos que numa partitura vocal a “entoação” é dada, não poderíamos trabalhar com a ideia de modificação na altura. Porém, o que demonstraremos nesta pesquisa, como já foi citado, é a possibilidade de se manusear os elementos constituintes no âmbito das junturas que permitem arranjos na duração, na intensidade e também na altura ampliando as possibilidades de execução.

Na grande maioria das vezes, o manuseio da frequência nas junturas, dado este ambiente complexo, se vincula às modificações na duração dos seus constituintes, compreendendo, ainda, a modificação na figuração musical e textual das sílabas anteriores ou posteriores à juntura. Isto será exemplificado no item 5.4.3.1.1.2, deste capítulo (p.97-98), que aborda o primeiro verso da peça “Alma adorada”, de F. Mignone (juntura por manutenção – alongamento).

Por conta disto, a manipulação da frequência musical (nota) agregada ao texto da juntura constitui um recurso expressivo relevante, pois pode evidenciar eventos musicais, assim como acentuar ou atenuar aspectos prosódicos do texto em questão.

Em conjunto com a duração e a intensidade constitui os três parâmetros musicais que operaremos nas estratégias de manuseio das junturas de palavras no PB cantado.

¹⁰⁵ “A propriedade auditiva, ou correlato perceptivo, da entoação é o *pitch*” (CÓRDULA, 2013, p.27)

5.4 Resultados da pesquisa

Apresentaremos como resultados da pesquisa três pontos: 1. a análise dos registros sonoros; 2. as estratégias instrumentais para a execução das junturas no PB cantado; e 3. uma aplicação prática nas peças selecionadas.

De forma integrada, esses itens respaldaram as ideias que culminaram com a formatação da nossa teoria, bem como para a fonte ilimitada de reflexões sobre o nosso tema: as junturas de palavras no PB cantado.

5.4.1 Análise dos registros sonoros¹⁰⁶

As análises foram essenciais para a integração dos aspectos teóricos e práticos da pesquisa. Como parte integrante da metodologia, auxiliou na sistematização de um vocabulário específico no âmbito das junturas (categorias e fenômenos), e ao mesmo tempo dos resultados, evidenciando o desafio ilimitado de se determinar regras e, especialmente, materializando algumas das possibilidades que podemos adotar numa *performance*.

Apresentaremos-as, assim, precedidas do trecho da partitura onde se situa a junção de palavras (as partituras completas se encontram no Anexo 2), contemplam a terminologia utilizada ao longo da nossa tese e se baseiam nas visualizações dos espectrogramas obtidos do programa *Sonic Visualizer* (Anexo 3).

Peça 1: *Alma adorada*, de Francisco Mignone

- Juntura 1 – “alma adorada” – compassos 5 e 6

The image shows a musical score for the piece "Alma adorada" by Francisco Mignone, specifically measures 5 and 6. The score is written for voice (CANTO) and piano. The vocal line is marked "animando" and the piano accompaniment is marked "pa tempo" and "animando". The lyrics are: "So - lo ben mi - o, mi - o so - lo a - mor! mio sol de - Al - ma a - do - ra - da, al - ma que - ri - da, mi - nha es - pe -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 29. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p. 2]

¹⁰⁶ Foi utilizado para executar o software *Sonic Visualiser* 3.0.3/2017, um notebook Dell Intel® Core™ i5-4210U CPU @ 1.7 GHz, 1.7 GHz, sistema de áudio: *MaxxAudio Pro* (qualidade de estúdio) e *headphones BOZE QuietComfort 3 (acoustic noise cancelling)*; placa de vídeo 2G – resolução HD (1366x768).

No primeiro trecho da peça de Mignone, R1A executa a junção “alma adorada” atribuindo à sílaba complexa transitória (SCT) formada, “-ma” (C^1V^2), uma unidade de tempo real (semínima), não havendo variação interna de intensidade, como mostra o espectrograma (Anexo 3.1). Há similaridade das curvas sonoras do núcleo “a” de “al-” e o da sílaba formada “-ma”, indicando haver apenas uma articulação de vogal. Outra evidência encontra-se no gráfico espectral quando observamos a articulação antecipada da consoante “m” no tempo (entre o 1º e o 2º tempo), da SCT “ma”, formada pela junção, demonstrando a energização de um único núcleo formado pela vogal “a”. Na frase “alma adorada”, podemos perceber a maior intensidade dos núcleos das primeiras sílabas dos primeiros tempos dos dois compassos.

Andantino

Al -ma -do -ra -da,
 ['al .ma .do 'ra .dɐ]

Desta forma, concluímos que na execução de R1A ocorreu uma **juntura por supressão (degeminação)**.

R2A, por sua vez, executa a junção “alma adorada” também atribuindo à sílaba complexa transitória (SCT) formada, “-ma” (C^1V^2), uma unidade de tempo real (semínima), não demonstrando variação de intensidade. R2A também articula antecipadamente a consoante “m” (Anexo 3.5) no tempo (entre o 1º e o 2º tempo), da SCT “ma”, formada pela junção, levando a um único núcleo formado pela vogal “a”, assim:

Andantino

Al -ma -do -ra -da,
 ['a:ʊ .ma .do 'ra .dɐ]

Desta forma, concluímos que na execução de R2A também ocorreu uma **juntura por supressão (degeminação)**.

- Juntura 2 – “minha esperança” – compassos 9 e 10, e 52 e 53

Figura 30. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p. 2] – Trecho 1 (compassos 9 e 10)

Figura 31. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p. 5] – Trecho 2 (compassos 52 e 53)

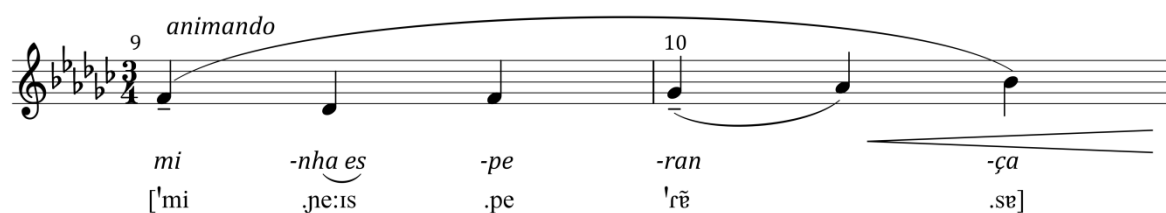
R1A, em ambos os trechos em que aparecem “minha esperança”, executa a juntura atribuindo relativamente duas unidades de tempo a cada uma dessas sílabas, – **nha es**–, em vez de uma unidade de tempo (semínima), como indica a partitura (indicação de ligação). As evidências são: variação de tempo e intensidade como mostra o espectrograma (Anexo 3.2). Como podemos ver no gráfico, há uma acentuação dos dois núcleos que formam, portanto, sílabas independentes. R1A articula antecipadamente o dígrafo “nh” no tempo (entre o 1º e o 2º tempo), da sílaba “nha” da juntura, levando ao núcleo intenso da vogal “a”, assim:

mi - nha - es - pe - ran - ça

[mi .nɐ .es .pe 'rɛ .sɐ]

Desta forma, concluímos que na execução de R1A ocorreu uma **juntura por manutenção (segmentação)**.

R2A, em ambos os trechos em que aparece “minha esperança”, executa a juntura **-nha es-**, como mostra o espectrograma (Anexo 3.6), atribuindo uma unidade de tempo (semínima) à sílaba complexa transitória formada, como indica a partitura, diferente de R1A. Não demonstra modificação da onda sonora, indicando como núcleo da SCT formada a vogal “e”, de “esperança”, [je:is] ($C^1V^2C^2C^2$). O que ocorre, em particular na execução deste cantor, é a articulação da sílaba “es”, que agora detém o *status* de central na juntura, como um ditongo decrescente [e:i]. R2A também articula antecipadamente o dígrafo “nh” no tempo (entre o 1º e o 2º tempo), da sílaba “nha” da juntura.



Desta forma, concluímos que na execução de R2A ocorreu uma **juntura por supressão (elisão)** e uma **juntura com modificação (adição)**.

- Juntura 3 – “sob as” – compassos 23 e 24



Figura 32. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p.3]

Tanto R1A quanto R2A no trecho em que aparece “onde sob as”, executam a juntura demonstrando variações de tempo como mostram os espectrogramas (Anexo 3.4

e 3.8), provocadas por articulações internas. Ambos formam SCT entre “–sob as–” [so.bjas] ($C^1C^2V^2C^2$) atribuindo relativamente duas unidades de tempo a cada uma: aproximadamente semínima à sílaba [so], e uma duração menor ao *ataque* da sílaba [bjas], antecipada no tempo entre o 2º e o 3º tempo do compasso 23. Podemos ver nos gráficos, que a articulação dos fonemas [b] (consoante) e [j] (semivogal incluída) atribui ao *ataque* [bj], da sílaba complexa formada [bjas], um caráter de apogiatura do núcleo [a], de [bjas]. Ambos os cantores realizam a consoante [b] com alto grau de energização, contribuindo para esta averiguação. Assim:

vi -vo se -pul -cro on -de sob as flo -res
 ['vi .vu .se 'pu:u .kru 'õ .ʒɪ 'so .bj as 'flo .ris]

Desta forma, concluímos que em ambas as execuções de R1A e R2A ocorreram **junturas por modificação (adição: paragoge).**

- Juntura 4 – “és o ideal” – compassos 13 e 14, e 56 e 57

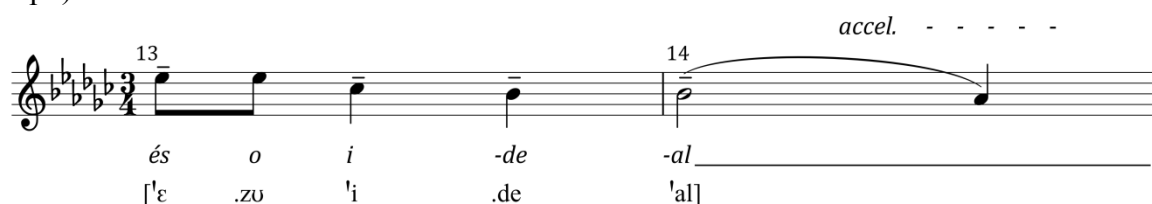
si - o, mio so - lo do - lor Tu il mon - do se - i
 ['si .o .mio so .lo do .lor tu il mon .do se .i]

Figura 33. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p. 2]

sei in cui re - spi - ro, il ciel ver cui se - mi - da Ès o i - de - al que me trans - por - ta a
 ['sei in cui re .spi .ro il ciel ver cui se .mi .da Ès o i .de .al que me trans .por .ta a]

Figura 34. *Alma adorada*, F. Mignone [Ed. Cembra Ltda., 1952, p. 5]

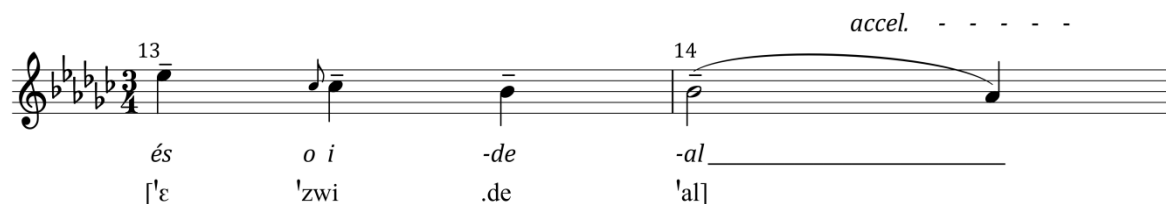
R1A executa os dois trechos onde ocorrem estas junturas sucessivas (“és o ideal”) de forma igual, promovendo um hiato entre “o i-”. Conforme os espectrogramas (Anexo 3.3) a variação na divisão de tempo e de intensidade demonstra a indicação de apenas um *núcleo* para as três sílabas “és”, “o”, “i” - [ɛ], [u] e [i], respectivamente, salientando de forma sutil o *núcleo* da sílaba “-so” [zʊ] (C¹V²). Aqui ocorrem os fenômenos de *labialização*, pelo contato do arredondamento de [u], e de *vozeamento* da consoante “s”, que se transforma no fonema [z], mostrado no gráfico pela presença de pequenos traços sonoros entre as duas sílabas [ɛ.zʊ], também pelo contato com a vogal “o” [u]. Esta consoante é, assim, articulada antecipadamente no tempo (entre o 1º e o 2º tempo).



R2A, em ambos os trechos, também executa estas junturas sucessivas (“és o ideal”) de forma igual. Porém, ao contrário de R1A, atribui às SCT entre “–és o i–”, a seguinte formação: [ɛ.zwi] (C¹C²V³), modificando o *núcleo* do artigo “o” em *semivogal* do ditongo crescente [wi]. Além disso, a *semivogal* fechada [w], reduzida do “o”, labiliza e vozeia a consoante “s” final da palavra “és”. Esta divisão está indicada na partitura, Figura 35, e ocupa uma unidade de tempo (semínima). Conforme o espectrograma (Anexo 3.7) a disposição de tempo e de intensidade demonstra a indicação de dois *núcleos*: [ɛ], [i], de [ɛ.zwi]. Ainda, conforme o gráfico, R2A articula

87

antecipadamente a consoante “s” no tempo (entre o 1º e o 2º tempo) da sílaba complexa transitória [zwi] da junção.



Desta forma, concluímos que na execução de R1A ocorreu uma **juntura por modificação (ditongação, labialização e vozeamento)**.

Peça 2: Trovas, de Alberto Nepomuceno:

- Juntura 1 – “querendo chorar, eu canto” – compassos 16 a 18



Figura 35. *Trovas*, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.176]

R1T e R3T executam a junção de “chorar eu” ligando a *coda* da sílaba “-rar” ao *núcleo* da sílaba do pronome “eu” [e]. O resultado exposto nos espectrogramas (Anexo 3.9 e 3.13, respectivamente) é de um contínuo sonoro brando entre os *núcleos*, não havendo interrupção de som [jo'ra.re:u]. Desta forma ocorre, na SCT formada [re:u] (C¹V²C²), uma alteração da vibrante [r] em tepe [ɾ], articulando-se de forma mais rápida no tempo. A diferença entre esta e outras gravações, como veremos, é justamente o âmbito superior em relação à frase musical e verbal, assim: “querendo chorar eu canto”, que acontece sem interrupção, ou seja, a vírgula presente no texto não é considerada. Essa realização conduz a um tipo de simetria musical e poética com os trechos seguintes (“Querendo chorar eu canto. Querendo cantar eu choro”).

Vale ressaltar que na formação de SCT, como nas execuções de R1T e R3T, (Anexos 3.9 e 3.13), a articulação da consoante “r” ocorre antecipadamente no tempo (entre a cabeça do 3º e o tempo seguinte da divisão rítmica musical-contratempo).



Ao contrário de R1T e R3T, a execução de R2T (Anexo 3.11) não forma SCT, atribuído às sílabas da junção seus traços inalterados. Assim: chorar eu [ʃo'rar|e:ʊ], demonstrando haver uma *segmentação* sonora. Aqui percebemos outra simetria musical e poética, que parece valorizar a disposição do texto (executando uma separação após a vírgula).



As conduções propostas nas frases se tornam diferentes, por razões acentuais: na frase “querendo chorar, eu canto”, R1T e R3T realizam [ke'rẽ:ɪ.du.ʃo'ra.re:ʊ'kẽ.tu] e R2T [ke'rẽ:ɪ.du.ʃo'rar|'e:ʊ.kẽ.tu]. Em R1T e R3T, o sujeito da frase “eu” se mostra mais átono, em relação à frase; e em R2T, mais tônico.

Desta forma, concluímos que nas execuções de R1T e R3T ocorreram **junturas por modificação (anteriorização)**, e de R2T ocorreu uma **juntura por manutenção (segmentação)**.

- Juntura 2 – “**minha alma** não sendo tua” – compassos 41, 42 e 43



Figura 36. *Trovas*, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.178] (continua)



Figura 36. Trovas, A. Nepomuceno [PIGNATARI, Dante (Ed). *Canções para voz e piano*: Edusp, 2004, p.179]

Nos compassos 41 e 42 ocorre uma juntura “minha alma” disposta em compassos e durações distintas, porém na mesma altura (frequência). R1T a realiza num contínuo sonoro em que podemos observar no espectrograma (Anexo 3.10) a energização de um *núcleo* advindo de “-nha al-”, gerando a SCT [ɲa:u] (C¹V²C²). Um indício desta realização é a inalteração do padrão de ritmo e energia dado ao grupo fônico formado. Outro, bastante relevante, é a articulação conjunta de voz e piano, no mesmo momento em que há energização do *núcleo* [a] da SCT [ɲa:u]. Podemos perceber, ainda, a antecipação no tempo (entre o 3º tempo do compasso 41 e o 1º tempo, do 42) da sonorização do fonema nasal [ɲ], mostrada no gráfico pela presença de saliência entre a sílabas “**mi-nhal**-ma”.



R2T, no mesmo trecho, realiza a juntura “-nha al-”, de “minha alma” diferentemente de R1T, como podemos observar no espectrograma (Anexo 3.12). R2T articula dois *núcleos*, com durações distintas. A sílaba “-nha” é antecipada numa apogiatura em relação ao próximo tempo musical. Indícios desta realização são as alterações do padrão de ritmo (duração da sílaba “mi-”), e, especialmente, a articulação disjunta entre voz e piano, na qual a voz antecipa, junto à consoante nasal [ɲ], a articulação do *núcleo* de “-nha”. Esta antecipação se dá entre o 3º tempo do compasso 41 e o 1º tempo, do 42, e esta segmentação, por outro lado, promove a rearticulação do *núcleo* “a” da sílaba seguinte “al-”.



Por fim R3T, realiza a junção “-nha al-”, de “minha alma” diferentemente de R1T e R2T, como podemos observar no espectrograma (Anexo 3.14). R3T também articula apenas um *núcleo*, porém podemos observar a rearticulação da frequência no gráfico. Há uma articulação conjunta da voz e do piano no mesmo instante em que há energização do *núcleo* [a] da SCT [ɲa:u] (C¹V²C²), porém a característica da onda sonora mostra uma variação de desenho, que confrontada com a audição sugere a rearticulação da vogal “a”. Notamos, ainda, a antecipação no tempo (entre o 3º tempo do compasso 41 e o 1º tempo, do 42) da sonorização do fonema nasal [ɲ], mostrada no gráfico pela presença de saliência entre as sílabas “**mi-nhal**-ma”.



Desta forma, concluímos que na execução de R1T ocorreu uma **junturas por supressão (degeminação)**, na de R2T ocorreu uma **juntura por manutenção (segmentação)** e na de R3T ocorreu uma **juntura por manutenção (alongamento)**.

Peça 3: Modinha, de Heitor Villa-Lobos:

- Juntura 1 – “chegue a longe e triste **voz do** trovador” – compasso 15 a 24

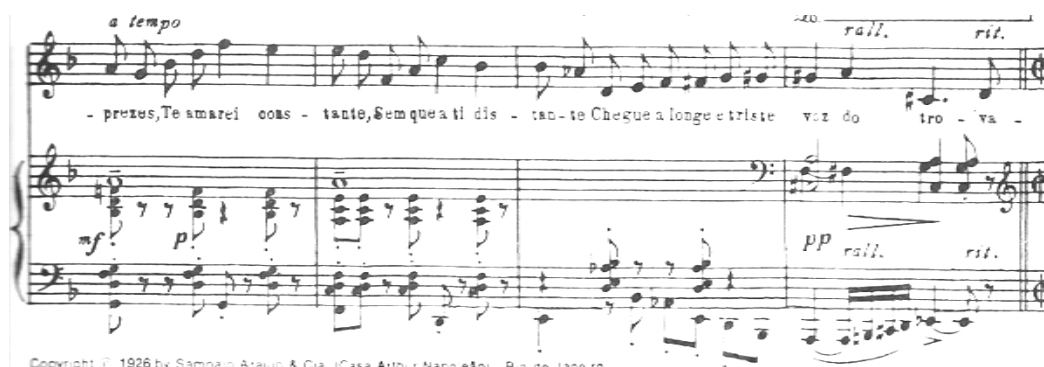


Figura 37. *Modinha*, Serestas n.5, H. Villa-Lobos [Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926, p.18]



Figura 38. *Modinha, Serestas n.5*, H. Villa-Lobos [Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926, p.19]

R1M e R3M realizam a juntura das palavras “voz do”, do trecho “chegue a longe e triste voz do trovador” (compassos 15 a 24), não formando SCT, mantendo seus traços fonéticos e fonológicos inalterados (Anexos 3.15 e 3.19, respectivamente). Assim: voz do [vɔs] [dʊ]. O recurso utilizado pelas cantoras para realizar a segmentação foi a respiração, como podemos ver no gráfico pela ausência de pista sonora. Podemos perceber que R1M liga os versos “Sem que a ti distante/chegue a longe e triste voz”, e respira antes do verso final “do trovador”, que consitui uma frase musical longa e grave (8 compassos, na nota *ré*). Já R3M respira entre os versos “Sem que a ti distante”, “chegue a longe e triste voz” e “do trovador”. Os encadeamentos harmônico e melódico colaboram para este agrupamento e divisão temporal das frases. A realização de ambas, portanto, permanece inalterada, assim:



A diferença entre estas e o registro de R2M, situa-se no âmbito superior em relação aos momentos de respiração entre as frases musical e verbal. Aqui, como mostra o espectrograma (Anexo 3.17), R2M dispõe os versos respirando entre: “Sem que a ti distante”, “chegue a longe e triste voz do” e “trovador”, palavra sobre a frase musical mais longa. Ao ligar a *coda* da sílaba “voz” ao *núcleo* da sílaba “do” (preposição “de” + artigo “o”), o resultado é o de um contínuo sonoro entre os dois *núcleos*, havendo o vozeamento da fricativa “z”, que, isoladamente na palavra “voz”, é não vozeada [s]. Isto se deve ao fato de esta coarticular-se com a oclusiva vozeada “d” [d]. Desta forma, a

sílabas complexa transitória formada [vɔ:ɪ3] apresenta uma modificação de traço fonético [s] para [ɜ], mas mantém sua propriedade fonológica de consoante.

Desta forma, concluímos que na execução de R1M e R3M ocorreram **junturas por manutenção (segmentação)** e na de R2M ocorreu uma **juntura por manutenção (vozeamento)**.

- Juntura 2 – “a meiga e triste confissão” – compassos 31 e 32

Figura 39. *Modinha*, *Serestas n.5*, H. Villa-Lobos [Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926, p. 20]

A juntura “meiga e triste”, do trecho acima, é realizada por R1M de forma em que não forma SCT, mantendo os traços fonéticos. Essa evidência é marcada pela energização de dois *núcleos* salientes no espectrograma (Anexo 3.16) referentes às sílabas “-ga” e “e”, sendo executadas como [ga.ɪ], como um hiato e não como ditongo decrescente. Podemos perceber que a organização desta juntura se relaciona à divisão rítmica interna, uma vez que é dada uma colcheia ao grupo “-ga e”, e R1M a divide aproximadamente em duas semicolcheias. Assim:

R2M realiza a junção de “meiga e triste” formando uma SCT em que o *núcleo* da primeira sílaba é suprimido e o *núcleo* da segunda toma o lugar de *núcleo* da nova sílaba, assim: [‘me:ɪ.gɪ’tɾiʃ.tʃɪ]. Essa evidência é marcada pela energização e articulação de apenas um *núcleo*, como mostra o espectrograma (Anexo 3.18), referentes às sílabas “-ga” e “e” [gɪ] (C^1V^2). Outra pista se relaciona à divisão de tempo interna da junção que permanece como na escrita musical, sendo atribuída a ela uma colcheia. Neste caso, podemos perceber que há uma *anteriorização* da consoante “g” da sílaba final de “meiga”, provocada pela coarticulação desta com a partícula aditiva “e”, reduzida em [ɪ], na mesma sílaba melódica.

30 31 32 33 34 35 36 37

rall. rit. Animado

-ri-nhoRe-pe-tir bai -xi-nhoA meigae tris-te con-fis -são do meu a -mor

‘ri.nu][xe.pe’tʃir.ba:ɪ ‘ʃi.nwa’mɛ:ɪ.gɪ’tɾiʃ.tʃɪ.kõ .fi .sẽ:u .du .me .wa ‘mor]

Já R3M realiza a mesma junção de forma diferente das duas anteriores. Forma uma SCT, porém atribui ao grupo formado a duração de uma colcheia, como na escrita musical. Essa evidência é marcada pela energização de um *núcleo* saliente no espectrograma (Anexo 3.20), sem modificação interna de tempo, referentes às sílabas “-ga” e “e”, sendo executadas como um ditongo decrescente [ga:ɪ] ($C^1V^2C^2$). Esta articulação garante à preservação das propriedades fonéticas da *consoante* “g” e do *núcleo* “a”, de “-ga”, tornando a conjunção “e”, uma *semivogal* [ɪ], do ditongo formado.

30 31 32 33 34 35 36 37

rall. rit. Animado

-ri-nhoRe-pe-tir bai -xi-nhoA meigae tris-te con-fis -são do meu a -mor

‘ri.nu][xe.pe’tʃir.ba:ɪ ‘ʃi.nwa’mɛ:ɪ.ga:ɪ’tɾis.tʃɪ.kõ .fi .sẽ:u .du .me .wa ‘mor]

Desta forma, concluímos que na execução de R1M ocorreu uma **juntura por manutenção (segmentação)**; na de R2M ocorreu uma **juntura por supressão (elisão)** e **por modificação (anteriorização)**; e na de R3M ocorreu uma **juntura por modificação (ditongação)**.

Peça 4: Toada p’ra você, de Lorenzo Fernandez

- Juntura 1 – “pois então eu imaginei” – compassos 31 a 33

Figure 40 shows the musical score for the piece "Toada p'ra você" by Lorenzo Fernandez, specifically measures 31 to 33. The score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a fermata, followed by the lyrics "cê. té." and "Pois en - / Pues en -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand. Dynamic markings include "mf" and "p e ligado". The second system shows the continuation of the vocal line with lyrics: "...tão eu i . ma . gi . nei" and "...ton . ces, i . ma . ji . ne". The piano accompaniment continues with the same patterns. The lyrics continue: "Que jun . to com ês . se cor - po" and "Que jun . toa e . se cuer . pe . ci . to". The piano accompaniment includes the marking "cantando".

Figura 40. Toada p’ra você, L. Fernandez [Ed. Irmãos Vitale, 1946, p. 4]

Na juntura entre as palavras “então eu” estão presentes, em tese, apenas as vogais dos ditongos crescentes: nasal (“-ão”) e oral (“eu”). Em todos os registros (R1TV, R2TV e R3TV) observamos a ligação destes ditongos e detectamos, por meio da averiguação de alterações no contorno da linha melódica nos espectrogramas (Anexo 3.21, 3.22 e 3.23), o acréscimo de uma *coda* à primeira sílaba “-ão”, representada pela consoante nasal velar [ŋ], articulada antes do *ataque* da sílaba “eu”. Além disso, a resultante sonora da coarticulação desta nasal velar [ŋ], localizada na *coda* da sílaba “-ão”, com a vogal inicial “e” se traduz na inclusão de uma *semivogal* [w] ao *ataque* da sílaba “eu”. Isso se dá pelo abaixamento do véu palatino na realização da nasal velar e o seu posterior levantamento para a produção da vogal oral, junto com a *labialização* provocada pela reduzida nasal final [u]. Assim, nesta juntura houve a formação de uma SCT gerada por uma acomodação articulatória do trato vocal: [ŋwe:u] ($C^1C^1V^2C^2$).

R1TV:

Pois en -tão eu i -ma -gi -nei Que jun -to
[po:i .zĩ 'tẽ:u .ŋwe:u .i .ma .ʒi 'ne:i]

R2TV e R3TV:

Pois en -tão eu i -ma -gi -nei Que jun -to
[po:i .zẽ:i 'tẽ:u .ŋwe:u .i .ma .ʒi 'ne:i]

Desta forma, concluímos que R1TV, R2TV e R3TV realizaram a **juntura por modificação (adição)**.

5.4.2 Estratégias instrumentais para a escolha de junturas no PB cantado

Chamaremos de “estratégias” o conjunto de ações analíticas e práticas para lidar com questões de escolhas, de conflito ou de incertezas no âmbito das junturas de palavras. O intuito, assim, é agregar recursos analíticos para que o cantor possa refletir, experimentar e decidir.

Algumas fases são preliminares na análise das junturas numa obra vocal em PB, tais como: identificar as indicações voltadas para o texto (gênero de escrita, métrica, rimas, sentido e significado, articulações e pontuações) e as relações musicais atribuídas a ele (durações, alturas, intensidades, articulações e andamentos); para as estruturas musicais (configurações melódicas e harmônicas) e os aspectos extramusicais (estilo, abordagem, contexto histórico).

Abaixo, delineamos as “estratégias instrumentais”, que visam ao reconhecimento específico dos elementos constituintes de uma juntura de palavra em PB, bem como a função desta decifragem, para auxiliar o intérprete no processo decisório relativo à sua *performance*.

QUADRO 5 - Estratégias instrumentais para a escolha de junturas no PB cantado

Estratégias instrumentais	Para quê?
Identificar os processos fonoarticulatórios na formação das vogais e consoantes do PB cantado (lugar, modo, articuladores e atuação das pregas vocais).	Para operar na coarticulação dos tipos de junтура: C+C = consoante + consoante C+V = consoante + vogal V+C = vogal + consoante V+V = vogal + vogal.
Reconhecer o processo de coarticulação dos segmentos no plano fonético/fonológico e integrado ao sistema musical, ou seja, aplicar na prática a coarticulação do texto em conjunto com a execução musical.	Para manipular a qualidade vocal e avaliar as condições fonéticas e fonológicas (consoante, semivogal ou vogal) no canto.
Identificar a ocorrência de fenômenos nas junturas e de SCT (sílabas complexa transitória).	Para proceder à escolha da forma de se executar que mais se aproxima da leitura e da expressão do intérprete, que contemple uma ou mais das ações: - manipular a condução do fluxo de ar incluindo as manobras de respiração como recurso técnico/expressivo, - inserir pausas como recurso técnico/expressivo, - promover a supressão, o prolongamento, a adição e as modificações de segmentos, - atribuir acentos e articulações fonéticas mais ou menos energizadas correspondam às ideias do intérprete, - operar nos parâmetros musicais: como o andamento, a duração (ritmo), a altura e a intensidade, com a finalidade de acomodar vocalmente a coarticulação de segmentos, segundo seus propósitos expressivos.
Identificar as alterações que provocam maiores ou menores acomodações fono-articulatórias, a fim de contribuir para o ajuste do trato vocal na emissão, nos aspectos prosódicos e semânticos, afinada com a intenção do intérprete.	
Identificar as possibilidades na execução da pronúncia e da prosódia do texto no andamento proposto.	

Fonte: autor.

5.4.3 Uma aplicação prática nas peças selecionadas

Com a finalidade de transpor para a prática as estratégias propostas para a análise e a escolha de execuções em junturas de palavras no PB cantado, utilizaremos, para a demonstração, os mesmos trechos das peças selecionadas na pesquisa. Vale apontar que este exercício funcional não busca tratar as possibilidades geradas como corretas ou incorretas, mas como cenários para a reflexão sobre o fazer técnico e artístico.

Em uma disposição de quadros, serão expostos: frase texto-música, a divisão silábica da sequência de vocábulos envolvida, o acento proposto, o fenômeno ocorrente, a descrição dos segmentos, segundo a fonologia prosódica, conforme a divisão silábica, e a representação gráfica musical com a transcrição fonética do grupo fônico formado.

5.4.3.1 **Peça 1 - Alma adorada**, de Francisco Mignone

Composta em 1918, *Alma adorada* tem poesia e música do próprio Mignone. A canção, integrante da primeira fase de suas composições, tem grande influência das suas origens (sua ascendência italiana) e de outros compositores, como Mendelssohn, de quem era admirador.

A peça, em Solb maior, escrita para Tenor ou Soprano e piano, está estruturada em forma AA'BA", sendo que o material melódico quase sempre está presente no acompanhamento, e há, desde a introdução, a utilização das síncopas no material harmônico, gerando uma diluição do compasso ternário pelo movimento provocado. As alterações de andamento, de progressões harmônicas e de fórmulas de compasso se relacionam ao desenvolvimento das ideias poéticas.

Em relação ao texto em PB, Mignone atribuiu três estrofes de quatro versos (quadras) octossílabos, numa estrutura de rima perfeita emparelhada (AABB). Vale apontar que a canção apresenta, ainda, a versão em italiano, original do próprio compositor, que obedece a um esquema estrutural poético semelhante.

QUADRO 6 – Esquema poético de *Alma adorada*, F. Mignone¹⁰⁸

POESIA	RIMA	SÍLABAS	ACENTO
<i>1ª estrofe:</i> Alma adorada , alma querida Minha esperança , e minha vida És o ideal , dos sonhos meus Que me transporta , a alma aos céus !	A A B B	8 8 8 8	4ª/8ª sílabas 4ª/8ª sílabas 4ª/8ª sílabas 4ª/8ª sílabas
<i>2ª estrofe:</i> Vivo sepulcro onde sob as flores Dormem pra sempre , minhas dores Sê o asilo , que Deus me envia Sê meu amparo , e sê meu guia	A A B B	8 8 8 8	4ª/8ª sílabas 4ª/8ª sílabas 3ª/8ª sílabas 4ª/8ª sílabas
<i>3ª estrofe:</i> Quanto me orgulha esta paixão Que me enaltece com razão Sem uma queixa nem temor ! A ti me entrego e ao teu amor !	A A B B	9 9 8 8	5ª/9ª sílabas 5ª/9ª sílabas 4ª/8ª sílabas 4ª/8ª sílabas

*os grifos indicam os pés métricos do poema e estão baseados na disposição do texto na partitura. Os dois versos em que a métrica se altera, há mudança de compasso: de ternário para quaternário. **Fonte:** *autor*.

5.4.3.1.1 Trecho 1: “alma adorada”

Na canção constam dispostos dois textos: em italiano e, abaixo, em português, como foi citado. Ressaltamos esta ocorrência, pois a divisão rítmica em algumas passagens indica a proporção musical/silábica relativa a cada um dos idiomas.

A parte vocal, em português, inicia-se no quinto compasso e tomaremos como frase o trecho “alma adorada, alma querida” que será interrompido por uma respiração localizada na vírgula, resultando em dois segmentos de frase. No entanto, a juntura alvo de sugestões será a ocorrente entre as duas primeiras palavras do poema “alma adorada”.

Sobre estas se encontram notadas: uma ligadura do primeiro segmento de frase e outra expressiva (interna). A ligadura sobre o primeiro segmento de frase, em princípio, pode ser interpretada como um contínuo sonoro em que não há interrupção, por respiração ou pausa. E a ligadura expressiva, neste caso, proporciona ênfase ao legato na execução das três notas musicais do quinto compasso. A indicação de tratina sobre as notas desses compassos parece demonstrar uma articulação acentual do texto, respeitando o legato da frase musical. Note-se que as sílabas tônicas de “alma adorada” estão localizadas nos tempos fortes de compassos, parecendo conduzir para um peso acentual nesses pontos. Há, contudo, um crescendo, no sexto compasso, em direção à

¹⁰⁸ A estrutura da poesia foi baseada no nosso estudo da partitura em conjunto com o texto: rimas, métrica de verso e estrofes, estrutura melódica e rítmica, e forma musical.

sílaba átona “-da”, que pode ser visto como uma expansão expressiva de sonoridade.

Considerando que a tessitura desse trecho, nessa tonalidade, seja confortável para as vozes médias e agudas, no âmbito da manipulação da melodia, do ritmo e das dinâmicas, podemos executar a juntura presente de algumas maneiras:

5.4.3.1.1.1 Juntura por supressão (degeminação)

QUADRO 7 – Alma adorada, *degeminação*

Texto:	alma adorada					
Divisão silábica:	al-	-ma	a-	-do-	-ra-	-da
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	C ³ V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁴ V ⁴
Acento:	*				*	
Fenômeno: DEGEMINAÇÃO	[^l a:u	.ma		.do	^l ra	.de]
SCT:		C ² V ³				

Fonte: autor.

Execução:

The musical notation shows a single melodic line on a five-line staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of six notes: a half note on G4 (labeled '5'), a quarter note on F#4, a quarter note on E4, a half note on D4 (labeled '6'), a quarter note on C4, and a half note on B3. A long horizontal line above the staff indicates a sustained or elongated sound, starting from the first note and ending over the final note. The tempo marking 'Andantino' is written above the first note. Below the staff, the syllables are aligned with the notes: 'Al' under G4, '-ma' under F#4, '-do' under E4, '-ra' under D4, and '-da,' under C4. The phonetic transcription is shown below each syllable: [^la:u] for 'Al', .ma for '-ma', .do for '-do', ^lra for '-ra', and .de] for '-da,'.

Nesta disposição a *degeminação* faz coincidir a divisão do texto e do ritmo, atribuindo uma continuidade proporcional da relação texto e música, sempre binária (CV/VC). É bastante interessante apontar que esta disposição original parece indicar para a obediência à estrutura poética, em que no verso octassílabo, os acentos recaem na quarta e na oitava sílabas (“al-ma-do-**ra**-da/al-ma-que-**ri**-da”).

Por outro lado, a *degeminação*, por suprimir o segmento “a”, da sílaba átona final “-ma”, pode ensejar *ambiguidade* na intelegibilidade do texto de: “alma adorada”, para “alma dourada”.

5.4.3.1.1.2 Juntura por manutenção (alongamento)

QUADRO 8 – Alma adorada, *alongamento*

Texto:	alma adorada					
Divisão silábica:	al-	-ma	a-	-do-	-ra-	-da
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	C ³ V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*		*		*	
Fenômeno: ALONGAMENTO	[^l a:u	.mæ	^l a	.do	^l ra	.de]

Fonte: autor.

Execução:

Al -ma -a -do -ra -da,
 ['a:u .mɐ 'a .do 'ra .dɐ]

Nesta disposição, o *alongamento* da junção se relaciona à manipulação dos aspectos musicais (altura, ritmo e intensidade) em conjunto com o texto (fonética e prosódia). A antecipação na articulação da sílaba átona final “-ma”, para o tempo pertencente à sílaba “al-”, dá-se textual e musicalmente. Podemos considerar que, em função da sílaba antecipada ser átona, esta maneira colabora para a articulação do núcleo da sílaba seguinte “a-”, de “adorada”. Acrescente-se a isto, que esta disposição atribui uma proporcionalidade aos motivos¹⁰⁹ dos dois compassos seguintes integrantes do verso, cujo texto é “alma querida”, divididos da mesma maneira, assim:

Al -ma -a -do -ra -da, al -ma que -ri -da
 ['a:u .mɐ 'a .do 'ra .dɐ] ['a:u .mɐ .ke 'ri .dɐ]

5.4.3.1.1.3 Junção por manutenção (alongamento)

QUADRO 9 – Alma adorada, *alongamento*

Texto:	alma adorada					
Divisão silábica:	al-	-ma	a-	-do-	-ra-	-da
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	C ³ V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*		*		*	
Fenômeno: ALONGAMENTO	['a:u	.mɐ	'a	.do	'ra	.dɐ]

Fonte: autor.

¹⁰⁹ “Um *motivo* é a menor idéia musical identificável. Um motivo pode consistir de um padrão de alturas ou um padrão de ritmos, ou ambos”. (KOSTKA, 2000, p.158)

Execução:

Andantino

Al -ma -a -do -ra -da,

[^la:u .mɐ ^la .do ^lra .dɐ]

Desta maneira, o *alongamento* ocorre durante o segundo tempo do compasso, provocado pela rearticulação de intensidade dos dois núcleos das sílabas envolvidas: “-ma a” [mɐ^la]. Esta manobra de caráter acentual (prosódica) tem reflexos na percepção de divisão rítmica da nota pertencente à juntura, passando a duas unidades relativas. A articulação tende a retirar o acento notado (tratina) da cabeça do segundo tempo para o contratempo.

5.4.3.1.1.4 Juntura por manutenção (segmentação)

QUADRO 10 – Alma adorada, *segmentação*

Texto:	alma adorada					
Divisão silábica:	al-	-ma	a-	-do-	-ra-	-da
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*		*		*	
Fenômeno: SEGMENTAÇÃO	[^l a:u	.mɐ]	[^l a	.do	^l ra	dɐ]

Fonte: autor.

Execução:

Andantino

Al -ma -a -do -ra -da,

[^la:u .mɐ] [^la .do ^lra .dɐ]

Neste caso, é possível procedermos com o *alongamento* com a inserção de uma cesura (pausa curta) para a rearticulação do ataque da sílaba “a-“ de “adorada”. Diferente da maneira anterior, a inserção de uma cesura pode ou não interferir na intensidade dos segmentos envolvidos, ou seja, a sílaba que sucede a pausa pode ou não carregar acento na sua articulação. Dentre as quatro apresentadas, consideramos que esta, embora seja factível, pode colaborar para uma perda do fraseado (*legato*) do trecho completo “alma adorada”, por inserir a interrupção do fluxo sonoro.

5.4.3.1.2 Trecho 2 – “minha esperança”

Os compassos 8 e 9, preenchidos pela passagem “minha esperança”, estão articulados com uma ligadura de frase, indicando também uma condução poesia/música sem interrupções e em *legato*. A articulação sob a sílaba “-ran” indica um melisma¹¹⁰ da vogal nasal [ẽ] se estende até a sílaba final da palavra “esperança”.

Este trecho constitui o início do segundo verso da poesia de Mignone e, como o primeiro, parece atribuir a ligadura às sílabas “-nha es-”, na intenção de obter um único grupo fônico, em função da estrutura poética: verso octassílabo com acentuação da quarta e da oitava sílabas (“mi-nhaes-pe-**ran**-ça/e-mi-nha-**vi**-da”).

As sílabas tônicas, como em “alma adorada”, também estão localizadas nos tempos fortes de compassos, parecendo conduzir peso acentual para estes pontos. Também ocorre uma articulação de dinâmica (crescendo), no compasso 10, em direção à sílaba átona “-da”, podendo ser vista como uma expansão expressiva de sonoridade.

Podemos executá-la de algumas formas:

5.4.3.1.2.1 Juntura por supressão (elisão)

QUADRO 11 – Minha esperança, *elisão*

Texto:	minha esperança					
Divisão silábica:	mi-	-nha	es-	-pe-	-ran-	-ça
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*				*	
Fenômeno: ELISÃO	[^l mi	.nes*		.pe	^l rẽ	.sə]
SCT		C ² V ³ C ³				

*ou [ɲis], de [ɹs.pe^lrẽ.sə]. Fonte: autor.

Execução:

mi -nha es -pe -ran -ça

[^lmi .nes .pe ^lrẽ .sə]

Nesta disposição, o manejo se dá pela *supressão (elisão)* de um dos segmentos conferindo à SCT um único núcleo (C²V³C³). Como resultado há articulação de uma

¹¹⁰ Trecho melódico com alturas diferentes para uma mesma sílaba.

única vogal ao grupo fônico formado, dispondo-o de forma proporcional em relação às outras sílabas, e átona na condução da frase poesia/música.

5.4.3.1.2.2 Juntura por modificação (ditongação)

QUADRO 12 – Minha esperança, *ditongação*

Texto:	minha esperança					
Divisão silábica:	mi-	-nha	es-	-pe-	-ran-	-ça
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*	*			*	
Fenômeno: DITONGAÇÃO	[¹ mi	.ja:ɪs		.pe	¹ rẽ	.sɐ]
SCT:		C ² V ² C ³ C ³				

Fonte: autor.

Execução:

mi -nha es -pe -ran -ça

[¹mi .ja:ɪs .pe ¹rẽ .sɐ]

Nesta disposição, a modificação ocorre na articulação do encontro vocálico da juntura “-nha es-”, onde o núcleo da SCT é a vogal “a”, da sílaba átona final de “minha”, e todos os demais segmentos possuem caráter de consoante. Sucede, assim, o fenômeno: *ditongação*. Neste caso a alteração se dá na duração e na intensidade dos elementos da SCT: a articulação da semivogal do digonto [a:ɪ] formado ocorre de forma menos intensa e pode se realizar no momento final do tempo de duração desta nota em direção ao núcleo da próxima sílaba.

Como resultado, há articulação de um núcleo para o grupo fônico formado (vogal “a”), dispondo as consoantes da SCT formada [ɪs] como *coda* na condução da frase texto-música. Assim:

mi -nha es -pe -ran -ça

[¹mi .ja:ɪs.pe ¹rẽ .sɐ]

Acrescente-se o fato de que entre o 2º e o 3º tempos do compasso, onde acontece a juntura, sucede o intervalo musical de 3ª maior, que, neste registro vocal (grave), pode favorecer a manipulação do ditongo formado.

5.4.3.1.2.3 Juntura por manutenção (simples contínuo)

QUADRO 13 – Minha esperança, *simples contínuo*

Texto:	minha esperança					
Divisão silábica:	mi-	-nha	es-	-pe-	-ran-	-ça
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*	*		*		
Fenômeno: SIMPLES CONTÍNUO	[¹ mi	¹ na	.is	.pe	¹ rẽ	.sə]

Fonte: autor.

Execução:

mi -nha -es -pe -ran -ça

[¹mi ¹na .is .pe ¹rẽ .sə]

Neste caso, é possível procedermos com o *alongamento*, porém com a articulação de dois núcleos para a juntura “-nha” e “es-”, com durações relativas ocupando o segundo tempo do compasso. No resultado haverá uma modificação rítmica da linha melódica em razão da articulação de acentuação de duas sílabas distintas, não havendo formação de novo grupo fônico.

5.4.3.1.2.4 Juntura por manutenção (simples contínuo)

QUADRO 14 – Minha esperança, *simples contínuo*

Texto:	minha esperança					
Divisão silábica:	mi-	-nha	es-	-pe-	-ran-	-ça
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	C ⁶ V ⁶
Acento:	*		*		*	
Fenômeno: SIMPLES CONTÍNUO	[¹ mi	.ne	¹ is	.pe	¹ rẽ	.sə]

Fonte: autor.

Execução:

mi -nha -es -pe -ran -ça

[¹mi .ne ¹es .pe ¹rẽ .sə]

Nesta disposição, o *alongamento* da juntura se dá pela manipulação dos aspectos musicais em conjunto com o texto, por meio da antecipação na articulação da sílaba “-ma”, deslocada para a parte fraca do primeiro tempo do compasso, pertencente à sílaba

“al-”. Um facilitador para proceder desta maneira é o fato da sílaba antecipada ser átona, contribuindo para uma alternativa da compreensão prosódica e fonética do verso poético.

5.4.3.1.3 Trecho 3 – “és o ideal”

5.4.3.1.3.1 Juntura por modificação (labialização e vozeamento)

QUADRO 15 – És o ideal, *labialização e vozeamento*

Texto:	és o ideal				
Divisão silábica:	és-	-o-	-i-	-de-	-al
Unidades fonológicas:	V ¹ C ¹	V ²	V ³	C ⁴ V ⁴	V ⁵ C ⁵
Acento:	*		*		*
Fenômeno: LABIALIZAÇÃO e VOZEAMENTO	[^h ɛ	.zu	^h i	.de	^h a:u]
SCT:		C ² V ²			

Fonte: *autor*.

Execução:

13 14 *accel.* - - - - -

és o i -de -al

[^hɛ .zu ^hi .de ^ha:u]

Este trecho consta notado na partitura estudada descrita de duas maneiras, sendo que na primeira vez (compassos 13 e 14) o texto está distribuído de forma semelhante em ambos os idiomas (italiano e PB), embora as hastes das notas musicais se refiram, em princípio, a textos diferentes (haste para cima – italiano; e haste para baixo – português).

Na segunda vez em que se apresenta (compassos 56 e 57) a divisão rítmica proposta à poesia se altera, também se assemelhando à divisão do texto em italiano. Em ambas as passagens, o acompanhamento do piano articula as notas descendentemente, sem divisão interna.

Embora possamos considerar como característica geral da peça o motivo rítmico ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩, a sua variação interna tende a provocar modificações na relação poesia e música advinda de outras ideias prosódicas dos constituintes.

Neste caso acima, ao proceder com o desmembramento em três núcleos, portanto, em três sílabas, da junção descrita, podemos perceber esta variação prosódica pela pontuação de ideias e articulação fonética. Ficam ressaltadas a acentuação na

vogal/semivogal “o”; e a *ditongação* entre as vogais “o” e “i-” (“ideal”), em que o núcleo grupo fônico produzido é a vogal “i” [ˈzwi].

5.4.3.2 **Peça 2: Trovas**, nº1, Op. 29, de Alberto Nepomuceno

Esta canção faz parte do *opus* 29, compostas por duas canções com o mesmo título “Trovas”. A nossa análise será sobre a primeira delas. Com poema de Osório Duque Estrada (1870-1927), a canção em Mi menor se estrutura numa forma binária (AB), em que a segunda seção (B) se desenvolve a partir da primeira (A), ambas em compasso ternário. Estas seções são precedidas por uma introdução de quatro compassos binários, nos quais o acompanhamento do piano simula a articulação harpejada de um instrumento de corda¹¹¹, remetendo ao acompanhamento dos fados, que costuma ser um tipo de guitarra portuguesa.

A estrutura poética das “trovas”, em geral, contempla quatro versos (quadra) de sete sílabas (redondilha maior) cada um, rimando pelo menos o segundo com o quarto verso¹¹². É o caso desta poesia musicada por Nepomuceno. Partilhando com a literatura o caráter popular lírico e amoroso, os primeiros compassos do canto (5 ao 12) exibem um “recitativo” acompanhado no qual o cantor introduz mais livremente o tema melódico, e a partir do compasso 13 transcorre uma dilatação de textura da sonoridade: a linha melódica da voz expõe notas mais agudas, com um acompanhamento mais elaborado e interativo em relação às ideias poéticas.

Na seção B, precedida pelos harpejos, o desenvolvimento das ideias poesia/música apresentam outros traçados ao acompanhamento (ostinatos e harpejos), indicando uma nova ambientação para a progressão dramática da poesia.

A compreensão da estrutura poética tem bastante relevância para a percepção das frases verbal e musical, e para a condução da expressividade incumbida ao intérprete.

¹¹¹ Segundo o Dicionário Grove de Música (2001), o próprio surgimento do fado, que pode ter sua origem nos povos mouros, remonta às canções trovadorescas da idade média. Os instrumentos mais comuns de acompanhamento eram a viola, o alaúde, a harpa, o saltério, entre outros.

¹¹² Segundo MASSAUD (2004, p.380), “em vernáculo, a redondilha isolada passou a ser conhecida pelo nome de trova ou quadra”. A redondilha maior é uma forma fixa de versificação e compõe-se de quatro versos, com rima intercalada (abba), ou alternada (abab).

QUADRO 17 – Esquema poético de *Trovas*, n. 1, op. 29, A. Nepomuceno¹¹³

POESIA	RIMA	SÍLABAS	ACENTO
<i>1ª estrofe:</i> Quem se condói do meu fado Vê bem como agora eu ando De noite sempre acordado De dia sempre sonhando	A B A B	7 7 7 7	4ª/7ª sílabas 2ª/7ª sílabas 7ª sílaba 7ª sílaba
<i>2ª estrofe:</i> O amor perturbou-me tanto Que este contraste deploro Querendo chorar eu canto Querendo cantar eu choro	A B A B	7 7 7 7	2ª/7ª sílabas 4ª/7ª sílabas 2ª/7ª sílabas 2ª/7ª sílabas
<i>3ª estrofe:</i> Curvado à lei dos pesares Não sei se morro ou se vivo Senhor dos outros olhares Só do teu fiquei cativo	A B A B	7 7 7 7	4ª/7ª sílabas 4ª/7ª sílabas 7ª sílaba 7ª sílaba
<i>4ª estrofe:</i> Por isso a verdade nua Este tormento contém Minha alma não sendo tua Não será de mais ninguém	A B A B	7 7 7 7	2ª/7ª sílabas 4ª/7ª sílabas 3ª/7ª sílabas 3ª/7ª sílabas

*os grifos indicam os pés métricos do poema e estão baseados na disposição do texto na partitura. **Fonte:** autor.

5.4.3.2.1 Trecho 1 – “querendo chorar, eu canto”

5.4.3.2.1.1 Juntura por modificação (anteriorização)

QUADRO 18 – Querendo chorar, eu canto, *anteriorização*

Texto:	querendo chorar, eu canto							
Divisão silábica:	que-	ren-	do-	cho-	rar-	eu-	can-	to
Unidades fonológicas:	V ¹ C ¹	C ² V ²	C ³ V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵ C ⁵	V ⁶ C ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸
Acento:		*			*		*	
Fenômeno: ANTERIORIZAÇÃO	[ke	'rẽ	.du	.fo	'ra	.re:u	'kẽ	.tu]
SCT						C ⁶ V ⁶ C ⁶		

Fonte: autor.

Execução:

17 18 19

-plo -ro que -ren -do cho -rar, eu can -to que-

[ke 'rẽ .du .fo 'ra .re:u 'kẽ .tu]

¹¹³ A estrutura da poesia foi baseada no nosso estudo da partitura em conjunto com o texto: rimas, métrica de verso e estrofes, estrutura melódica e rítmica, e forma musical.

A alternância entre os sentimentos dor (“querendo chorar”) e regozijo (“eu canto”) é representada pelos gestos do pranto e do canto, numa relação em que a continuidade ou não dos segmentos da frase pode enfatizar mais ou menos o sujeito ou nas ações envolvidas nos gestos.

Com a realização das junturas propostas acima, consideramos que o enfoque maior se dá nas ações de chorar e cantar. Isto porque julgamos que a ausência da pontuação, estabelecida pela vírgula, pode favorecer uma condução prosódica e musical em que o primeiro tempo de ambos os compassos sejam realçados. Fato sublinhado, ainda, pela direção e pelos intervalos da melodia: “querendo chorar” em linha descendente, e intervalo de 5ª ascendente, na ação oposta “eu canto”.

Por se tratar de um segmento de frase relativamente curto, esta proposta de junção contínua pode evidenciar a condução da frase compreendida entre os compassos 17 ao 20, com uma pausa notada (de colcheia) no compasso 19 entre os versos: “querendo chorar, eu canto” e “querendo cantar, eu choro”.

Desta forma, a modificação ocorrente é fonética: *anteriorização* da vibrante [r] em tepe [ɾ], pelo contato com a vogal inicial “e”, do ditongo “eu”, resultando na SCT [re:u].

5.4.3.2.1.2 Juntura por manutenção (segmentação)

QUADRO 19 – Querendo chorar, eu canto, *segmentação*

Texto:	querendo chorar, eu canto							
Divisão silábica:	que-	ren-	do-	cho-	rar	eu-	can-	To
Unidades fonológicas:	V ¹ C ¹	C ² V ²	C ³ V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵ C ⁵	V ⁶ C ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸
Acento:		*			*		*	
Fenômeno: SEGMENTAÇÃO	[ke	'rẽ	.du	.fo	'rar]	[e:u	'kẽ	.tu]

Fonte: autor.

Execução:

-plo -ro que -ren -do cho -rar, eu can -to que-

[ke 'rẽ .du .fo 'rar] [e:u 'kẽ .tu]

De outro lado, neste mesmo trecho, onde o confronto de emoções do eu lírico está presente, há um sinal gráfico, a vírgula, parte do poema, que pode significar uma

Nesta direção, embora o tamanho da frase não seja um parâmetro para impor dificuldades na sua manutenção, o recurso da cisão entre as palavras refere-se aos aspectos interpretativos, e, por consequência, expressivos. A ênfase aqui, como mostra a execução, favorece o realce do sujeito em relação às ações de chorar e cantar, reforçando ainda, as direções musicais opostas (“querendo chorar” em linha descendente, e intervalo de 5ª ascendente, “eu canto”).

5.4.3.2.2 Trecho 2 – “minha alma não sendo tua”

QUADRO 20 – Minha alma não sendo tua, *degeminação*

Texto:	minha alma não sendo tua								
Divisão silábica:	mi-	nha-	al-	ma-	não-	sen-	do-	tu-	a
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵ C ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸	V ⁹
Acento:		*						*	
Fenômeno: DEGEMINAÇÃO	[mi	'ja:u		.me	.nẽ:u	.sẽ	.du	'tu	.a]
SCT		C ² V ³ C ³							

Execução:

41 42 43

-tém mi -nhaal -ma não sen -do tu -a, não sen-

[mi 'na:u .mɐ .nẽ:u .sẽ .du 'tu .ɐ]

111

verso (mi-**nhal**-ma-não-sen-do-**tu**-a), tal como o primeiro verso desta estrofe “Por isso a verdade nua” (por-**is**-soa-ver-da-de-**nu**-a).

5.4.3.2.2.2 Juntura por manutenção (alongamento com antecipação)

QUADRO 21 – Minha alma não sendo tua, *alongamento*

Texto:	minha alma não sendo tua								
Divisão silábica:	mi-	nha-	al-	ma-	não-	sen-	do-	tu-	a
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵ C ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸	V ⁹
Acento:	*		*			*		*	
Fenômeno: ALONGAMENTO	[^l mi	.ɲɐ	^l a:ɯ	.mɐ	.nẽ:ɯ	^l sẽ	.du	^l tu	.ə]

Fonte: autor.

Execução:

41 42 43

-tém mi -nha al -ma não sen -do tu -a, não se-

[^lmi .ɲɐ ^la:ɯ .mɐ .nẽ:ɯ ^lsẽ .du ^ltu .ə]

Nesta disposição, a antecipação da sílaba final átona “-nha” dentro da duração relativa à sílaba “mi-” (“minha”), anacruse do compasso 42, provoca um *alongamento* da vogal “a”, que se rearticula em intensidade, no tempo forte do compasso 42.

Nesta manipulação rítmica-prosódica há rearticulação de intensidade dos núcleos das sílabas “-nha” e “al-”, sem que haja cisão do fluxo aéreo e sonoro.

5.4.3.2.2.3 Juntura por manutenção (segmentação)

QUADRO 22 – Minha alma não sendo tua, *segmentação*

Texto:	minha alma não sendo tua								
Divisão silábica:	mi-	nha-	al-	ma-	não-	sen-	do-	tu-	a
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² V ²	V ³ C ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵ C ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸	V ⁹
Acento:	*		*			*		*	
Fenômeno: SEGMENTAÇÃO	[^l mi	.ɲɐ]	[^l a:ɯ	.mɐ	.nẽ:ɯ	^l sẽ	.du	^l tu	.ə]

Fonte: autor.

Execução:

41 42 43

-tém mi -nha al -ma não sen -do tu -a, não se-

[ˈmi .nɐ] [ˈa:u .mɐ .nɐ:u ˈsẽ .du ˈtu .ɐ]

Similarmente à execução anterior, há antecipação da sílaba final átona “-nha” dentro da duração relativa à sílaba “mi-” (“minha”), anacruse do compasso 42, porém o *ataque* vogal “a”, da sílaba “al-” (“alma”) é precedido de uma cesura (pausa curta).

Nesta execução, *segmentação* sem formação de SCT, há interrupção da sonoridade evidenciando a existência de dois núcleos das sílabas “-nha” e “-al-”, da juntura “minha alma”. O *legato* da linha vocal pode ser comprometido neste caso, por apresentar uma intermitência do fluxo sonoro na juntura.

5.4.3.3 Peça 3: Modinha, Seresta n. 5, de Heitor Villa-Lobos:

Dentre as peças reunidas nas “Serestas”¹¹⁴, de Heitor Villa-Lobos, *Modinha* consta como a de número 5. Seresta “é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu cognomina de serenata, inclusive como gênero musical, surgida, com peça característica independentemente, a partir do romantismo” (PICCHI, 2010, p.30).

As *Serestas* foram compostas originalmente para voz e piano, com um caráter evocativo e sua maioria expõe como tema o amor. Villa-Lobos emprega nas canções do ciclo recursos que remetem à atmosfera da seresta popular que, em geral, utiliza como acompanhamento o violão e às vezes a flauta. O termo *Modinha* que, por sua vez, partilha do mesmo artifício instrumental, constitui também um gênero de canção popular sentimental, derivada da *moda* portuguesa.

Segundo Vasco Mariz (2002), as *Serestas* contituem o

autêntico florilégio da canção popular brasileira, selecionadas pela experiência do viajante que foi Villa-Lobos. De toda a série de quatorze peças, a única de origem folclórica direta é a *Modinha*. As demais, embora arquitetadas nos moldes populares, são criações do autor, que aproveitou constâncias harmônicas, contrapontísticas e rítmicas do folclore. (MARIZ, 2002, p.72)

Modinha se desenvolve em Ré eólio e na tonalidade de Ré menor. Tanto na parte do piano como na linha vocal, o centro principal é o Ré, e o secundário o Lá. A figuração do acompanhamento com algumas notas sustentadas e ostinatos rítmicos em

¹¹⁴ São ao todo 14 canções, denominadas de *Serestas*, e foram compostas: 12 entre 1925-26, e 2 em 1943-44.

stacatto desempenham um ambiente sonoro bastante particular, aproximando-o da articulação do violão.

O poema escrito por Manduca Piá, pseudônimo do poeta modernista Manuel Bandeira, utiliza a linguagem coloquial e a versificação mais livre. Em grande parte da poesia a acentuação tônica recai sobre a 3ª sílaba, seguida da 5ª, e a rima se apresenta de forma desemparelhada, não havendo uma ordem lógica constante entre o texto e estrutura melódica da voz.

QUADRO 23 – Esquema poético de *Modinha*, Serestas n.5, H. Villa-Lobos¹¹⁵

POESIA	RIMA	SÍLABAS	ACENTO
<i>1ª estrofe:</i> Na solidão da minha vida Morrerei, querida, Do teu desamor. Muito embora me desprezes Te amarei constante, Sem que a ti, distante, Chegue a longe e triste voz do trovador.	A A B C D D B	8 5 5 7 5 5 11	4ª/8ª sílabas 3ª/5ª sílabas 2ª/5ª sílabas 3ª/7ª sílabas 3ª/5ª sílabas 3ª/5ª sílabas 3ª/7ª/11ª sílabas
<i>2ª estrofe:</i> Feliz te quero! Mas se um dia toda essa alegria Se mudasse em dor. Ouvirias do passado A voz do meu carinho Repetir baixinho A meiga e triste confissão do meu amor!	A A B C D D B	8 5 5 7 6 5 12	2ª/6ª/8ª sílabas 5ª sílaba 3ª/5ª sílabas 3ª/5ª sílabas 4ª/6ª sílabas 3ª/5ª sílabas 4ª/8ª/12ª sílabas

*os grifos indicam os pés métricos do poema e estão baseados na disposição do texto na partitura. Fonte: autor.

As junturas sobre as quais abordaremos se localizam entre: 1. Trecho 1, os compassos 15 a 24; e 2. Trecho 2, entre os compassos 31 a 39.

5.4.3.3.1 Trecho 1 – “chegue a longe e triste voz do trovador” – comp. 15 a 24

Neste excerto duas considerações são bastante relevantes em relação às propostas de execução das junturas: a primeira refere-se à tessitura vocal nesses compassos; e a segunda refere-se ao tamanho da frase.

Observamos que a condução melódica vocal se move de forma ascendente em intervalos de segundas maiores e menores, e, descendentemente, em um intervalo de sexta menor, sucedido por uma segunda menor, onde a sílaba melódica durará cerca de

¹¹⁵ A estrutura da poesia foi baseada no nosso estudo da partitura em conjunto com o texto: rimas, métrica de verso e estrofes, estrutura melódica e rítmica, e forma musical.

seis compassos. Ocorre que a juntura em questão se localiza justamente fronteira onde acontece a inversão de direção melódica, sendo que há indicações de diminuição de andamento (*rallentando*) e de articulação (*ritenuto*), que realçam a ampliação da frase.

Neste aspecto, como a frase poesia/música “Chegue a longe e triste voz do trovador” situa-se na passagem do registro grave e médio, para as vozes agudas e médias, mantendo-se, no final da frase, no registro grave para ambas as vozes, a manipulação da juntura pode constituir um dos fatores que influenciam o aproveitamento do fluxo de ar, visto que frase é longa (cerca de oito compassos), além de atuar na qualidade vocal, em razão da textura pianística presente no acompanhamento.

Desta forma, seguem as propostas de junturas.

5.4.3.3.1.1 Juntura por modificação (vozeamento)

QUADRO 24 – Chegue a longe e triste voz do trovador, *vozeamento*

Texto:	cheque a longe e triste voz do trovador												
Divisão silábica:	che-	gue-	a-	lon-	ge-	e-	tris-	te-	voz	do	tro-	va-	dor
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² C ² V ²	V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	V ⁶	C ⁷ C ⁷ V ⁷ C ⁷	C ⁸ V ⁸	C ⁹ V ⁹ C ⁹	C ¹⁰ V ¹⁰	C ¹¹ C ¹¹ V ¹¹	C ¹² V ¹²	C ¹³ C ¹³ V ¹³
Acento:	*			*					*				*
Fenômeno: VOZEAMENTO	[^l ʃe	.gja		^l õ	.ʒɪ		.tris	.tʃɪ	^l vɔz	.du	.tro	.va	^l dor]
SCT									C ⁹ V ⁹ C ⁹				

Fonte: autor.

Execução:

15 16 17 18 19 20 21

rall. rit. Animado

-tan-te Cheguea longee tris-te voz do tro-va -dor

[^lʃe .gja ^lõ .ʒɪ .tris .tʃɪ ^lvɔz. du .tro .va ^ldor]

Nesta disposição, a realização da juntura ocorre a modificação da consoante fricativa alveolar de não vozeada [s], da palavra “voz”, para a vozeada [z], em razão da coarticulação da consoante oclusiva alveolar vozeada [d] (“voz do”).

5.4.3.3.1.2 Juntura por manutenção (segmentação)

QUADRO 25 – Chegue a longe e triste voz do trovador, *segmentação*

Texto:	chegue a longe e triste voz do trovador												
Divisão silábica:	che-	gue-	a-	lon-	ge-	e-	tris-	te-	voz	do	tro-	va-	dor
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹	C ² C ² V ²	V ³	C ⁴ V ⁴	C ⁵ V ⁵	V ⁶	C ⁷ C ⁷ V ⁷ C ⁷	C ⁸ V ⁸	C ⁹ V ⁹ C ⁹	C ¹⁰ V ¹⁰	C ¹¹ C ¹¹ V ¹¹	C ¹² V ¹²	C ¹³ C ¹³ V ¹³
Acento:	*			*					*				*
Fenômeno: SEGMENTAÇÃO	[ˈʃe	.gja		ˈlõ	.ʒɪ		.tris	.tʃɪ	ˈvɔs]	[dʊ	.tro	.va	ˈdor]

Fonte: autor.

Execução:

tan -te Cheguea longee triste voz do tro -va -dor

[ˈʃe .gja ˈlõ .ʒɪ .tris .ʃɪ ˈvɔs] [dʊ .tro .va ˈdor]

Ao contrário da realização anterior, nesta situação, a juntura se dá com a segmentação das sílabas, com a introdução de uma cesura, preservando a característica fonética da consoante fricativa alveolar não vozeada [s], da palavra “voz”.

5.4.3.3.2 Trecho 2 – “a meiga e triste confissão” – compassos 31 a 34

Sobre a mesma melodia do primeiro trecho, no verso da segunda estrofe “a meiga e triste confissão do meu amor”, há além da observação do ponto 4.2.3.1, outra juntura que pode oferecer possibilidades de execução modificando a expressividade no canto. Trata-se da juntura entre os vocábulos “meiga” e “e”, à qual é atribuída uma única duração na partitura original. No entanto, esta pode se dar das seguintes maneiras:

5.4.3.3.2.1 Juntura por manutenção (simples contínuo)

QUADRO 26 – A meiga e triste confissão, *simples contínuo*

Texto:	a meiga e triste confissão								
Divisão silábica:	a-	mei-	ga-	e	tris-	te-	con-	fis-	são
Unidades fonológicas:	V ¹	C ² V ² C ²	C ³ V ³	V ⁴	C ⁵ C ⁵ V ⁵ C ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸	C ⁹ V ⁹ C ⁹
Acento:		*			*				*
Fenômeno: SIMPLES CONTÍNUO	[a	ˈme:ɪ	.ga	.ɪ	ˈtris	.ʃɪ	.kõ	.fi	ˈsẽ:u]

Fonte: autor.

Execução:

-ri-nho Re-pe-tir bai -xi-nhoA mei-ga e tris-te con -fis -são do meu a -mor
 'ri.nu] [xe.pe'tʃir.ba:ɪ 'ʃi .ɲwa'me:ɪ.ga.ɪ 'tris .ʃi .kõ .fi .sẽ:u] [du .me .wa 'mor]

Neste caso, a proposição de uma divisão rítmica interna proporcional pode produzir uma hiatalização do encontro vocálico “-ga e” [ga.ɪ], formando, assim, duas sílabas (dois *núcleos*), nas quais incidem uma saliência de ritmo e intensidade. Esta intervenção resguarda as características fonéticas e fonológicas dos segmentos envolvidos.

5.4.3.3.2.2 Juntura por manutenção (segmentação)

QUADRO 27 – A meiga e triste confissão, *segmentação*

Texto:	a meiga e triste confissão								
Divisão silábica:	a-	mei-	ga-	e	tris-	te-	con-	fis-	são
Unidades fonológicas:	V ¹	C ² V ² C ²	C ³ V ³	V ⁴	C ⁵ C ⁵ V ⁵ C ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸	C ⁹ V ⁹ C ⁹
Acento:		*			*				*
Fenômeno: SEGMENTAÇÃO	[a	'me:ɪ	.ge]	[ɪ	'tris	.ʃɪ	.kõ	.fi	'sẽ:u]

Fonte: autor.

Execução:

-ri-nho Re-pe-tir bai -xi-nhoA mei-ga e tris-te con -fis -são do meu a -mor
 'ri.nu] [xe.pe'tʃir.ba:ɪ 'ʃi .ɲwa'me:ɪ.ge] [ɪ 'tris .ʃi .kõ .fi .sẽ:u .du .me .wa 'mor]

Diferentemente da proposta acima, esta realização sugere a cisão das sílabas envolvidas no encontro vocálico “-ga e” [ga] [ɪ], por meio da inclusão de uma cesura (pausa curta), resguardando as suas características fonéticas e fonológicas. Esta ideia provoca uma mudança da condução prosódica do conjunto poesia/música, fazendo a frase conclusiva começar pelo cromatismo ascendente.

5.4.3.3.2.3 Juntura por supressão (elisão) e modificação (anteriorização)

QUADRO 28 – A meiga e triste confissão, *elisão e anteriorização*

Texto:	a meiga e triste confissão								
Divisão silábica:	a-	mei-	ga-	e	tris-	te-	con-	fis-	são
Unidades fonológicas:	V ¹	C ² V ² C ²	C ³ V ³	V ⁴	C ⁵ C ⁵ V ⁵ C ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸	C ⁹ V ⁹ C ⁹
Acento:		*			*				*
Fenômeno: ELISÃO E ANTERIORIZAÇÃO	[a	'me:ɪ	.gɪ		'tris	.ʃɪ	.kõ	.fi	'sẽ:u]
SCT:			C ³ V ⁴						

Fonte: autor.

Execução:

30 31 32 *rall.* *rit.* *Animado* 33 34 35 36 37

-ri-nho Re-pe-tir bai -xi-nhoA mei-ga e tris-te con-fis -são do meu a -mor
'ri.ɲu] [xe.pe'tʃir.ba:ɪ 'ʃi .ɲwa'me:ɪ.gɪ 'tris .ʃɪ .kõ .fi .sẽ:u] [du .me .wa 'mor]

Nesta disposição, na SCT formada pela junção das sílabas “-ga” e “e”, ocorrem os fenômenos da *elisão*, pela supressão da vogal “a”, da sílaba átona final, da palavra “meiga”; e a *anteriorização* da consoante oclusiva velar [g], modificando a qualidade sonora do segmento. Esta operação parece auxiliar no legato da frase texto-música, uma vez que a primeira sílaba da palavra envolvida na junção, “mei” (“meiga”), culmina com a articulação da vogal “i”, cuja característica articulatória é anterior. Essa economia gestual na coarticulação das sílabas pode colaborar para o *legato* da frase, servindo à leitura e à expressividade do cantor.

5.4.3.4 Peça 4: Toada p’ra você, de O. Lorenzo Fernandez

A canção “Toada p’ra você”¹¹⁶, op. 56, foi composta sobre versos de Mário de Andrade, e publicada em 1928. Relacionada a um universo simbólico popular e urbano, a canção explora musicalmente as síncopas (consideradas típicas da música brasileira), tanto na voz quanto no piano.

A peça está na tonalidade de Lá maior, embora apresente diversas vezes repouso na nota Fá. O ritmo harmônico do acompanhamento realizado pelo piano se altera pouco sugerindo à ideia de *ostinato* no seu desenvolvimento, desde a introdução à

¹¹⁶ Segundo PICCHI (2016), o poema musicado foi originalmente publicado como *Rondó P’ra Você* e a mudança, efetuada pelo compositor, de *rondó* para *toada*, “está estreitamente ligada à expressão musical e, naturalmente, à leitura (...) composicional feita pelo compositor, com evidente intencionalidade e também evidente clareza ideológica” (PICCHI, 2016, p.14), no caso o nacionalismo.

coda. Este *ostinato* rítmico sincopado, que também permeia a linha vocal caracterizando os motivos a *toada*, gera alguns deslocamentos acentuais no texto.

A estrutura poética está dividida em quatro estrofes de cinco versos (predominantemente octassílabos) cada um, sem rima regular.

QUADRO 29 – Esquema poético de *Toada p'ra você*, L. Fernandez¹¹⁷

POESIA	SÍLABAS	ACENTO
<i>1ª estrofe:</i>		
De vo cê, Rosa, eu não queria	8	3ª/8ª sílabas
Rece ber somente esse abraço	8	3ª/8ª sílabas
Tão deva gar , que você me dá	9	4ª/9ª sílabas
Nem go zar somente esse bei jo,	8	3ª/8ª sílabas
Tão mol hado que você me dá	9	3ª/9ª sílabas
<i>2ª estrofe:</i>		
Eu não queria só por quê	8	4ª/8ª sílabas
Por tudo quan to você me fala	9	4ª/9ª sílabas
Já repa rei que no seu pei to	8	4ª/8ª sílabas
Soluça o coração bem fei to	8	8ª sílaba
De vo cê	3	3ª sílaba
<i>3ª estrofe:</i>		
Pois então eu imaginei	8	3ª/8ª sílabas
Que junto com esse corpo mag ro	8	4ª/8ª sílabas
More ninho que você me dá ,	9	3ª/9ª sílabas
Com a bunit ^{ez} a a faceirice	8	4ª/8ª sílabas
A risa da que você me dá ,	9	3ª/9ª sílabas
<i>4ª estrofe:</i>		
E me enra bich am como o quê	8	4ª/8ª sílabas
Bem que eu podia possuir também	9	4ª/9ª sílabas
O que mora atrás do seu ro sto, Rosa	10	5ª/8ª sílabas
O pensa mento , a alma, o des gosto	9	4ª/9ª sílabas
De vo cê	3	3ª sílaba

*os grifos indicam os pés métricos do poema. Fonte: *autor*.

5.4.3.4.1 Trecho 1 – “pois **então eu** imaginei” – compassos 31 a 33

A junção presente no primeiro verso da terceira estrofe pode ser interpretada e realizada das formas que se seguem.

¹¹⁷ A estrutura da poesia foi baseada no nosso estudo da partitura em conjunto com o texto: rimas, métrica de verso e estrofes, estrutura melódica e rítmica, e forma musical.

5.4.3.4.1.1 Juntura por modificação (posteriorização, labialização e adição)

QUADRO 30 – Pois então eu imaginei, *posteriorização, labialização e adição*

Texto:	pois então eu imaginei							
Divisão silábica:	pois-	en-	tão-	eu-	i-	ma-	gi-	nei
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹ C ¹	C ¹ V ²	C ³ V ³ C ³	V ⁴ C ⁴	V ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸ C ⁸
Acento:			*					*
Fenômeno: ADIÇÃO	[po:ɪ	.zĩ	'tẽ:u	.ɲwe:u	.i	.ma	.ʒi	'ne:ɪ]
SCT:				C ³ C ³ V ⁴ C ⁴				

Fonte: autor.

Execução:

Pois en -tão eu i -ma -gi -nei Que jun -to

[po:ɪ .zĩ 'tẽ:u .we:u .i .ma .ʒi 'ne:ɪ]

Nesta disposição, a SCT formada leva em consideração a coarticulação de dois ditongos. O primeiro situado na *coda* da sílaba “-tão” (digonto decrescente nasal [ẽ:u]); e o segundo na sílaba “eu” [e:u] (pronomes pessoais). Como consequência da continuidade sonora a articulação desses ditongos (nasal e oral) passará a acrescentar traços de *posteriorização* (velarização), *labialização* e *adição* de uma semivogal ao ataque da SCT, todos estes segmentos terão características de consoantes fonológicas, assim: [ɲwe:u]. A realização da juntura desta maneira se relaciona à manutenção da sonorização, e seus efeitos timbrísticos, enquanto os articuladores transitam entre a posição da *coda* de um ditongo e o *ataque* do outro. Consideramos, agregada à percepção de fluxo sonoro na juntura, o fato de estar sobre a mesma altura (frequência) isto pode auxiliar no legato do canto.

5.4.3.4.1.2 Juntura por manutenção (segmentação)

QUADRO 31 – Pois então eu imaginei, *segmentação*

Texto:	pois então eu imaginei							
Divisão silábica:	pois-	en-	tão-	eu-	i-	ma-	gi-	Nei
Unidades fonológicas:	C ¹ V ¹ C ¹	C ¹ V ²	C ³ V ³ C ³	V ⁴ C ⁴	V ⁵	C ⁶ V ⁶	C ⁷ V ⁷	C ⁸ V ⁸ C ⁸
Texto:			*	*				*
Fenômeno: SEGMENTAÇÃO	[po:ɪ	.zĩ	'tẽ:u]	[e:u	.i	.ma	.ʒi	'ne:ɪ]

Fonte: autor.

Execução:

31 *mf* 32 33

Pois en -tão eu i -ma -gi -nei Que jun -to

[po:i .zĩ 'tẽ:u] ['e:u .i .ma .ʒi 'ne:i]

Por fim, nesta proposta não há formação de SCT e a junção se caracteriza pela inserção de uma cesura (pausa curta ou respiração) na condução da frase texto-música. Desta maneira, portanto, a realização relaciona-se à suspensão momentânea da sonorização, para que os articuladores transitem entre a posição da *coda* do primeiro ditongo e o *ataque* do segundo, com fins à acomodação vocal, preservando as características fonéticas dos segmentos envolvidos. Consideramos, ainda, que o fato de a junção estar sobre a mesma altura (frequência), não interfere na inclusão da cesura.

Considerações finais

Como foi exposto, as junturas de palavras no PB cantado constituem um tema presente desde a formulação das primeiras “normas”, de 1938, momento histórico em que já se admitia a dificuldade de se propor regras fixas para a sua realização no canto. Neste sentido, este trabalho possibilitou agregar elementos para a reflexão do intérprete em relação à análise de junturas de palavras em peças vocais brasileiras, com a finalidade de auxiliá-lo nas suas decisões para a sua *performance*.

Consideramos que a fronteira entre palavras coloca em evidência um dos pontos mais críticos relacionados à execução de peças em PB. Nestas zonas, a escolha do intérprete é particularmente potencializada pelo fato de a grafia, na grande maioria das vezes, não comportar elementos suscetíveis aos sistemas: musical e verbal, concomitantemente.

No processo de análise de uma junção de palavras do PB cantado, demonstramos que utilizar abstratamente a ideia da *sílaba complexa transitória* (SCT)¹¹⁸, formada pelos limites de vocábulos, pode contribuir para a identificação de fenômenos fonéticos e prosódicos constituintes da frase que envolve o texto e a música.

Uma vez conhecidos as categorias e os fenômenos, que se relacionam a processos articulatórios (dicação e prosódia em conjunto com a música), constatamos que os resultados obtidos na execução das junturas podem ser alterados, caso haja modificação no estado de algum parâmetro envolvido: a respiração e a pausa, os ajustes do trato vocal (articulação), a intensidade, a altura, a duração e o timbre.

Concluimos que os efeitos destas variações, que se concretizam na materialidade fônica, tendem a externar sentidos à interpretação do cantor. São transformações internas idealizadas e realizadas (ou não) pelo intérprete a partir de uma compreensão desta sílaba no contexto em que há sobreposição de texto e música.

Resumidamente, as categorias e os fenômenos relatados foram:

- **junturas por supressão de segmento:** elisão, degeminação, monotongação e ectlipse;
- **junturas com manutenção de segmento:** simples contínuo, alongamento e segmentação; e

¹¹⁸Como anteriormente definida, *asílaba* é *complexa*, porque se compõe de uma ou mais partes de vocábulos vizinhos (uma sílaba final e uma inicial), e se ajusta aos sistemas musical e verbal; e é *transitória*, pois se estabelece no instante da produção sonora.

- **junturas por modificação de segmento:** adição, ditongação, labialização, posteriorização, anteriorização, nasalização e vozeamento.

Vale reiterar que, via de regra, estes fenômenos representam uma economia de movimentos articulatórios pelo trato vocal ou configuram acomodações na produção sonora. A relevância deste fato consiste na percepção temporal e acentual das junturas de palavras que podem ser objeto de manipulações.

Na descrição das “estratégias instrumentais” para a execução, por sua vez, apresentamos pontos objetivos sobre os quais a atuação analítica pode auxiliar na escolha do intérprete. Daí, as sugestões propostas partiram de procedimentos em sob 03 (três) óticas:

- **manipulação do silêncio nas junturas: respiração e pausa**, cuja função, é a de provocar o desmembramento dos elementos constituintes de uma junção, com intenções de ordem fonética/fonológica (mantendo suas propriedades originais), musical e/ou expressivas;

- **alterações em parâmetros musicais** (duração, intensidade e altura), cuja função é de alterar as condições de articulação dos constituintes da junção, seja atribuindo ou diminuindo acentuações, prolongando, encurtando, antecipando, atrasando ou fragmentando o encontro dos constituintes, e modificando suas características fonéticas/fonológicas e/ou prosódicas.

- **alterações fonéticas e fonológicas** (dicção e prosódia), com funções articulatórias e expressivas.

Reforçamos, ainda, que a possibilidade de agregar outros pontos de vista, no tocante às junturas de palavras, a obras consolidadas parte de duas linhas: a primeira é a de promover ajustes e acomodações na própria emissão sonora cantada e a segunda caminha no sentido de emancipar o intérprete em relação às escolhas de cunho expressivo.

Ainda que possamos reunir dados formais na tentativa de vislumbrar um conjunto de regras gerais para a realização de junturas no PB cantado, ponderamos que as muitas possibilidades de variações nos parâmetros aos quais elas se submetem, como pudemos averiguar, impedem o estabelecimento de diretrizes fixas para a sua execução.

Porém, é possível dispor de uma relação de eventos alusivos à **coarticulação fonética** ocorrentes em limites de palavras do PB, como um material de apoio. Desta maneira, anexaremos a este trabalho (Anexo 4, p.185) tabelas baseadas no artigo

publicado em 2012, “Junturas de Palavras no PB Cantado: Um estudo para aplicação”¹¹⁹, apresentando as possibilidades teóricas de combinações fonéticas.

Contudo, por considerarmos que coarticulação dos sistemas verbal e musical é dinâmica e transitória, incluindo as junturas de palavras, alegamos que nesta pesquisa não buscamos uma relação de possibilidades como uma bula a ser aplicada às peças brasileiras. Ao contrário, os resultados alcançados corroboraram a nossa concepção inicial sobre um aspecto fundamental da *performance* do cantor, no tocante à junção de palavras no PB cantado: o papel primordial do exercício reflexivo nas escolhas em relação à dicção do PB, como um dos elementos intervenientes na sua expressividade.

Muito importante relevar esta inferência, pois os estudos relacionados a este trabalho, iniciados efetivamente há sete anos, foram motivados, primeiramente, pela construção de um modelo fixo, que pudesse ser aplicado ao intérprete brasileiro e estrangeiro, observando as junturas nos seus casos possíveis no PB cantado, e que deu origem, inclusive, ao artigo citado.

Todavia, ao longo das investigações desenvolvidas neste trabalho percebemos que, na prática, pesam muitos fatores dinâmicos advindos da relação entre os sistemas musical e verbal sobre a decisão interpretativa, em especial a restrição da escrita (partitura) na definição de execuções em junturas de palavras em PB. E dessas descobertas pouco a pouco foi florescendo outra concepção: em vez de estabelecermos possíveis “padrões referenciais”, exploramos elementos para instrumentalizar o cantor a fim de que este perceba e decida quais rumos deseja tomar em relação à execução fonêmica e/ou musical em cada junção, afinadas com sua expressividade.

Embora possamos considerar que, em princípio, o cantor iniciante e/ou estrangeiro não domine amplamente as condições de análise e escolhas expostas nesta pesquisa, as orientações referenciais indicadas são: nutrir maior contato com a língua portuguesa brasileira e observar alguns aspectos das junturas (estratégias). Estas ações tendem a aparelhá-lo, aproximando-o da sensibilidade e da atenção em relação ao PB cantado. Lembremos que este não é o caso apenas do PB, mas também de outras línguas como o francês, o inglês e o italiano.

Por fim, consideramos muito importante o contínuo empenho no estudo do PB cantado, sobre o qual o aprofundamento da observação e a experimentação constituem atividades bastante profícuas para o encontro das melhores soluções para as

¹¹⁹ Artigo apresentado no Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”, em Lisboa, Portugal, em 2012; e publicado na revista *Música Hodie*, V.12, n.2, 2012.

performances. Esta e outras pesquisas somente possuem sentido porque almejamos este aprimoramento, bem como o incentivo à produção e à difusão de obras vocais em PB.

Bibliografia

- ADAMS, David. **A handbook of diction for singers: italian, german, french.** 2ª Ed. New York: Oxford University Press, 2008.
- ALBANO, Eleonora Cavalcanti. **O gesto e suas bordas:** esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- AMARAL Tauanne Tainá; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. “Sândi: considerações sobre o *status* prosódico dos clíticos nas Cantigas de Santa Maria”. *In: Confluência – Revista do Instituto de Língua Portuguesa*, n. 37/38, 2010, p.121-135.
- ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LINGUA 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, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928.
- ARCURI, Cláudia Fassin; OSBORN, Ellen; SCHIEFER, Ana Maria; e CHIARI, Brasília Maria. “Taxa de elocução de fala segundo a gravidade da gagueira”. *In: Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, n.21(1), 2009, p.45-50.
- BARBOSA, Plínio Almeida. “Tempo-silábico em Português do Brasil: a critic to Roy Major”. *In: DELTA*, Vol. 16, n.2, 2000, p.369-402.
- BERNAC, Pierre. **The Interpretation of French Song.** New York-London: W. W. Norton Library, 1978.
- BISOL, Leda. “Mattoso Câmara Jr. E a palavra prosódica”. *In: Delta*, vol. 20, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502004000300006>
- _____. “O ditongo em português”. *In: Boletim da ABRALIN*, n.11, 1991, p. 51-58.
- _____. **Introdução aos estudos de fonologia do português brasileiro.** Porto Alegre: EdiPucRS, 2001.
- _____. “Fonologia: uma entrevista com Leda Bisol”. *In: Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL*. Vol.4, n.7, agosto de 2006.
- BRANDÃO, Stela Maria dos Santos. “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: Unesp, V. 16, 2003-2004, p. 86-99.
- _____. “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*. Tese (Doutorado). Columbia University (NY): Doctor of Education in Teachers College, 1999.
- BROCK-NANNESTAD, George. “The development of recording Technologies”. *In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Ed.). The Cambridge companion to recorded music*. New York: Cambridge University Press, 2009, p. 149-176.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. **Elementos de Fonética do Português Brasileiro**. São Paulo: Paulistana Editora Ltda., 2007.
- _____. **Análise fonológica**: introdução à teoria e à prática com especial destaque para modelo fonêmico. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- _____. “Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos”. *In: Cadernos de Estudos Linguísticos*, v.23, Campinas, 1992.
- CAGLIARI, Luiz Carlos; MASSINI-CAGLIARI, G. “Quantidade e duração silábicas em português”. *In: D.E.L.T.A*, v.14, 1998.
- CARMOS JR., José Roberto do. **Da voz aos instrumentos musicais**: um estudo semiótico. São Paulo: Annablume, 2005.
- CASTANHA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil no século XIX*. Apostila de História da Música Brasileira. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2003, p.1-18
- CASTRO, Luciana Monteiro; BORGHOFF, Margarida Maria; PÁDUA, Mônica Pedrosa. “Em defesa da canção de câmara brasileira”. *In: Per Musi*, v.8, Belo Horizonte, 2003. p.74-83.
- CAVALIERE, Ricardo S. **Pontos essenciais em fonética e fonologia**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- CHAMPAGNE-MUZAR; Bourdages. **Le point sur la phonétique**. Paris: Clé International, 1993.
- CHARMAZ, Kathy. **A construção da Teoria Fundamentada**: guia prático para análise qualitativa. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2009.
- CHOMSKY, Noam. **Linguística cartesiana**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1972.

- CLARKE, Eric. "Understanding the psychology of performance". *In: Rink, John (Ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 59-72.
- _____. "Listening to performance". *In: Rink, John (Ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 185-196.
- _____. "Empirical methods in the study of performance". *In: Clarke, E.; Cook, N. (Ed.). Empirical Musicology: aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press, 2004, p.77-102.
- COOK, Nicholas. **Music: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2000.
- _____. "Methods for analysing recordings". *In: COOK, N.; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, John (Ed.). The Cambridge Companion to Record Music*. New York: Cambridge University Press, 2009, p.221-245.
- COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. "A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser". Londres, 2009. Disponível em http://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/analysing_recordings.pdf. Acessos: 11/11/2017 e 21 e 22/12/2017.
- CORDEIRO, Gislaíne Ferro; PINHO, Sílvia M. R; CAMARGO, Zuleica Antonia. "Formante do cantor – um enfoque fisiológico". *In: Temas em voz profissional*. São Paulo: Revinter, 2007, p.23-30.
- CÓRDUL, Maíra Sueco M. **Entoação e sentidos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- CRYSTAL, David. **Dicionário de linguística e fonética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- DE'ATH, Leslie. "Phonetic transcription – what it doesn't tell us". *In: Journal of Singing*, Vol.70, n.1, 2013, p. 59-74.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa, editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- DUARTE, Fernando J. C. "Aplicação de uma transcrição fonética para o canto no Brasil". *In: ArteUnesp*. São Paulo: Unesp, V. 16, 2003-2004, p. 156-171.
- _____. "A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal". *In: Revista ArteUnesp*, São Paulo, 1994, p. 87-97.
- DUMESNIL, Jean Baptiste Gardin. **Latyn synonyms, with their different significations, and examples taken from the best latin authors**. London: Richard Taylor and Co., 1809.

- FARIAS, Otávia Marques de; BAPTISTA, Livia M. T. Rádis. “Estilo em perspectiva discursiva: uma análise da revista Aerolândia”. *In: Revista Alfa*, São Paulo: n.57 (1), 2013, p.53-79.
- FLICK, Uwe. **Uma introdução à Pesquisa Qualitativa**. Tradução: Sandra Netz. 2ª Ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- FRANCHETTO, Bruna & LEITE, Yvonne. **Origens da linguagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2004.
- FRY, Denis Butler. **The Phisics of Speech**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília O. “O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva”. *In: Per Musi*, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.43-50.
- HANNUCH, Sheila Minatti. *A Nasalidade do Português Brasileiro no Canto: Da representação à aplicação na prática vocal*. Tese de Doutorado. São Paulo: Instituto de Artes, Unesp, 2017.
- _____. *A Nasalidade do Português Brasileiro no Cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das nasais no canto em diferentes contextos musicais*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes, Unesp, 2011.
- HARTMANN, R.R.K. & STORK, F.C. **Dictionary of language and linguistics**. Londres: Applied Science Publishers, 1976.
- HAUCK-SILVA, Caiti. *Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão: discutindo relações entre escritos e gravações*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2017.
- HERR, Martha. “Mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005”. *In: Per Musi*, n.15, Belo Horizonte, 2007, p.35-40.
- _____. “As normas da boa pronúncia do Português no canto e no teatro: comparando documentos de 1938 e 1958”. *In: ArteUnesp*. São Paulo: Unesp, V. 16, 2003-2004, p. 56-67.
- HIRAKAWA, Daniela Akie. *A fonética e o ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras: teorias e práticas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Depto. de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2007.

- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Houaiss e Villar, 2001.
- INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. **Handbook of the International Phonetic Association, a guide to use de International Phonetic Alphabet**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- JOHNSON, Peter. "The legacy of recording". In: *In: Rink, John (Ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 197-212.
- JUBRAN, Safa Abou C.. **Árabe e Português: Fonologia Contrastiva com Aplicação de Tecnologias Informatizadas**. São Paulo: Edusp, 2004.
- JUSLIN, Patrick N. "Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance". In: *Psychology of Music*, Vol.31, n.3, 2003, p.273-302.
- 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, dez. 2007, p.16-38.
- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.
- KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth Century Music**. New York: McGraw-Hill, 2000.
- KRIEGER, Marcos. "Portuguese Diction in Brazilian Vocal Music". Editor associado: Leslie De'Ath. In: *Journal of Singing*, Vol.60, n.5, 2004, p. 479-485.
- LAUKKA, Petri. "Instrumental music teacher's views on expressivity: a report from music conservatoires". In: *Music Education Research*, Vol.6, n.1, 2004, p.45-56.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. **The changing sound of music: approaches to studying recorded musical performance**. London: Charm, 2009.
- LEITE, Camila Tavares; COSTA, Ceriz Graça Bicalho Cruz. "O papel da prosódia na organização dos constituintes prosódicos e sua importância na realização de sândi vocálico externo na leitura". In: *Anais do III Colóquio Brasileiro de Prosódia da Fala*. Ed. César Reis. Belo Horizonte: Vol.1, 2011, p.18-21.

- LEVACOV, Marília. Grounded Theory – Teoria Fundamentada (nos ou em dados). Disponível em http://www.levacov.eng.br/marilia/grounded_theory.html. Acessos em: 01/03/2017 e 28/12/2017.
- MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira de Câmara**. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 2002.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MATEUS, M. H. M.; D'ANDRADE, E. ; VIANA, M.C. et al. **Fonética, Fonologia e Morfologia do Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- MATEUS, M.H.M; D'ANDRADE, E.. **The Phonology of the Portuguese**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MATTOS, Wladimir F. C. de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA-Unesp, 2006.
- _____. *Cantar em português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese de Doutorado. São Paulo: IA-Unesp, 2014.
- MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. **Estrutura da Língua Portuguesa**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011 [1973].
- _____. **Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa**. 5.ª ed. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1973.
- MEDEIROS, Beatriz R.. “O Português Brasileiro e a Pronúncia do Canto Erudito: Reflexões Preliminares”. In: ArteUnesp. São Paulo: Unesp , V. 16, 2003-2004, p. 46-55.
- MENDONÇA, Clara Simone de I.. “A Sílabas em Fonologia”. In: Working Papers em Linguística. Santa Catarina: UFSC, n.7, 2003, p.30.
- MILLER, Richard. **On the Art of Singing**. New York: Oxford University Press, 1996.
- MORIARTY, John. **Diction: Italian, Latin, French, German... the sounds and 81 exercises for singing them**. Boston: E. C. Schirmer Music Company, 1975.
- NASCENTES, Antenor. **O Idioma Nacional**. Vol. IV. Rio de Janeiro: Ed. Livraria Alves, 1933.

- NESPOR, Marina; VOGEL, Irene. **Prosodic Phonology**. Dordrecht: Foris Publications, 1986.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.
- PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.
- PAULA, Aldir Santos de. *A língua dos índios Yawãnawá do Acre*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem-Unicamp, 2004.
- PATON, John Glenn. **Foundations in singing**. New York: McGraw-Hill, 7º Ed., 2005.
- PETTER, Margarida. “Linguagem, Língua e Linguística”. *In*: Introdução à linguística. Objetos teóricos. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.
- PICCHI, Achille Guido. *As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo, para uma interpretação*. Tese de Doutorado. Campinas: IA-Unicamp, 2010.
- _____. “A intenção nacionalista na canção de câmara: Toada p’ra você, de Oscar Lorenzo Fernandez”. *In*: V EPEM. Maringá/PR: Universidade Estadual de Maringá, 2016, p.12-20.
- PINHEIRO, Adriano. *Análise comparativa do uso da Tabela Fonética do Português Brasileiro Cantado por cantores argentinos, com e sem o uso de um recurso audiovisual*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA-Unesp, 2010.
- PORTER, Márcia D. **Singing in Brazilian Portuguese**: A guide to lyric diction and vocal repertoire. Lanham (EUA): Rowman & Littlefield Publishers, 2017.
- POSSENTI, Sírio. “Ensinar estilo?” *In*: Caleidoscópio, Vol.5, n.1, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2007, p.19-23.
- REDMER, Clarissa Diassul da S.. *Metátese e Epêntese na Aquisição da Fonologia do PB: uma análise com base na teoria da otimidade*. Dissertação de Mestrado em Letras. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas-UCPel, 2007.
- REPKO, Allen F.. **Introduction to Interdisciplinary Studies**. California: Sage Publications Ltda., 2014, p.23-46.

- RINK, John. "Analysis and (or?) performance". In: Rink, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- RUBIM, Mirna. "Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética". In: *ArteUnesp*. São Paulo: Unesp, V. 16, 2003-2004, p. 68-84.
- SANTOS, Lenine. *O Canto Sem Casaca: Propriedades Pedagógicas da Canção Brasileira e Seleção de Repertório para o Ensino de Canto no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: Instituto de Artes, Unesp, 2011.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SCARPA, Ester Mirian (org.). **Estudos de Prosódia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- SELKIRK, Elizabeth O. **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**. Massachusetts: The MIT press, 1984.
- SERPA, Elio. "Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: A insensatez maravilhosa da militarização das vogais - Nacionalismo, raça e língua". In: *Dialogos Latinoamericanos*, n.3, Dinamarca: Universidad de Aarhus, 2001, p. 71-86.
- SILVA, Thaís Cristóvão. "Algumas questões representacionais acerca da Tabela Normativa para o português brasileiro cantado". In: *Per Musi*, n.15, Belo Horizonte, 2007, p.26-34.
- _____. **Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios**. São Paulo: Contexto, 2008.
- SOBOTTA, Johannes. **Atlas de Anatomia Humana**. 24ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2018.
- SOUZA, Ana Cláudia de. "Sílabas fonéticas e sílabas linguísticas: algumas considerações". In: *Working paper em Linguística*, n.2, Santa Catarina/UFSC, jul-dez, 1998, p.116-133.
- STARLING, Juliana de Carvalho. *O português brasileiro cantado: normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes-Unesp, 2010.

- SUNDBERG, John. **Ciência da Voz**: fatos sobre a voz na fala e no canto. Tradução e revisão: Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- TAYLOR, Steven J. ; BOGDAN, Robert & DEVAULT, Marjorie. **Introduction to qualitative research methods**: a guidebook and resource. 4ª Ed. New York: Wiley, 2015.
- TRASK, Robert Lawrence. **A dictionary of phonetics and phonology**. London/New York: Routledge, 1996.
- XAVIER, Maria Francisca; MATEUS, Maria Helena Mira. (Org.). **Dicionário de termos linguísticos**. Lisboa: Cosmos, (V.1) 1990.

Site:

- CANNAM, Chris Cannam; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. **SONIC VISUALISER**. Londres: Centre for Digital Music Queen Mary University of London, 2015. <https://www.sonicvisualiser.org>

Referências musicais

- BRAGA, Antônio Francisco (1868-1945). **O trovador do sertão**. Versos de Alexandre Jose de Mello Moraes Filho (1843-1919). Rio de Janeiro: Ed. Castro Lima, s.d.. 1 partitura (6p.), canto e piano.
- FERNANDEZ, Lorenzo Oscar (1897-1948). **Toada p'ra você**. Versos de Mário de Andrade (1893-1945). São Paulo: Ed. Imãos Vitale, 1946. 1 partitura, (6p), canto e piano.
- GOMES, Antônio Carlos (1836-1896). **Bela ninfa de minh'alma**. Versos de Antônio Alexandre Passos Ourique (1819-1850). *Minhas pobres canções*: Antônio Carlos Gomes. Niza de Castro Tank (Org.). São Paulo: Ed. Algol, 2007. 1 partitura, (5p), canto e piano.
- GONZAGA, Franscisca E. Neves (1847-1935). **Lua branca**. Versos de Chiquinha Gonzaga. São Paulo: Ed. Acervo digital Chiquinha Gonzaga, 2011. 1 partitura, (3p.), canto e piano.
- LACERDA, Osvaldo (1927-2011). **Uma nota só, uma mão só**. Versos de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira S.A., 1972. 1 partitura, (3p.), canto e piano.

- MIGNONE, Francisco (1897-1986). **Alma adorada**. Versos de Francisco Mignone. São Paulo: Ed. Cembra Ltda., 1952. 1 partitura, (4p), canto e piano.
- NEPOMUCENO, Alberto (1864-1920). **Canção**. Versos de Antônio Vicente Fontoura Xavier (1856-1922). Dante Pignatari (Ed). *Canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2004. 1 partitura, (5p), canto e piano.
- _____. **Cantigas**. Versos de Branca de Gonta Colaço (1880-1945). Dante Pignatari (Ed). *Canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2004. 1 partitura, (5p), canto e piano.
- _____. **Morta (trovas do norte)**. Versos de Antônio Salles (1868-1940). Dante Pignatari (Ed). *Canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2004. 1 partitura, (2p), canto e piano.
- _____. **Ora dize-me a verdade**. Versos de João de Deus de Nogueira Ramos (1830-1896). Dante Pignatari (Ed). *Canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2004. 1 partitura, (3p), canto e piano.
- _____. **Trovas**. Versos de Osório Duque Estrada (1870-1927). Dante Pignatari (Ed). *Canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2004. 1 partitura, (3p), canto e piano.
- NOBRE, Marlos (1938). **Lundu**, *Três Trovas*. Versos de Adhelmar Tavares da Silva Cavallanti (1888-1963). Darmstadt/Alemanha: Tonos International, 1977. 1 partitura, (2p), canto e piano.
- VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959). **Confidência**. Versos de Honório Bastos de Carvalho (?). Rio de Janeiro: Ed. Casa Arthur Napoleão, 1922. 1 partitura, (5p), canto e piano.
- _____. **Melodia Sentimental**, *Quatro canções da Floresta do Amazonas*. Versos de Dora Vasconcelos (1910-1973). Revisão e edição Roberto Duarte. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007. 1 partitura, (3p), canto e piano.
- _____. **Modinha**, *Serestas n.5*. Versos de Manduca Piá – Manuel Bandeira (1886-1968). Rio de Janeiro: Ed. Casa Arthur Napoleão, 1926. 1 partitura, (3p), canto e piano.

Referências fonográficas

- BUZELIN, Maria Helena (soprano); MORENO, Cláudia (piano). LP *Maria Helena Buzelin Eternamente*, (?).

FREITAG, Lea Vinocur (soprano); VILLAÇA, Eduardo (piano). CD *Sarau das Musas (A Canção Brasileira nos Salões – 1830-1930)*, Gravadora Acervo PQPBACH, 1998.

GODOY, Maria Lúcia (soprano); PROENÇA, Miguel (piano). LP *14 Serestas de H. Villa-Lobos*, Gravadora Polygram, 1983.

GUIMARÃES, Leila (soprano); BORGES, João Pedro (violão). LP *Villa-Lobos Melodias Populares*, Gravadora Kuarup, 1987.

KIEFFER, Anna Maria (soprano); PICCHI, Achille (piano). CD *Canções de Alberto Nepomuceno*, Gravadora AKRON, 1997.

RIBEIRO, Alice (soprano); SIQUEIRA, José (piano). LP *A Voz de Alice Ribeiro na Canção do Brasil – Vol.2*, Gravadora Corcovado, 1968.

MEIRELLES, José (tenor); PAIVA, Isolda Garcia de (piano). *Alma adorada, F. Mignone*. LP *Canções*, 1969.

RICCITELLI, Cláudia (soprano); MARUM, Nahin (piano). CD *Água de Fonte, Canções de Heitor Villa-Lobos*, Gravadora Clássicos, 2008.

ROBERTI, Lia (soprano); GUARNIERI, Camargo (regência). LP *Continental 17.174-A*, matriz C3511, 1955.

SALGADO, Lia (soprano), GUARNIERI, Camargo (piano); BOCCHINO, Alceu (piano). *Lia Salgado Interpretando Autores Brasileiros*, Gravadora Selo Sinter, 1959.

SANTOS, Lenine (tenor). PICCHI, Achille (piano). CD *Canção*, Gravadora ALGOL, 2007.

ANEXOS

Anexo 1: Tabela Fonética de 2007

VOGAIS				
Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais		Informações complementares
a	a	[a]	Em posição tônica (<i>ga-to</i> ['ga.tu]), posição átona pretônica (<i>a-bri-go</i> [a'bri.gu]) ou postônica medial (<i>sá-ba-du</i> ['sa.ba.du]).	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>gota</i> ['go.tɐ]).	
	á	[a]	Sempre (<i>li-lás</i> [li'lás]).	
	à	[a]	Sempre (<i>à</i> [a], <i>à-que-le</i> [a'ke.li]).	
	ã	[ɐ̃]	Sempre (<i>ir-mã</i> [ir'mɐ̃]).	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 [ɐ] 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>bai-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.rɐ]).
	ái	[a'i]	Se a letra 'i' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [a'i], e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>sa-i-da</i> [sa'i.dɐ]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	au	[a.u]	Caracterização do ditongo decrescente [a.u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>frau-de</i> ['fra.u.ʃi]).	
	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.ʃi]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	ãi	[ɐ̃.i]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃.i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>cãi-bra</i> ['kɐ̃.i.brɐ]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
	ãe	[ɐ̃.i]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃.i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>mãe</i> [mɐ̃.i]).	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>pão</i> [pɐ̃.u]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.

	am, an, âm, ân	[ẽ]	Se as letras 'a' ou 'â' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'am', 'an' e 'ân', devem ser pronunciadas como [ẽ] (<i>sam-ba</i> ['sẽ.bẽ], <i>can-to</i> ['kẽ.tu], <i>cân-ti-co</i> ['kẽ.tʃi.ku]). Em sílabas tônicas, se forem seguidas por outra sílaba iniciada por 'm' ou 'n', as letras 'a' ou 'â' devem ser pronunciadas como [ẽ] (<i>a-mo</i> ['ẽ.mu], <i>a-no</i> ['ẽ.nu], <i>cá-ma-ra</i> ['kẽ.ma.rẽ], <i>â-ni-mo</i> ['ẽ.ni.mu]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'am', 'an', 'ân' 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 [a] (<i>a-mor</i> [a'mor], <i>a-nô-ni-mo</i> [a'no.ni.mu]). A letra 'â' ocorre sempre em sílabas tônicas.
		[ẽ:u]	Em posição átona final, em verbos, a seqüência de letras 'am' deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente (<i>fo-ram</i> ['fo.rẽ:u]).	Assim como nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' deve ser levemente pronunciado.
e	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> ['te.mẽ]) ou [ɛ] (<i>e-lo</i> ['ɛ.lu]).	Exceção: casos em que a letra 'e' ocorra 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.
		[e]	Em posição pretônica e postônica medial, a letra 'e' deve ser pronunciada como [e] (<i>de-li-rio</i> [de'li.rju], <i>cô-le-ra</i> [kõ'le.rẽ]).	Exceção: 1. casos em que a letra 'e' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'em' e 'en'); 2. a pronúncia alternativa [ɪ] pode ocorrer eventualmente, em sílabas pretônicas, como variação de [e] (<i>me-ni-no</i> [mɪ'ni.nu]).
		[ɪ]	Sempre em posição átona, em final de palavra (<i>fo-me</i> ['fo.mi]).	
	é	[ɛ]	Sempre (<i>ca-fê</i> [ka'fɛ]).	Exceção: casos em que a letra 'e' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'ém' e 'éns').
	ei	[e:i]	Caracterização do ditongo decrescente [e:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>bei-jo</i> ['be:ɪ.ʒu]).	
	ei	[e'i]	Se a letra 'i' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [e'i] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (<i>ve-i-cu-lo</i> [ve'i.ku.lu]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	éi	[ɛ:i]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>an-éis</i> [a'ne:ɪs]).	
	éo	[ɛ:u]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>au-réo-la</i> [au're:u.lẽ]).	Em edições antigas podem ser encontradas palavras com as formas ortográficas 'éo', 'eo' que atualmente são escritas como 'éu', 'eu' (<i>céo</i> [se:u], <i>seo</i> [se:u]).
	eu	[e:u]	Caracterização do ditongo decrescente [e:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>deu-sa</i> [de:u.zẽ]).	

	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 tônica da palavra.
	éu	[ɛ:u]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ:u], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>cha-péu</i> [ʃa'pe:u]).	
	em, en, 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.pri], <i>a-ten-ção</i> [a.tẽ'sõ:u], <i>apên-di-ce</i> [a'pẽ.ɕi.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 [ɪ] pode eventualmente ocorrer como variação de [ẽ], principalmente para as ocorrências de 'em' ou 'en' estabelecidas em posição pretônica (<i>em-bo-ra</i> [ĩ'bo.re]).
	em, êm, ém, êns	[ẽ:ɪ] ou [ẽ:ɪs]	Sempre em finais de palavras, as seqüências de letras 'em', 'êm', 'ém' e 'éns' devem ser pronunciadas como ditongos nasais decrescentes (<i>hem</i> [bẽ:ɪ], <i>têm</i> [tẽ:ɪ], <i>tam-bém</i> [tã'bẽ:ɪ], <i>pa-ra-béns</i> [pa.ra'bẽ:ɪs]).	Nestes casos, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' ou 'n' finais devem ser levemente pronunciados.
i	i ou í	[i]	Sempre (<i>is-to</i> ['is.tu], <i>a-ni-ma-l</i> [a.ni'ma:u], <i>ca-quí</i> [ka'ki]).	Exceção: 1. se a letra 'i' é pronunciada como semivogal [j] nos ditongos crescentes (<i>sé-rio</i> ['se.ɾju]); 2. casos em que a letra 'i' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'im', 'ím', 'in' e 'ín').
	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>fê-rias</i> ['fe.ɾjes]); 2. como hiato, com a separação das duas vogais em duas sílabas distintas e a representação de 'i' como vogal (<i>fê-ri-as</i> ['fe.ɾi.es]).	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', 'ím', 'in', 'ín', devem ser pronunciadas como [ĩ] (<i>lim-po</i> ['li.pu], <i>ím-pe-to</i> ['ĩ.pe.tu], <i>cin-to</i> ['si.tu], <i>ín-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	[o] ou [ɔ]	Em posição tônica, 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-da</i> ['kɔr.dɛ]).	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.

		[o]	Em posição pretônica e postônica medial, a letra 'o' deve ser pronunciada como [o] (<i>co-ra-gem</i> [ko'ra.ʒẽt], <i>i-co-ne</i> [i.ko.ni]).	Exceção: 1. casos em que a letra 'o' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'om' e 'on'); 2. a pronúncia alternativa [u] pode ocorrer eventualmente em algumas palavras como variação de [o] nas sílabas pretônicas em que 'o' for seguida de 's' (<i>cos-tu-me</i> [kus'tu.mi]).
	o	[u]	Sempre em posição átona, no final de palavra (<i>ca-lo</i> [ka.lo]).	
	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-ta-do</i> [ko:r'ta.du]).	
	oi	[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 tônica da palavra.
	ói	[ɔ:i]	Caracterização do ditongo decrescente [ɔ:i], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (<i>fa-róis</i> [fã'ro:is]).	
	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> [lo.ku]).
	óu	[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-ú</i> [do'u]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	om, on, ôn	[õ]	Se as letras 'o' ou 'ô' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'om', 'on' e 'ôn', devem ser pronunciadas como [õ] (<i>com-pra</i> [kõ.pɾɐ], <i>son-da</i> [sõ.dɐ], <i>re-côn-ca-vo</i> [xe'kõ.ka.vu]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'om', 'on', 'ôn' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.
	om	[õ:u]	Sempre em finais de palavras a seqüência de letras 'om' deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente (<i>bom</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.vɐ], <i>ca-jú</i> [ka'ʒu]).	Exceção: 1. se a letra 'u' é pronunciada como semivogal [w] nos ditongos crescentes (<i>qua-dra</i> [kwa.dɾɐ]); 2. casos em que a letra 'u' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'um', 'úm' e 'un').
	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: 1. como ditongo crescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba e realização de 'u' como semivogal (<i>tê-nue</i> [te.nwi]); 2. como hiato, com a separação das duas vogais em duas sílabas distintas e a representação de 'u' como vogal (<i>tê-nu-e</i> [te.nu.i]).	A escolha da variante mais adequada para estes casos é facultativa e poderá ser motivada por razões de ordem 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-sum-to</i> [a'sũ.tu], <i>cúm-pi-ce</i> [kũ.pli.sɪ]).	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	[b]	Sempre (<i>bo-ca</i> ['bo.kɐ], <i>tu-ba</i> ['tu.bɐ]).	
c	c	[s]	Antes da vogal 'e' e suas variantes graficamente acentuadas e da vogal 'i' (<i>ce-do</i> ['se.du], <i>cê-ti-co</i> ['sɛ.tʃi.ku], <i>vo-cê</i> [vo'sɛ], <i>ci-da-de</i> [si'da.ʤi]).	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.lu], <i>cân-ti-co</i> ['kɛ.tʃi.ku]); 'o' (<i>cor-da</i> ['kor.dɐ], <i>cô-di-go</i> ['kɔ.ʤi.gu], <i>cô-mo-da</i> ['ko.mo.dɐ]); 'u' (<i>cu-ra</i> ['ku.rɐ], <i>cúm-pi-ce</i> ['kũ.pli.sɪ]). Se a letra 'c' for seguida por consoantes na mesma sílaba (<i>cla-ro</i> ['kla.ru]) ou em sílaba sucessiva (<i>pac-to</i> ['pak.tu]).	
	ç	[s]	Sempre (<i>la-ço</i> ['la.su]).	
	cç	[ks] ou [s]	Na maioria dos casos a seqüência de letras 'cç' deve ser pronunciada como [ks] (<i>dicção</i> [ʤik'sɛ:u]). Em alguns casos, admite-se as variáveis [ks] ou [s] (<i>sec-ção</i> [sek'sɛu] ou [se'sɛu]).	
	ch	[ʃ]	Sempre (<i>chu-va</i> ['ʃu.vɐ], <i>ca-cho</i> ['ka.ʃu]).	
d	d	[d]	Antes das vogais 'a', 'e', 'o' e 'u' e suas variantes graficamente acentuadas: 'a' (<i>da-ta</i> ['da.tɐ], <i>dá-li-a</i> ['da.li.ɐ]); 'e' (<i>de-li-ci-a</i> [de'li.si.ɐ], <i>dé-ci-mo</i> ['de.si.mu], <i>i-dên-ti-co</i> [i'dɛ.tʃi.ku]); 'o' (<i>do-len-te</i> [do'lɛ.tʃi], <i>dó-ri-co</i> ['dɔ.ri.ku], <i>i-dô-ne-o</i> [i'do.mi.u]); 'u' (<i>du-ro</i> ['du.ru], <i>dú-vi-da</i> ['du.vi.dɐ]). Se a letra 'd' for seguida de 'r' na mesma sílaba (<i>vi-dro</i> ['vi.dro]).	

		[ɔ̃]	Antes da vogal 'i' e suas variantes graficamente acentuadas (<i>pe-di-do</i> [pe'ɔ̃i.du], <i>di-vi-da</i> [ɔ̃i.vi.dɐ]) e antes da letra 'e' átona, que se deve pronunciar como [i], em sílabas finais de palavras (<i>bo-de</i> [ˈbo.ɔ̃i]). Se a letra 'd' for seguida por consoante em sílaba sucessiva (<i>ad-mi-rar</i> [aɔ̃i.mi'rɑr]).	A pronúncia [ɔ̃] deve ainda ocorrer em algumas sílabas pretônicas nas quais a letra 'd' seja seguida por 'es', com a pronúncia [ɔ̃is] (<i>des-ti-no</i> [ɔ̃is'tʃi.nu]). Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenómeno da epêntese (<i>ad-mir-ar</i> [aɔ̃i.mi'rɑr]). Este fato é sobretudo importante na música, uma vez que há composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.
f	f	[f]	Sempre (<i>fa-da</i> [ˈfa.dɐ]).	
g	g	[g]	A pronúncia deve ser sempre [g] se a letra 'g' estiver: - antes das vogais 'a', 'o' e suas variações (<i>ga-to</i> [ˈga.tu], <i>go-la</i> [ˈgɔ.lɐ]); - antes de 'u' seguido de consoante (<i>gu-la</i> [ˈgu.lɐ]); - antes dos encontros vocálicos 'ui' e 'ue' (<i>gui-a</i> [ˈgi.ɐ], <i>guer-ra</i> [ˈge.xɐ]); - antes de consoantes (<i>gri-to</i> [ˈgri.tu], <i>in-glês</i> [ɪˈɡlɛs]).	
		[ɟ]	Se a letra 'g' for seguida pelas vogais 'e', 'i' e suas variações a pronúncia deve ser sempre [ɟ] (<i>ge-lo</i> [ˈʒɛ.lu]).	
	gu, gũ	[gw]	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> [ˈa.gwɐ], <i>agüen-tar</i> [a.gwɛ'tɑr], <i>lin-güi-ça</i> [lɪŋ'gwi.ʃɐ], <i>e-xi-güo</i> [e'zi.gwɔ]).	Os encontros vocálicos 'oa' e 'oe', geralmente tratados como hiatos [o'a] e [o'e], podem ser pronunciados como ditongos crescentes (<i>mágoa</i> [ˈma.gwɐ], <i>goela</i> [ˈgwe.la]).
h	h	mudo	Sempre em início de palavra (<i>ho-ra</i> [ˈɔ.rɐ]).	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).
j	j	[ʒ]	Sempre (<i>ja-ca</i> [ˈʒa.kɐ]).	
k	k	[k]	Somente em empréstimos (<i>ki-wi</i> [ki'wi]).	
l	l	[l]	Sempre (<i>la-do</i> [ˈla.du]).	Exceção: letra 'l' em final de sílaba ou palavra (ver a seguir).
		[ɫ]	Se 'l' ocorrer em final de sílaba ou palavra (<i>sal-to</i> [ˈsa:u.tu], <i>sol</i> [sɔ:u]).	
	lh	[ʎ]	Sempre (<i>bo-lha</i> [ˈbo.ʎɐ]).	

m	m	[m]	Sempre que ocorrer em inícios de palavras ou sílabas (<i>ma-to</i> ['ma.tu], <i>a-mar</i> [a'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	[n]	Sempre que ocorrer em inícios de palavras ou sílabas (<i>no-ta</i> ['no.te], <i>do-na</i> ['do.ne]).	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.ɲu]).	A pronúncia de 'nh' no PB, representada por [ɲ] corresponde à articulação de uma consoante nasal palatal, conforme padrão proposto pelo IPA.
p	p	[p]	Sempre (<i>pa-to</i> ['pa.tu]).	
q	qu	[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>Quê-ni-a</i> ['ke.ni.ɐ], <i>qui-lo</i> ['ki.lu], <i>quí-mi-ca</i> ['ki.mi.ke]).	
	qu, qũ	[kw]	Caracterização dos ditongos crescentes [wa], [wē], [wē], [we], [wi], [wo] e [wɔ], quando 'qu' ou 'quũ' forem seguidos pelas vogais 'a', 'e', 'i', 'o' (<i>qua-dro</i> ['kwa.dru], <i>quan-do</i> ['kwē.du], <i>sê-qũên-ci-a</i> [se'kwē.si.ɐ], <i>se-qũes-tro</i> [se'kwes.tru], <i>e-qũi-no</i> [e'kwi.nu], <i>quo-ci-en-te</i> [kwo.si'ẽ.tɛ], <i>quo-ta</i> ['kwɔ.te]).	
r	r	[r]	Nas ocorrências de 'r' entre vogais (<i>a-rei-a</i> [a'rei.ɪ.ɐ]) e de encontros consonantais (<i>pri-são</i> [pri'zẽ:u], <i>a-bra-ço</i> [a'bra.su]).	
		[x] ou [r]	Em inícios de palavras (<i>rou-pa</i> ['xo:u.pɐ] ou ['ro:u.pɐ]), propõe-se como norma para a pronúncia no canto erudito as variantes [x] ou [r], cuja utilização deve considerar as implicações musicais de ordem técnica e/ou estética. Uma vez escolhida uma das variantes para a interpretação de uma determinada obra, ela deve ser mantida em todas as ocorrências similares, ao longo da obra.	A escolha de [x] se justifica por ser esta a representação da principal tendência atual do PB para a pronúncia do caso em questão. Ao se fazer a opção por [r], a pronúncia deve ser branda. Uma pronúncia acentuada pode se caracterizar como "italianada". Como critérios que devem ser considerados na escolha de [r] ao invés de [x], pode-se considerar: 1. por razões estéticas/musicológicas, a interpretação de repertório anterior a 1937 (estabelecimento das primeiras normas de pronúncia, no I Congresso da Língua Nacional Cantada); 2. por razões técnicas, a realização de música sinfônica, ópera e alguns casos de música coral.

	rr	[r]	Em finais de sílabas (<i>car-ta</i> ['kar.tɐ]) e de palavras (<i>a-mor</i> [a'mor]).	
		[x] ou [r]	Nas ocorrências do dígrafo 'rr' (<i>car-ro</i> ['ka.xu] ou ['ka.ru]), aplicando-se as mesmas informações essenciais e complementares feitas anteriormente para o caso facultativo de [x] ou [r].	
s	s	[s]	Sempre, em inícios de palavras (<i>sa-po</i> ['sa.pu]).	
		[z]	Sempre, entre vogais (<i>me-sa</i> ['me.zɐ]).	
		[s] ou [z]	Após a letra 'n' a pronúncia da 's' pode variar arbitrariamente entre [s] (<i>con-so-lo</i> [kõ'so.lu]) e [z] (<i>trân-si-to</i> ['trɐ̃.zi.tu]).	Devido a esta arbitrariedade no uso de [s] ou [z], é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.
		[s] ou [z]	Em finais de sílabas, a pronúncia da letra 's' deve ser [s] se for seguida por uma consoante surda/não-vozeada (<i>fes-ta</i> ['fes.tɐ]), e deve ser [z] se for seguida por uma consoante sonora/vozeada (<i>mus-go</i> ['muz.gu]). Em finais de palavras, a pronúncia da letra 's' deve ser [s] se for seguida por palavra iniciada por consoante surda/não-vozeada (<i>u-vas fres-cas</i> ['u.ves 'fres.kɐs]), e deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por vogal ou consoante sonora/vozeada, quando pronunciadas sem pausa entre as palavras (<i>di-as a-le-gres</i> ['dʒi.ɐz a'le.ɡɾis], <i>flo-res bran-cas</i> ['flo.riz 'brɐ̃.kɐs]).	Especialmente no caso de 's' em finais de palavras seguidas por palavras iniciadas por vogais, a pronúncia como [z] deve ser substituída por [s] se ocorrer pontuação gramatical ou pausa entre estas palavras, ou ainda, diminuição de andamento. Note-se que, se a segunda palavra for iniciada por vogal, ambas as palavras podem se compor em um único segmento na transcrição fonética (<i>di-as a-le-gres</i> [dʒi.a.za'le.ɡɾis]).
	ss	[s]	Sempre (<i>pás-sa-ro</i> ['pa.sɐ.ru]).	
	sç	[s]	Sempre (<i>des-ça</i> ['de.sɐ]).	
	sc	[s]	Se for seguida pelas vogais 'e', 'i' ou suas variações graficamente acentuadas, a sequência de letras 'sc' deve ser pronunciada como [s] (<i>nas-cer</i> [na'sɛr]).	Seguida pelas demais vogais, as duas letras da sequência 'sc' devem ser pronunciadas em duas sílabas separadas (<i>pis-car</i> [pis'kar]).
t	t	[t]	Antes de 'e' em posição tónica (<i>car-tei-ra</i> [kar'tɛ:ɾɐ]) e das vogais 'a', 'o', 'u' (<i>a-ta-lho</i> [a'ta.ɫu], <i>tol-do</i> ['to:ɫu], <i>m-ba</i> ['tu.bɐ]). Nos casos em que a letra 't' for seguida na mesma sílaba por 'r' ou 'l' (<i>tri-bo</i> ['tri.bu], <i>a-tlas</i> [a.tɫɐs]).	

		[tʃ]	Sempre, antes da letra 'i' (<i>tin-ta</i> [tʃĩ.tɐ]). Antes da letra 'e' em posição átona, na última sílaba da palavra (<i>po-te</i> [pɔ.tʃi]). Nos casos em que seja seguida por consoantes em sílaba consecutiva (<i>at-mos-fe-ra</i> [atʃ.mos'fɛ.rɐ]).	A pronúncia [tʃ] deve ainda ocorrer em algumas sílabas pretônicas nas quais a letra 't' seja seguida por 'es', com a pronúncia [tʃi] (<i>tes-te-munha</i> [tʃis.tʃi'mu.nɐ]). Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenômeno da epêntese (<i>at-mos-fe-ra</i> [a.tʃi.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.
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>Volks-wa-gen</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.pi]).	
		[ks]	Sempre, em finais de palavras (<i>tó-rax</i> ['tɔ.raks]).	
		[s]	Seguido de consoante (<i>ex-tin-ção</i> [es.tĩ'sɛ:ɔ]).	
		[ks], [s], [ʃ] ou [z]	Entre vogais tem pronúncia arbitrariamente variável (<i>tá-xi</i> ['ta.ksi], <i>pró-xi-mo</i> ['pɾɔ.sɪ.mu], <i>cai-xa</i> ['kai.ʃɐ], <i>e-xem-plo</i> [e'zɛ.plo]).	Devido a esta arbitrariedade no uso de [ks], [s], [ʃ] ou [z], é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.
	xc	[s]	Se for seguida pelas vogais 'e', 'i' ou suas variações graficamente acentuadas, a sequência de letras 'xc' deve ser pronunciada como [s] (<i>ex-ce-den-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-ó-ca</i>) ou como semivogal [j] (por exemplo, a palavra japonesa transliterada como <i>sho-yu</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>paz</i> [pas]).	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.ru]) 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> [lu.z'e'tɛr.nɐ]) ou consoante sonora (<i>luz bri-lhan-te</i> [lu.z'brĩʎ.ɐ̃.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.ze'tɛr.nɐ]).

Anexo 2: Partituras completas

Alma Adorada

FRANCISCO MIGNONE

PIANO

Andantino

mp

poco rall.

CANTO

animando

So - lo ben mi - o, mi - o so - lo a - mor! mio sol de -
 Al - ma - do - ra - da, al - ma que - ri - da, mi - nha es - pe -

pa tempo

animando

*Red. **

pp

accel. - - -

si - o, mio so - lo do - lor Tu il mon - do se - i
 - ran - ça e mi - nha vi - da és o í - de - al

accel. - - -

a tempo

poco rall.

*Red. **

in cui re - spi - ro il ciel, a cui se - re - no as -
 dos so - nhos me - us que me trans - por - ta a al - ma aos

a tempo

© Copyright by IMPRESSORA MODERNA LTDA;
© Copyright assigned 1952 CEMBRA LTDA-São Paulo-Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países-All rights reserved.

3.162-IML.

pp *p*

- pi - ro, il pu - ro a - vel, se i tu nel
Cé - us, vi - vo se - pui - cro on - de sob as

pp

Red. *

poco rall.

qual per sem - pre ho chiu - so o - gni mio mal!
flô - res dor - mem p'ra sem - pre mi - nhas do - res m. s.

poco rall.

Red.

Più mosso

pp

Del mi - te cie - lo san - to pa - ci
Sê o a - si - lo que Deus meen - vi - ci a!

pp

poco marc.

ven - ne - ro a me *dim.*
Sê meu am - pa - ro e Sê da tuo - i ba - ci
meu gui - a *dim.*

dim.

sf *sf* *sf*

3.162-IML.

animando

mi - o sol de - si - o, mio sol do - lor. — tuil mon - do
 al - ma que - ri - da Mi - nha es - pe - ran - ça e mi - nha

animando

p *accel.*

sei - da in cui re - spi - ro, il ciel ver cui se -
 vi - da És o i - de - al que me trans - por - ta a

p. *accel.* *cresc.*

cresc. *mf* *affrett.*

re - no as - pi - ro, quell' io che fui, non se - i che
 al - ma aos Céus! Que me trans - por - ta a al - ma aos

f *affrett.* *3*

Mosso

tuil Céus!

8 *Mosso* *m. s.*

f *ff*

Red. *** *Red.*

3.162-IML.

à Exma. Sra. D. Zilda Chiabotto

Trovas

(Osório Duque Estrada)

Op. 29, nº 1

Canto

Piano

com expressão

4 Moderato

Quem se con-dói do meu fa - do vê bem co-mo a-go-ra eu an - do, de

9

noi - te, sem-pre a-cor - da - do, de di - a sem-pre so - nhan-do. O a - mor per-tur-bou-me

14

tan - to que es-te con - tras - te de - plo - ro: que - ren - do cho-rar, eu can - to; que -

19

ren - do can - tar, eu cho - ro! — Que - ren - do can - tar, eu

24

Um pouco mais vivo

cho - ro!

p

28

Tempo I

Cur - va - do à lei dos pe - sa - res, não sei se mor - ro ou se

33

vi - vo; se - nhor dos ou - tros o - lha - res, só do teu fi - quei ca - ti - vo. Por

p *cresc.*

38

is - so, a ver - da - de nu - a es - te tor - men - to con - têm: mi -

42

nha al - ma não sen - do tu - a, não se - rá de mais nin - guém!

47

Não se - rá de mais nin - guém!

51

calando

SERESTA Nº 5

MODINHA

Poesia de Manduca Pia

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Pouco animado (M. $\text{♩} = 96$)

PIANO.

mf (Sempre sem pedal)

Na

sfz p *mf* *rall.* *allarg.*

Muito lento (M. $\text{♩} = 66$)

mf *p* *mf* *p* *rall.*

Muito lento

a tempo *rall.* *rit.*

- prezes, Te amarei cons - tante, Sem que a ti dis - tan - te Chegue a longe e triste voz do tro - va -

mf *p* *pp* *rall.* *rit.*

Copyright © 1926 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)

Animado

- dor

Animado

Muito lento

Fo - liz te que-ro! Mas se um

Muito lento

sfz p *mf. rall.* *allarg.*

rall.

día To-da es-sa a - le - gria Se mu - das - se em dôr, Ou-vi-rí-as do po

mf p rall.

ad.

a tempo

- sado A voz do meu ca - ri-nho Re-po-tir bal - xi-nho A mel-ga e tris-te con-flis -

a tempo

mf *p*

rall. *rit.* Muito animado

- são do meu a - môr!

Muito animado

pp *rall.* *rit.*

rall.

p *rall.* *pp*

Para Andino Abreu

Toada p'ra Você

Tonada para Usté

Poesia de MARIO DE ANDRADE
Tradución do PEDRO JUAN VIGNALE

Música de O. LORENZO FERNÂNDEZ

PIANO

Dengôso (♩=66)

p e ligado (m.d.) (simile)

(Ped.) (Ped. simile)

Canto *mf*

De - vo - cê, Ro - sa, eu não que -
Deus - té, Ro - sa, yô no qui -

p arrastado

- ri - a Re - ce - ber so - mentes - se a - bra - ço Tão de - va -
- sie - ra Re - ci - bir tan so - loe - se a - bra - ço Tan des -

cantando

© Copyright 1946 by Irmãos Vitale S/A. Indústria e Comércio - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

1565-C.

gar que vo - cê me dá, _____
 - pa - cio que me sa - be dar _____

mf Nem go - sar so - men - teê - se bei - jo Tão mo -
 Ni tan so - lo gus - tar el be - 'so Hu - me - de -

p *arrastado*

cantando

.lha - do que vo - cê me dá... _____
 - ci - do que us - te' me dá... _____

1565 - c.

f cresc. (com ênfase) rit. a tempo e dim.

Eu não que - ri - a só por - quê — Por tu - do
 No lo qui - sie - ra a si por - que — Por to - do

mf cresc. rit. a tempo e dim.

p

quan - to vo - cê me fa - la Já re - pa - rei que no seu
 e - so que us - té me ha - bla He re - pa - ra - do que en su

p

(arrastado)

pei - to So - lu - ção co - ra - ção bem fei - to De vo -
 pe - cho So - llo - za ei co - ra - zon bien he - cho De us -

cantando

1565 - c.

mf

cê. _____
tê. _____

Pois en -
Pues en -

p e ligado

-tão eu i - ma - gi - nei _____ Que jun - to com ês - se cor - po
- ton - ces, i - ma - ji - ne' _____ Que jun - to a e - se cuer - pe - ci - to

cantando

p (arrastado)

ma - gro Mo - re - ni - nho que vo - cê me dá, _____
ma - gro Tan mo - re - ni - to que us - té me dá, _____

mf *p* (arrastado)

Com a bo-ni-te-zaa fa-cei-ri-ce A ri-
 Com los re-que-bros, el de-sen-fa-do Y la son-

cantando

-sa-da que vo-cê me dá,
 -ri-sa que us-lé me dá,

f cresc (com ênfase) *rit.* *a tempo e dim.*

E me enra-bi-cham co-mo o quê, Bem que eu po-
 Y me a-tan-co-mo lo que más, Bien que po-

mf cresc. *rit.* *a tempo e*

1565-c.

a tempo

p

di - a pos-suir tam - bem O que mó-raa - trás do seu ros-to,
 dri - a po-scer tam - bien Lo que vi-vea - tras de su ros-tro,

dim.

p(com o canto)

(arrastado)

Ro - sa, O pen-sa - men - to, a alma, o des - gos - to De vo -
 Ro - sa, El pen - sa - mien - to, el al - ma, las pe - nas De us -

cantando

- cê.
 - té.

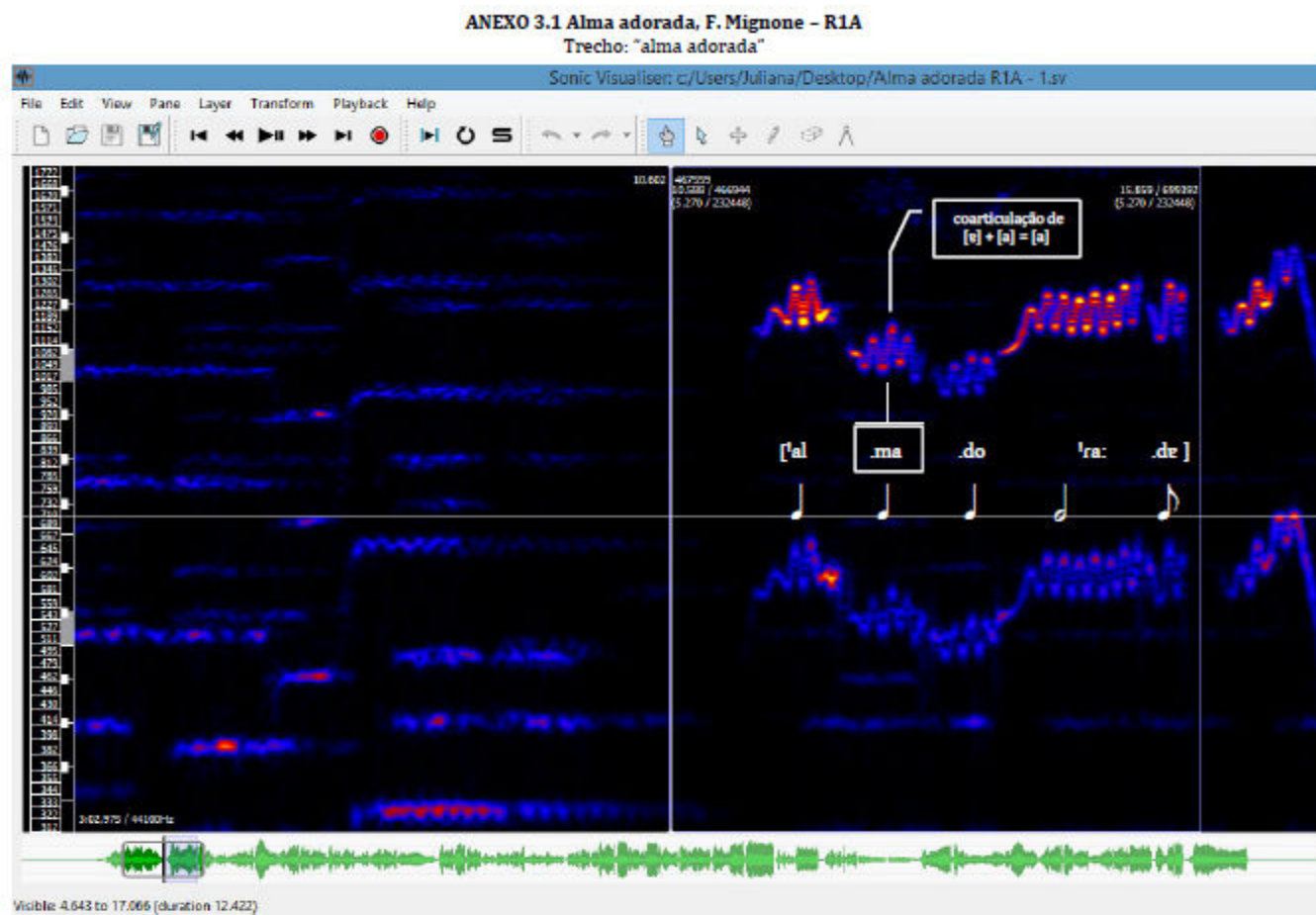
a tempo

p

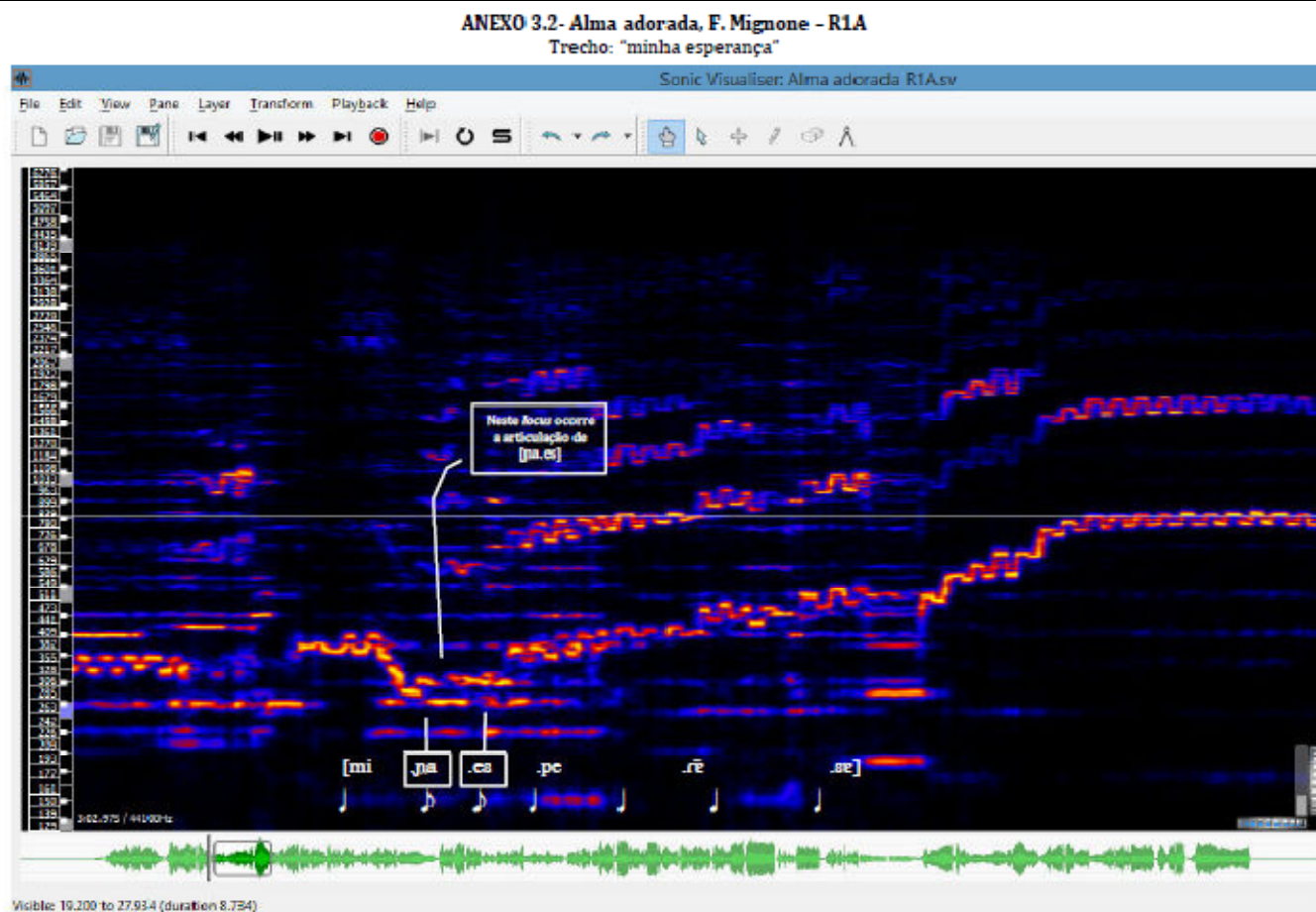
1565 - c.

6

Sheet Music Plus Order 1855455399



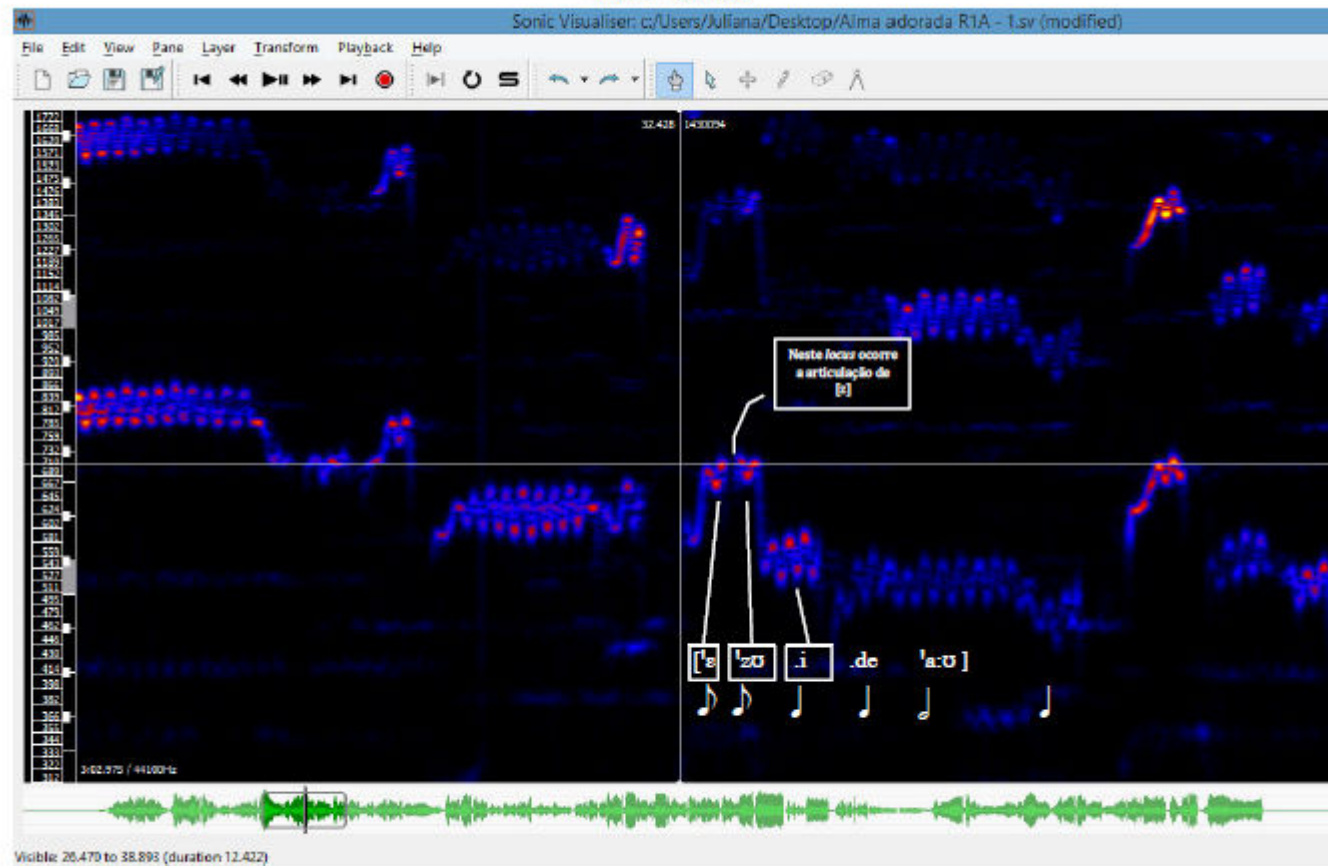
Referências: C5 e C6 – compassos 5 e 6
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência



Referências: CS2 e CS3 – compassos 52 e 53
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência

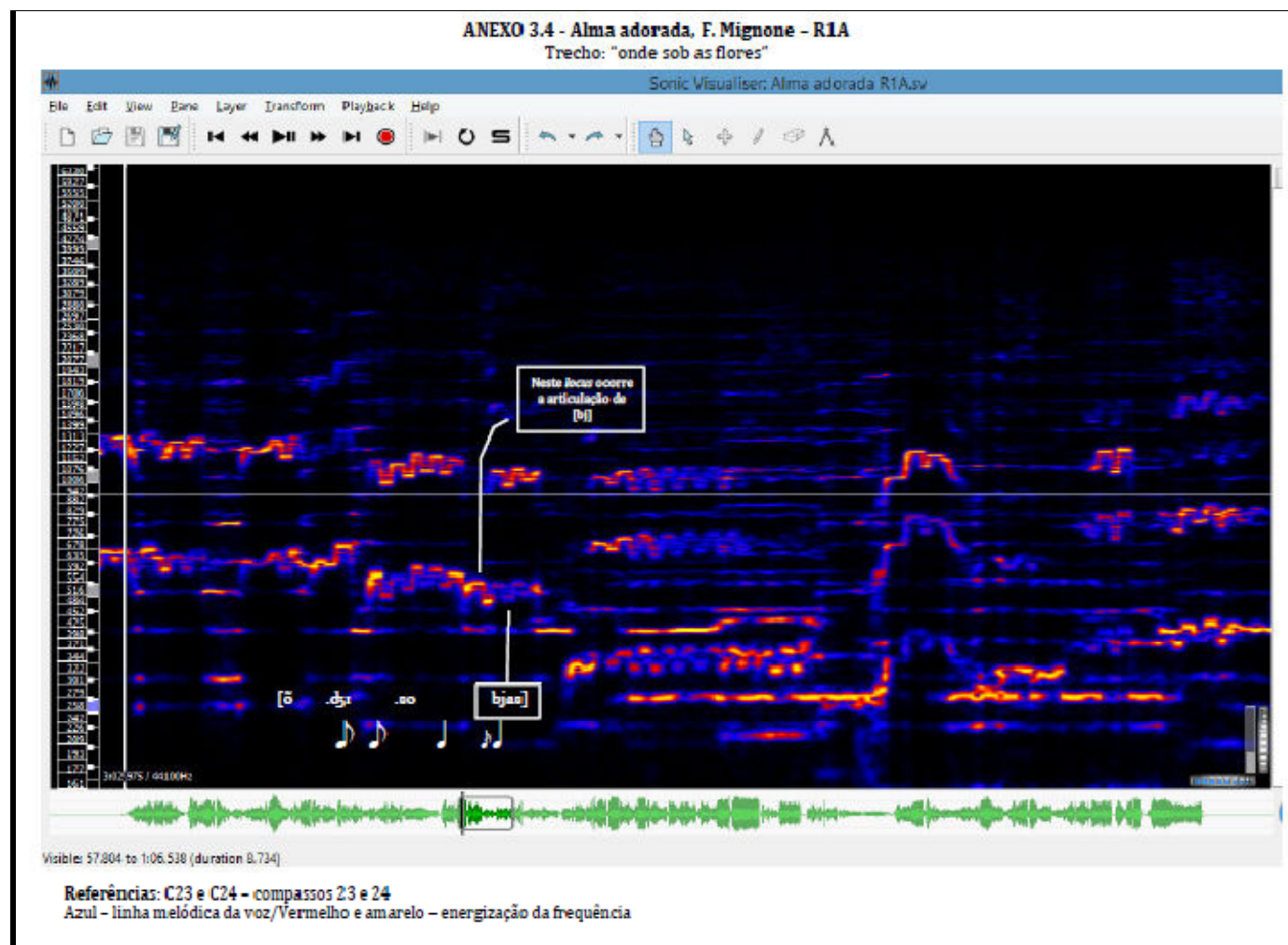
ANEXO 3.3 Alma adorada, F. Mignone – R1A

Trecho: "és o ideal"

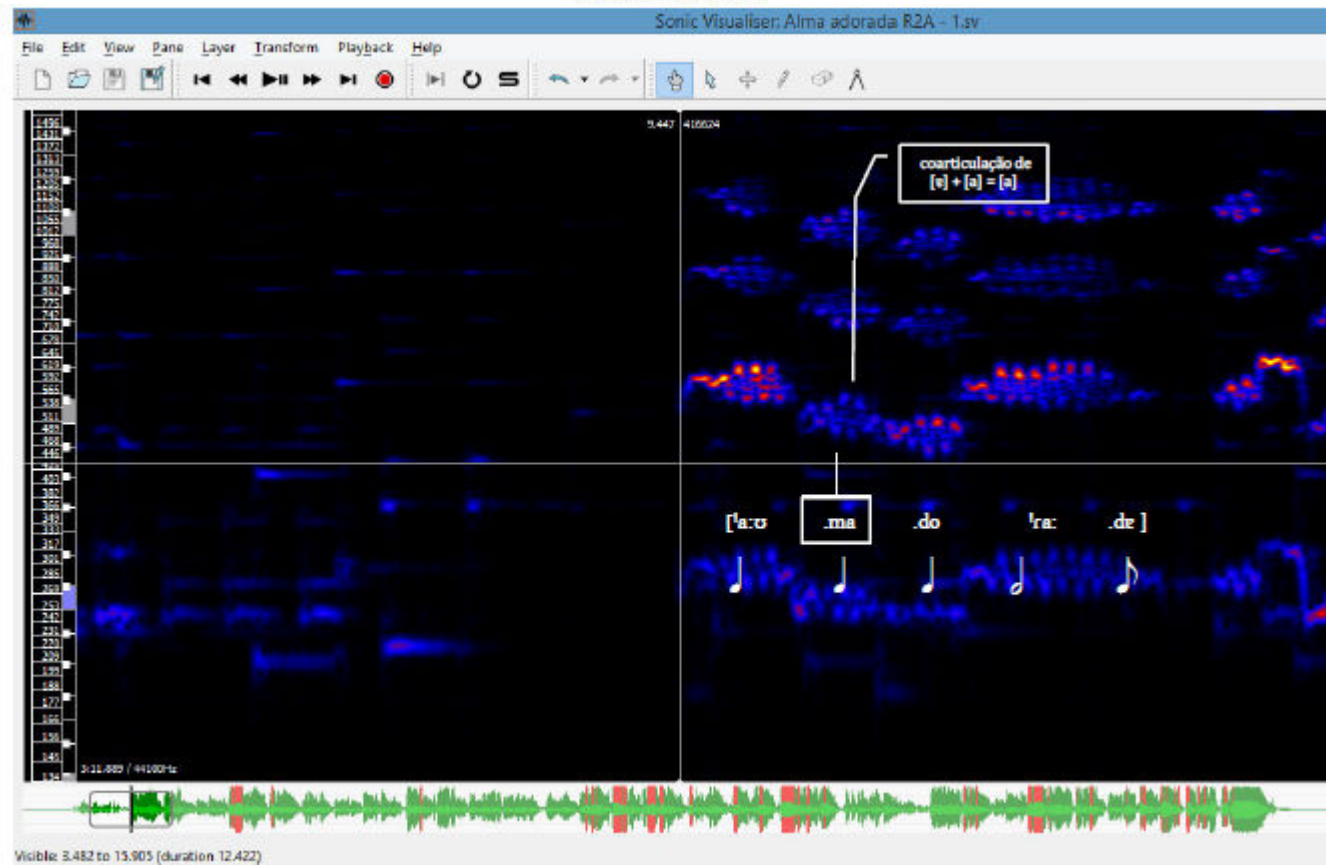


Referências: C13 e C14 – compassos 13 e 14

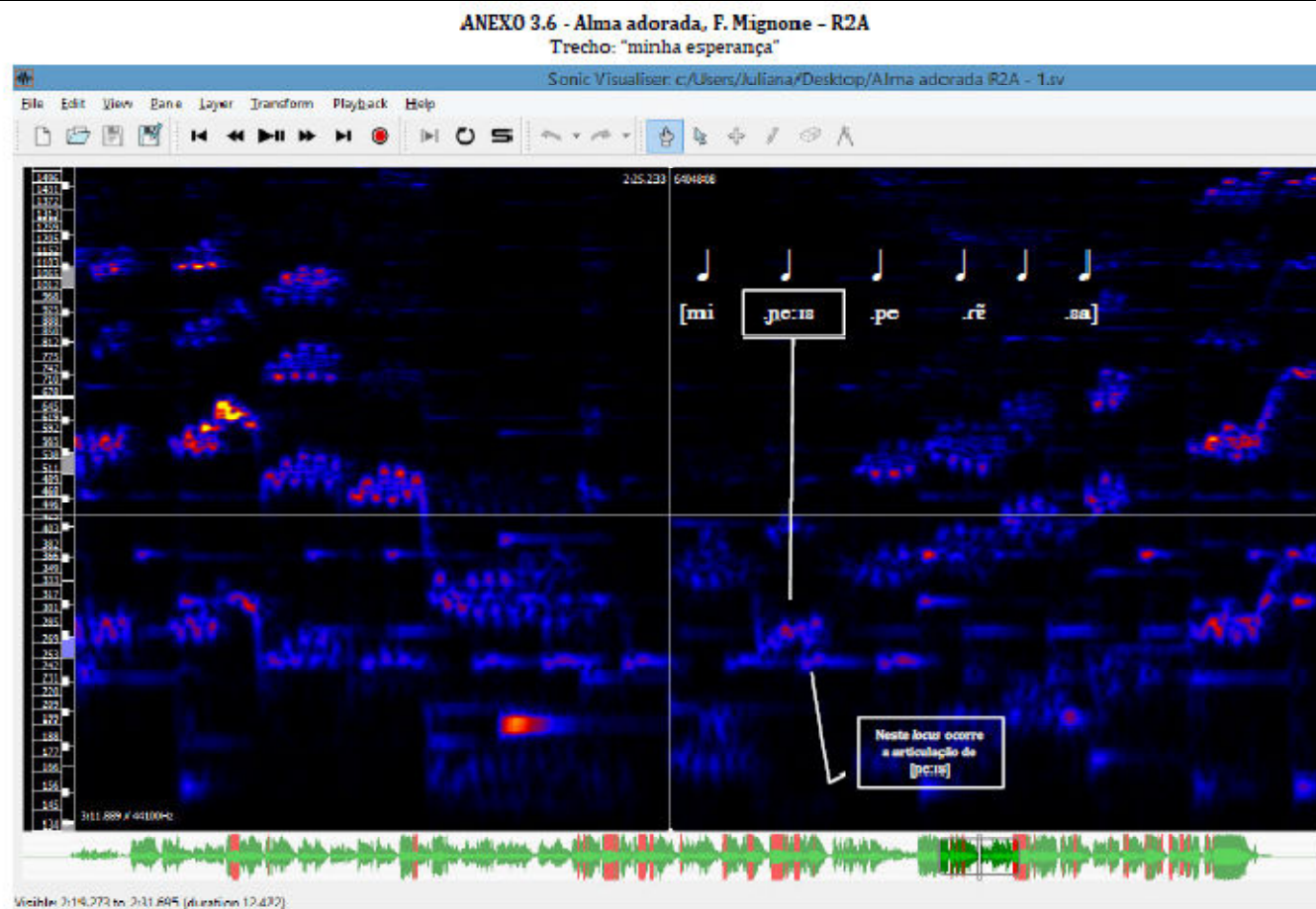
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência



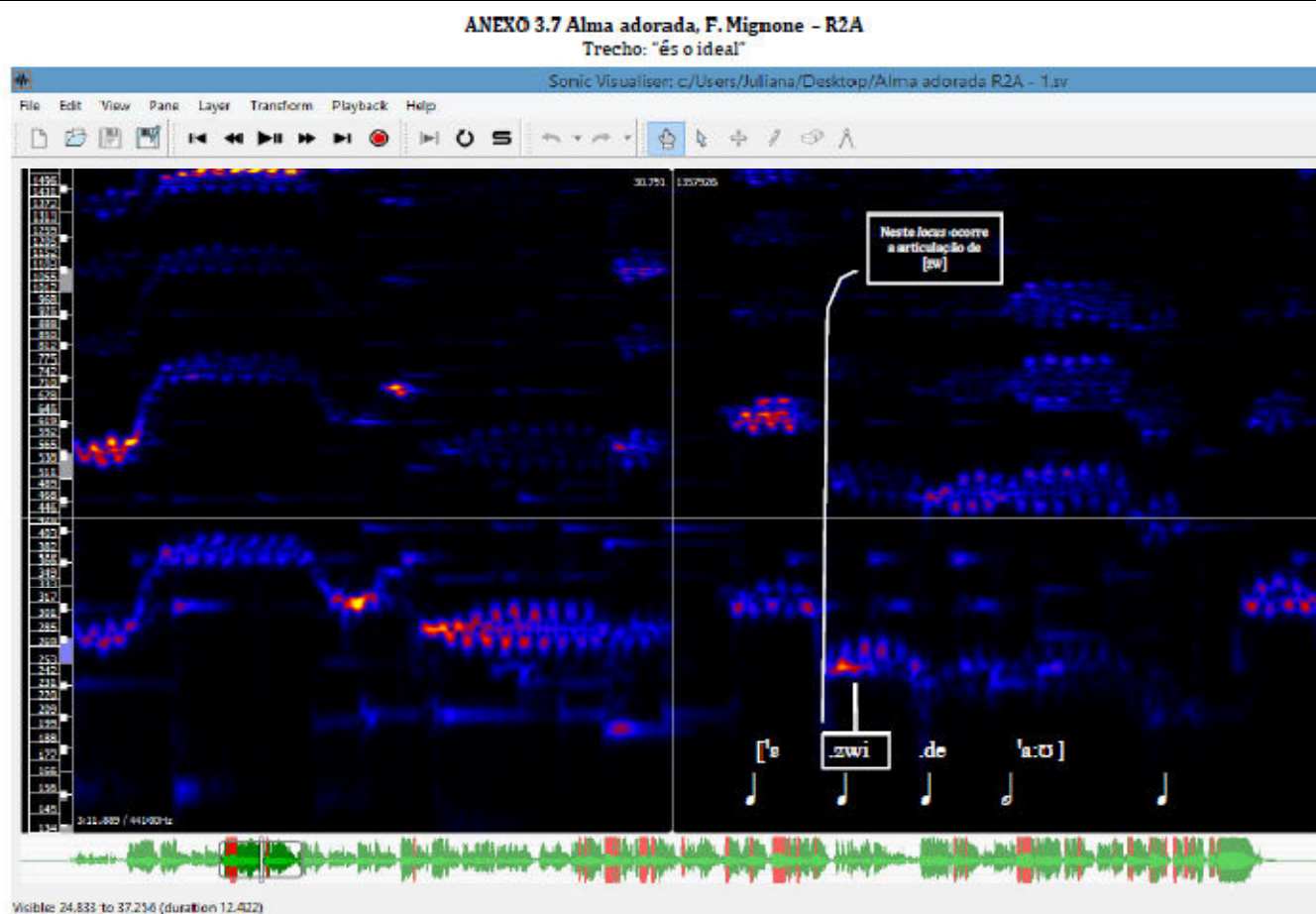
ANEXO 3.5 Alma adorada, F. Mignone - R2A
Trecho: "alma adorada"



Referências: C5 e C6 – compassos 5 e 6
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência



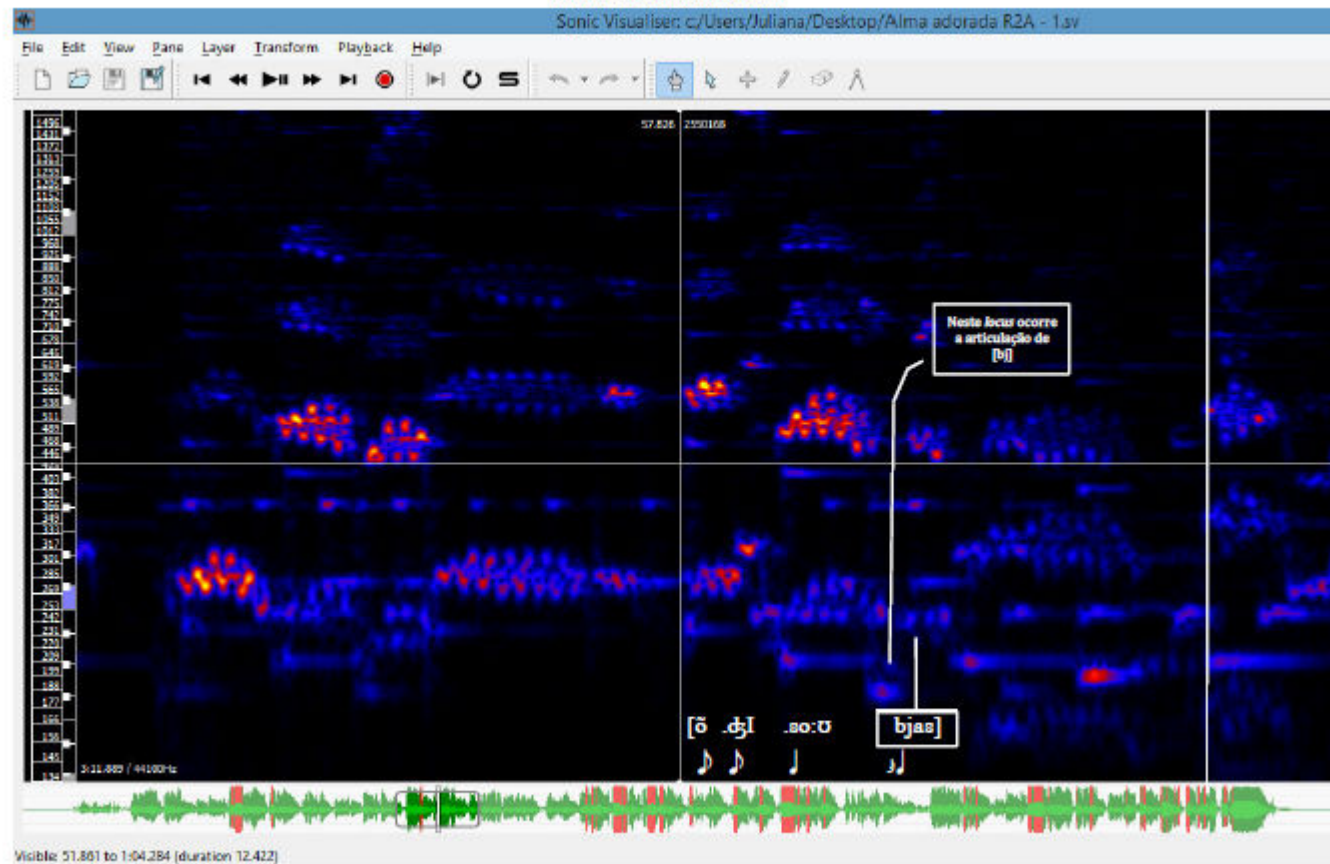
Referências: C52 e C53 – compassos 52 e 53
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência



Referências: G13 e G14 – compassos 13 e 14
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência

ANEXO 3.8 - Alma adorada, F. Mignone - R2A

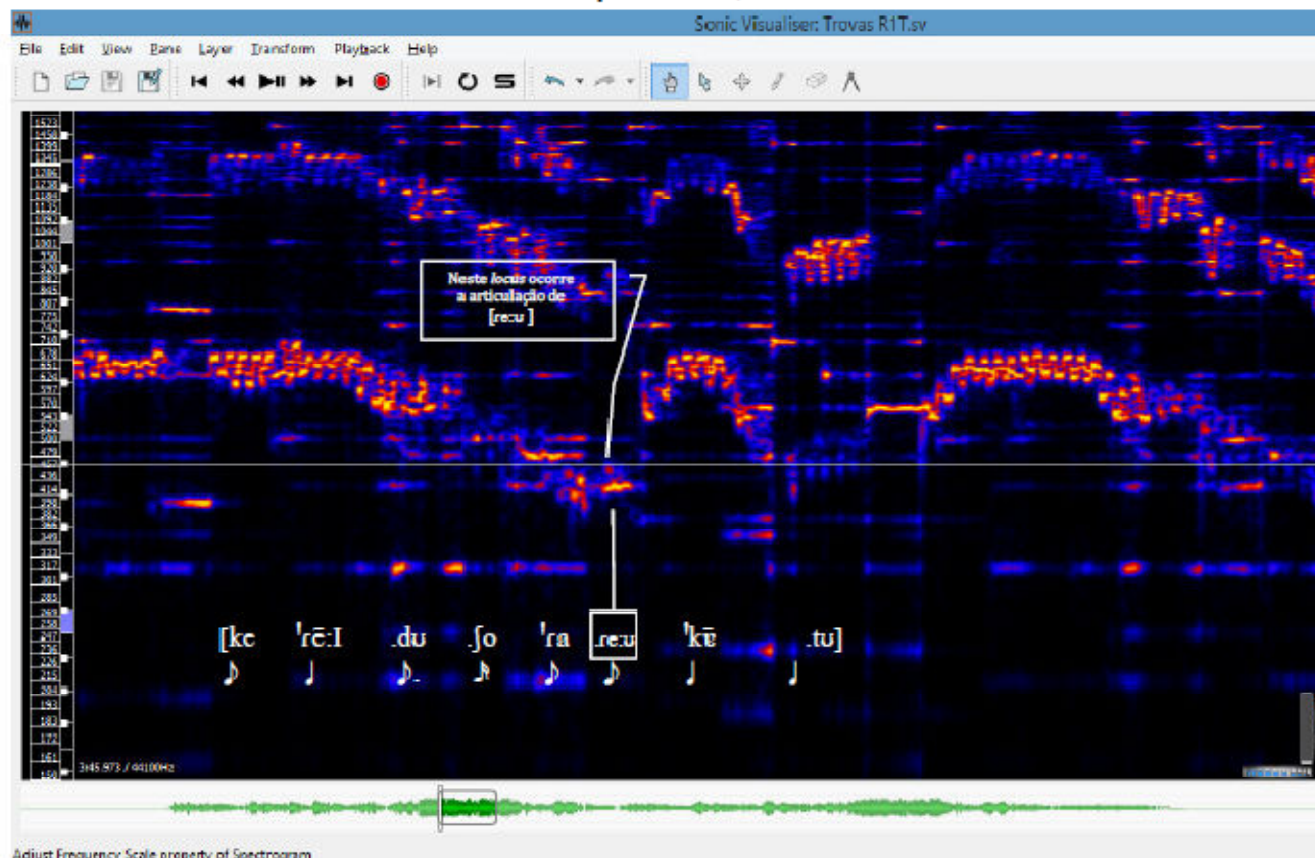
Trecho: "onde sob as flores"



Referências: C23 e C24 - compassos 23 e 24

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

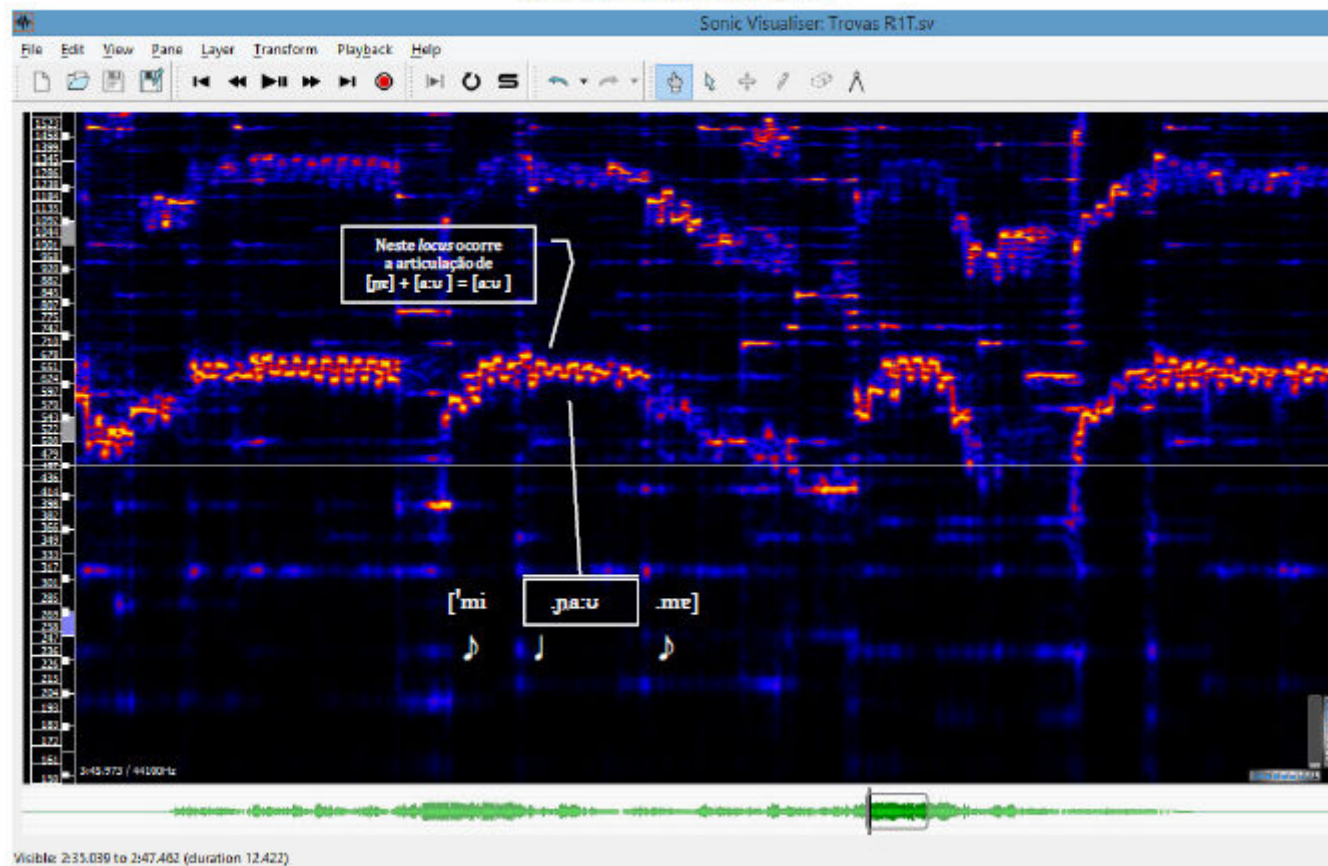
ANEXO 3.9 - Trovas, A. Nepomuceno - R1T
Trecho: "querendo chorar, eu canto"



Referências: Compassos 16 a 18

Azul – linha melódica da voz/Vermerlho e amarelo – energização da frequência

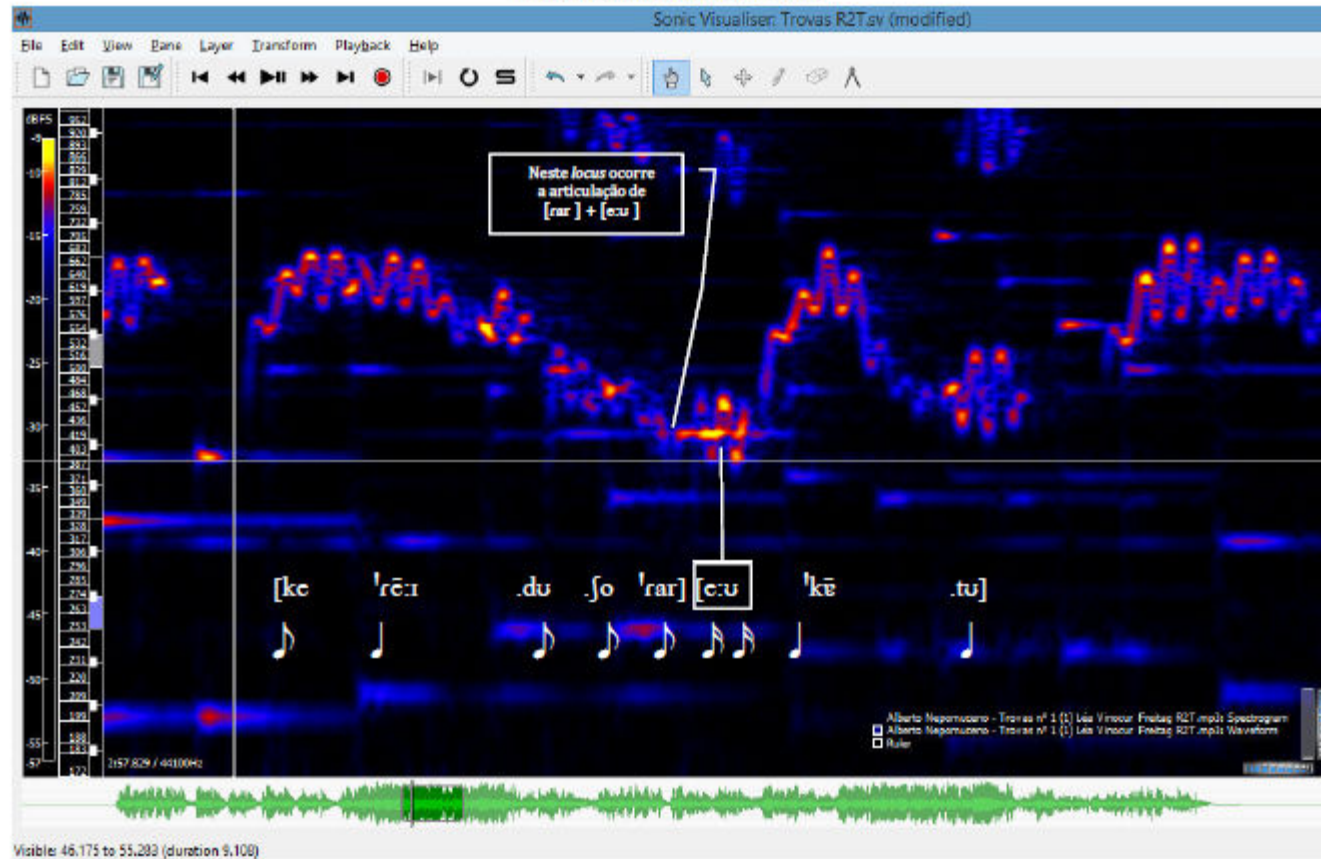
ANEXO 3.10 - Trovas, A. Nepomuceno - R1T
Trecho: "minha alma não sendo tua"



Referências: Compassos 41 e 42

Azul - linha melódica da voz/Vermerliho e amarelo - energização da frequência

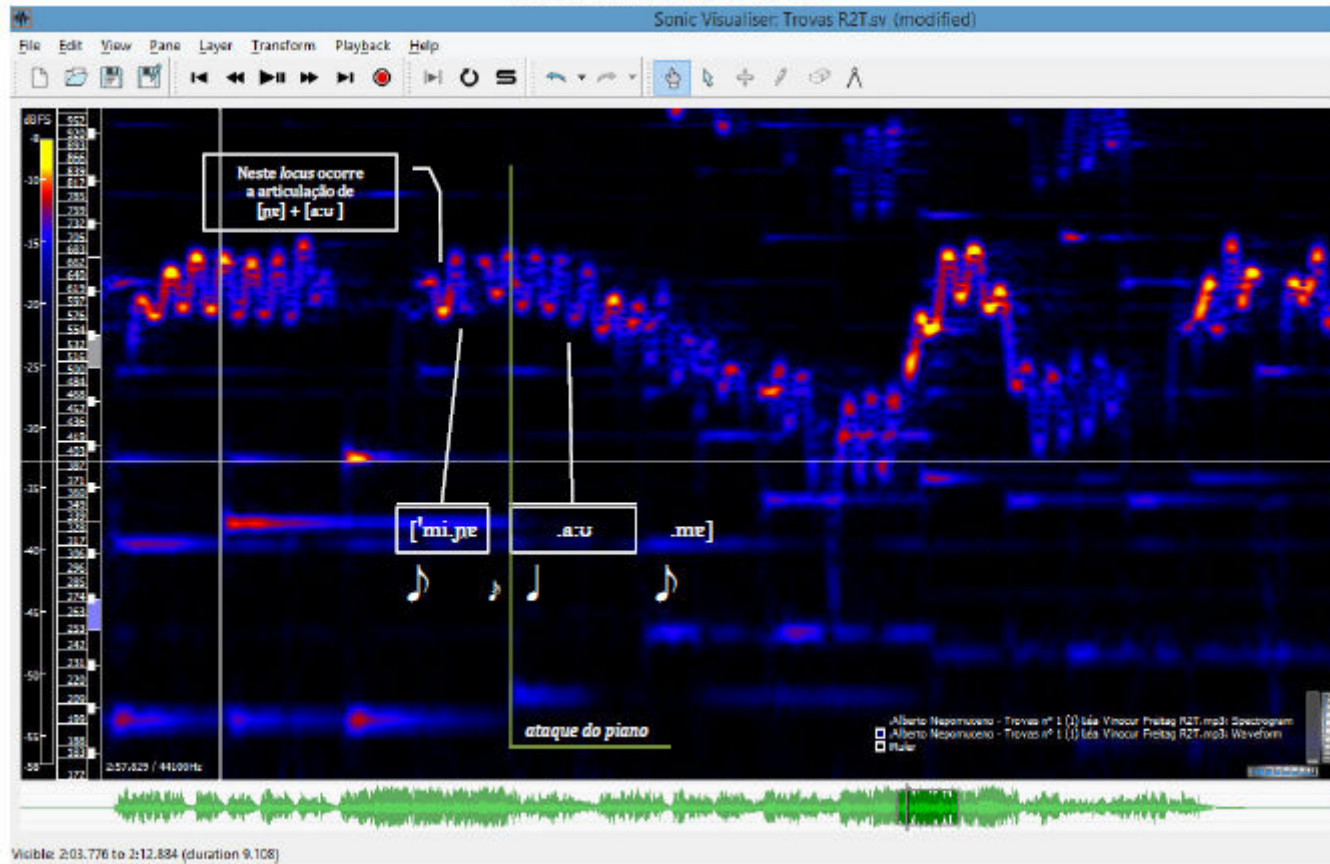
ANEXO 3.11 - Trovas, A. Nepomuceno - R2T
Trecho: "querendo chorar, eu canto"



Referências: Compassos 16 a 18

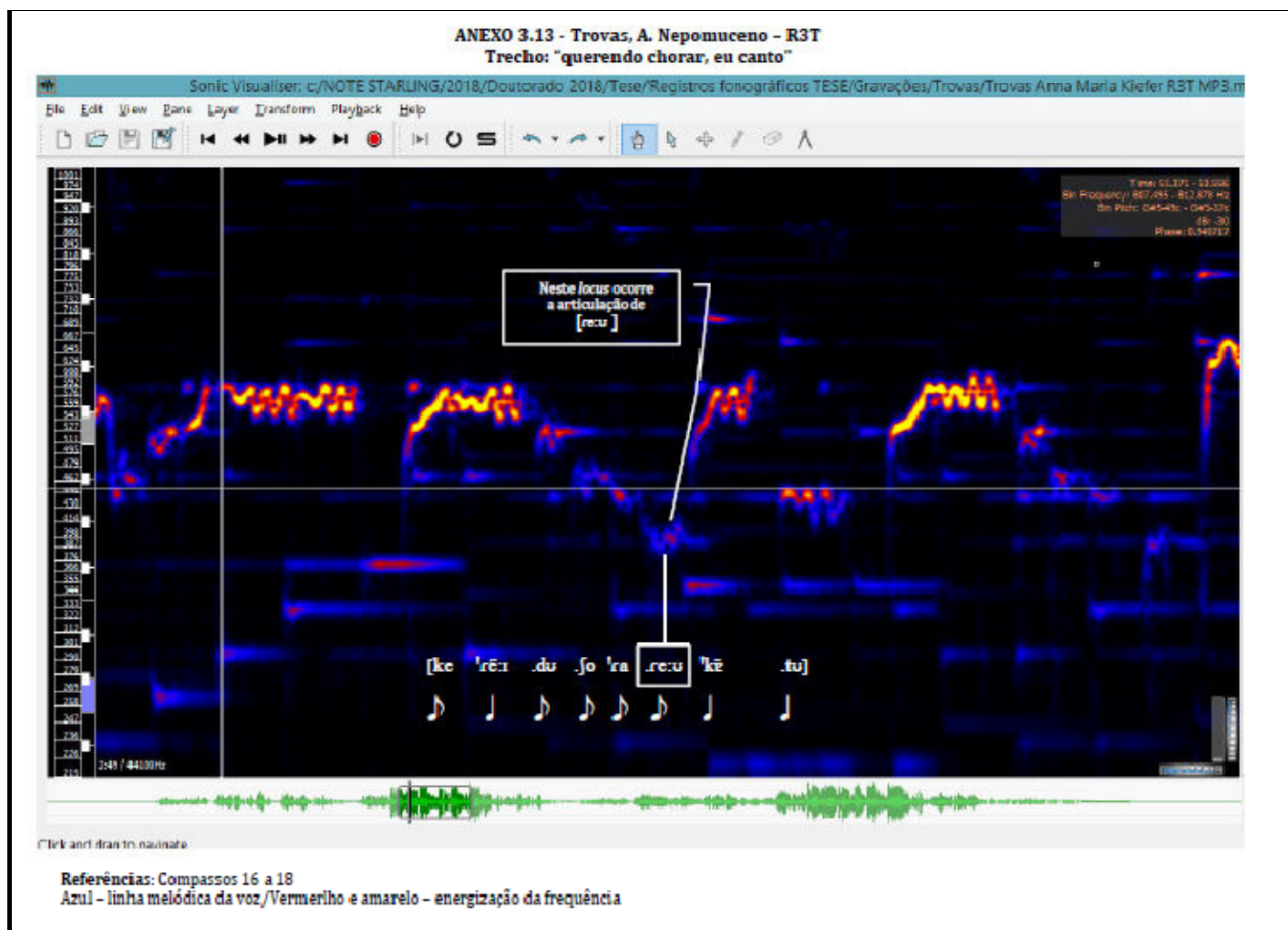
Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

ANEXO 3.12 - Trovas, A. Nepomuceno - R2T
Trecho: "minha alma não sendo tua"

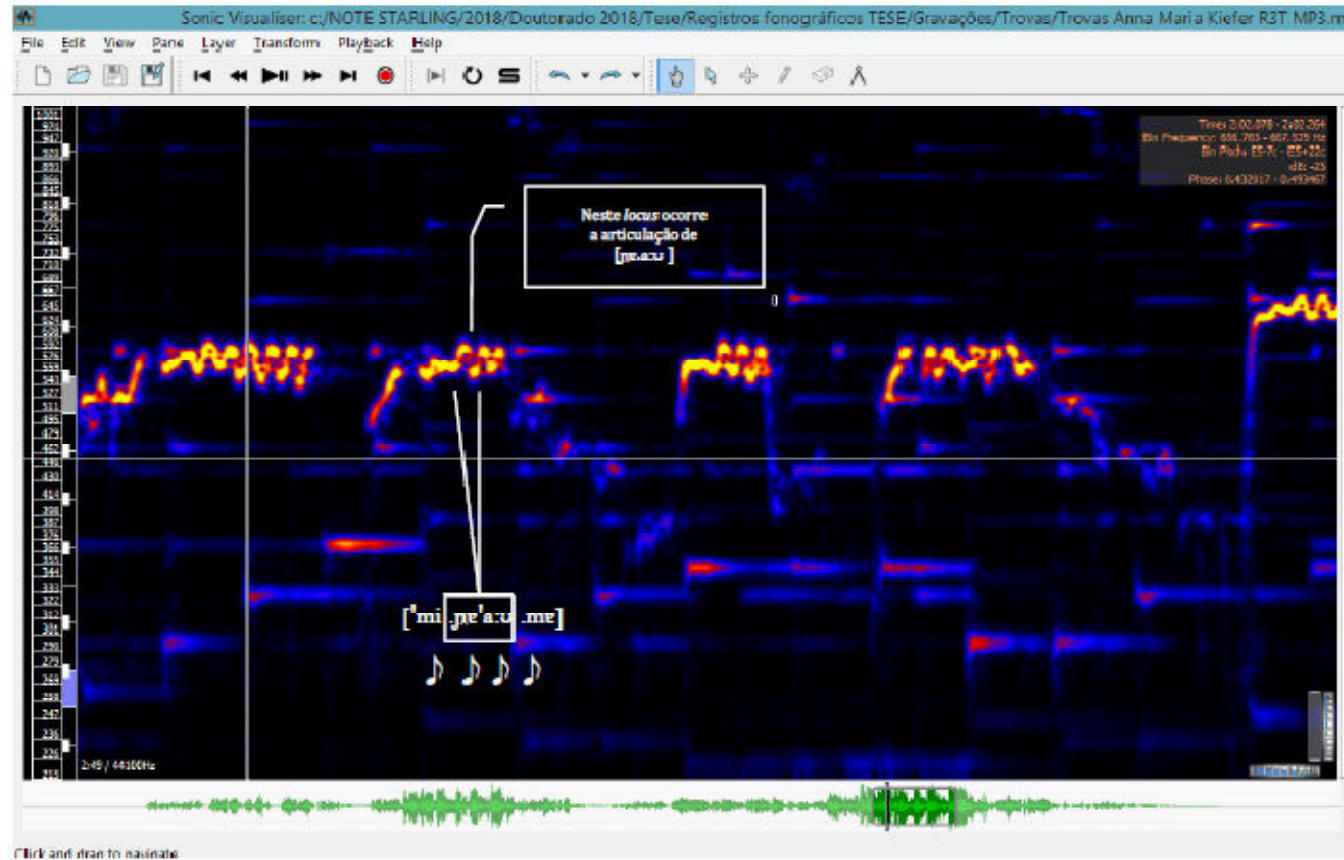


Referências: Compassos 41 e 42

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência



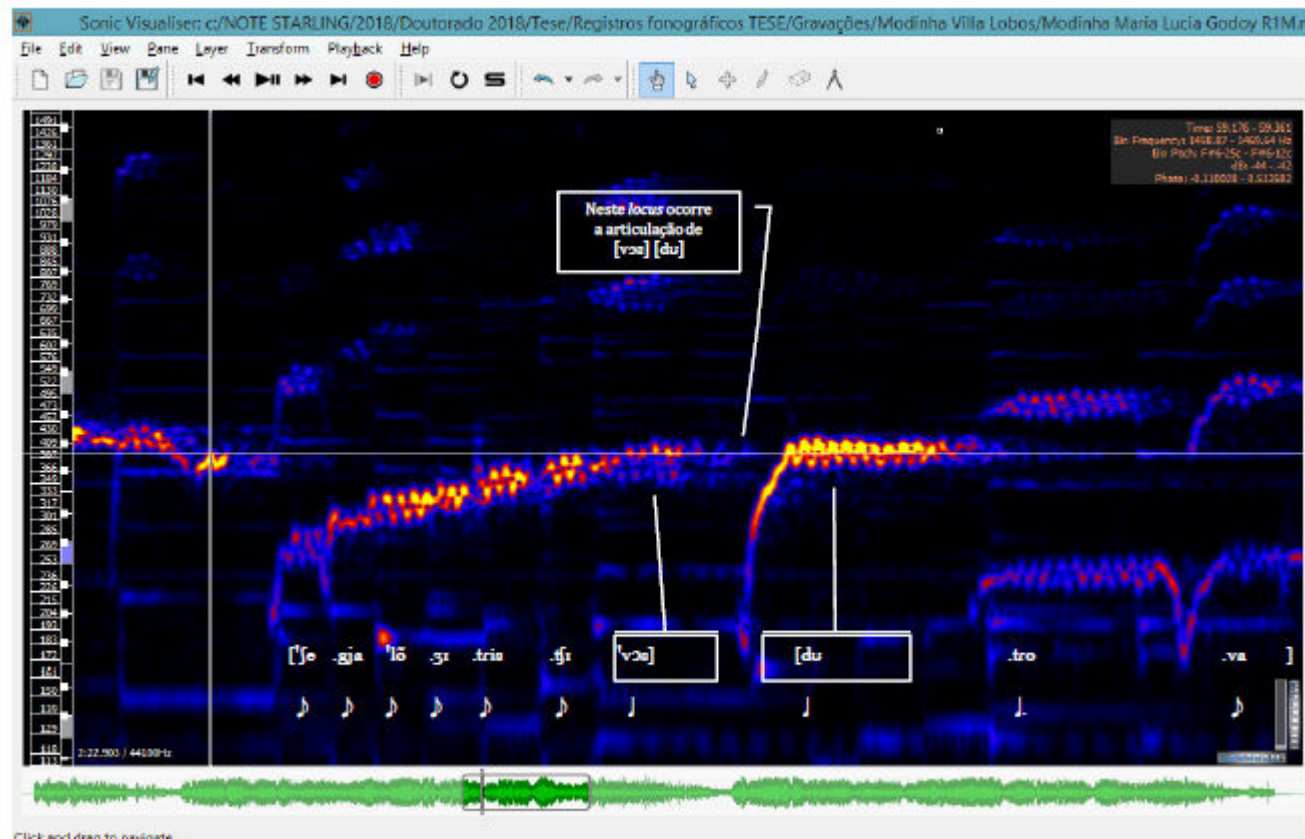
ANEXO 3.14 - Trovas, A. Nepomuceno - R3T
Trecho: "minha alma não sendo tua"



Referências: Compassos 41 e 42

Azul - linha melódica da voz/Vermerilho e amarelo - energização da frequência

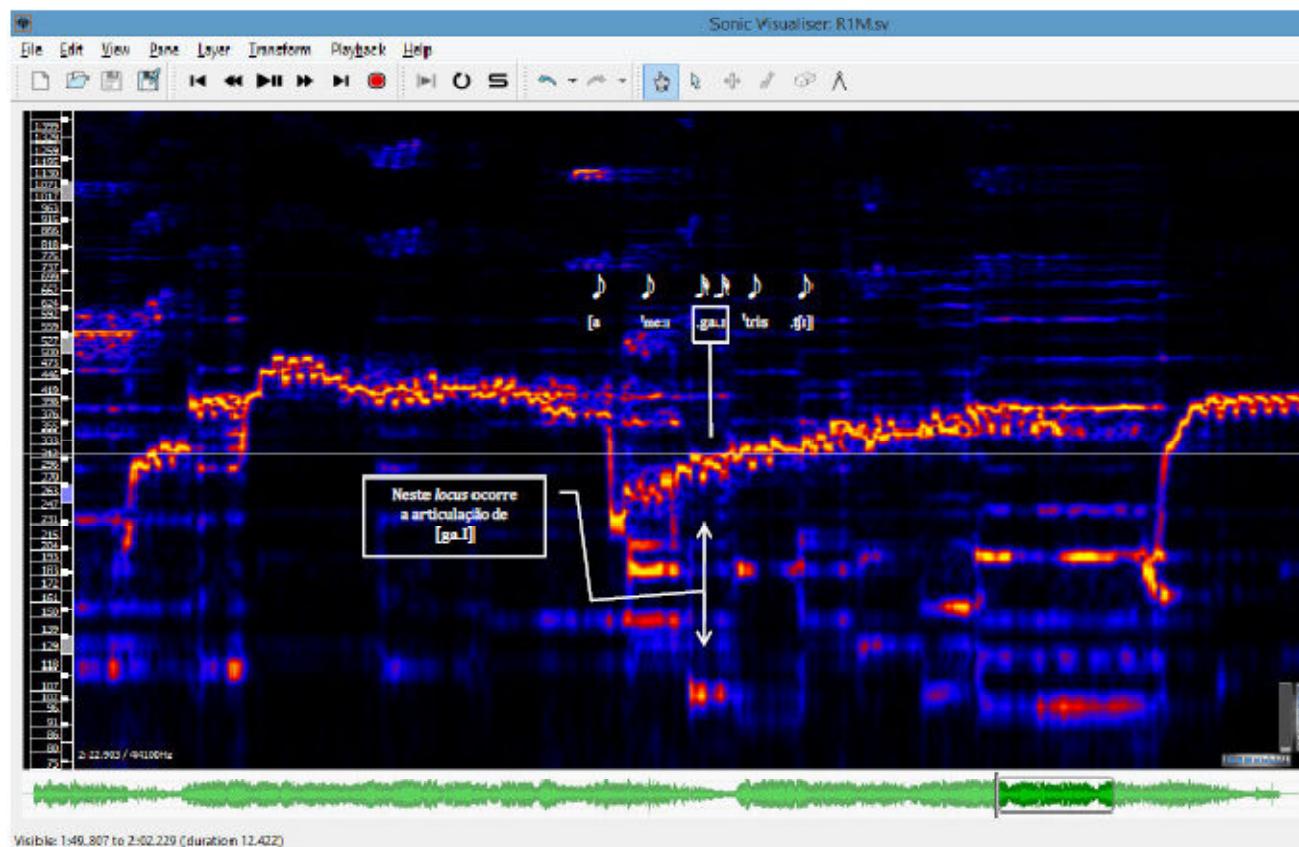
ANEXO 3.15 - Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos - R1M
Trecho: "chegue a longe e triste voz do trovador"



Referências: Compassos 15 a 17

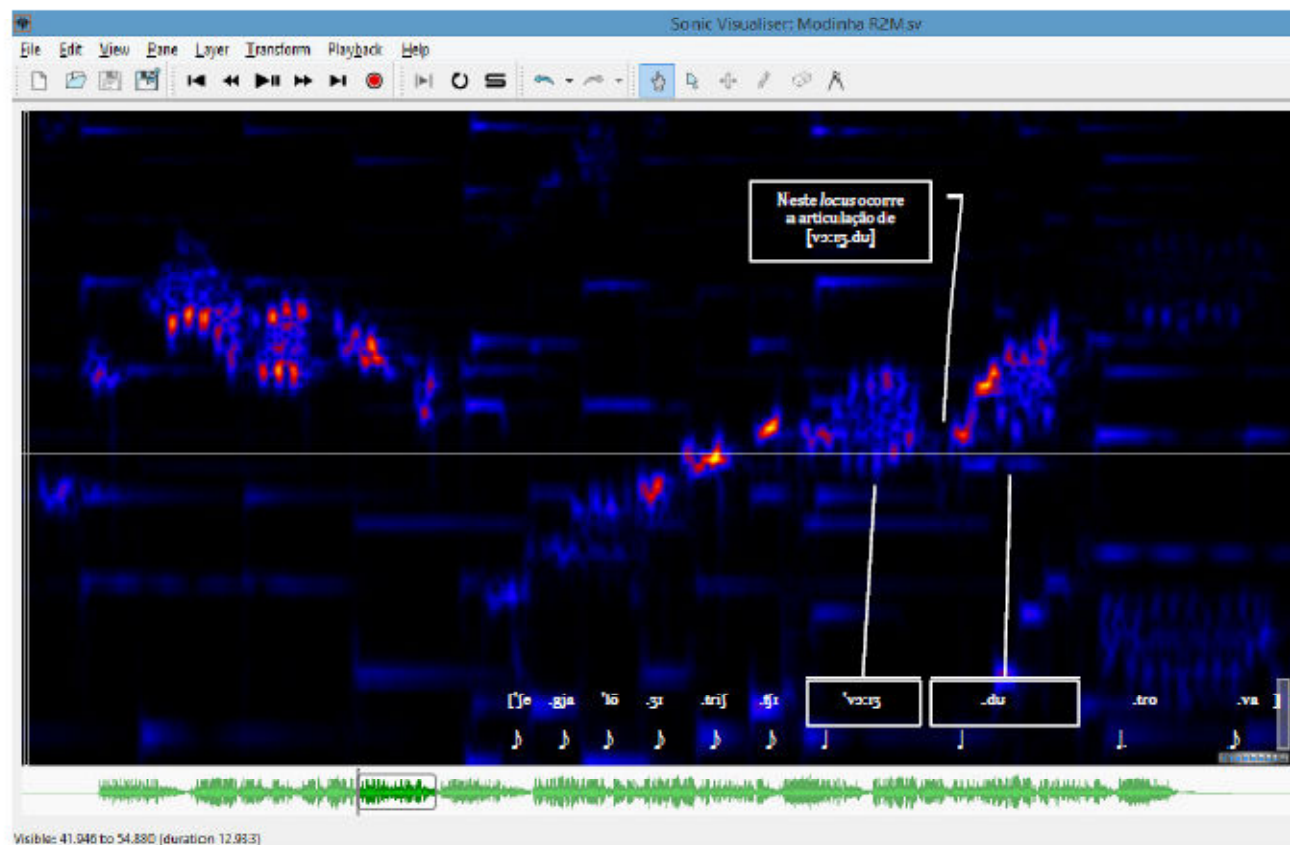
Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

ANEXO 3.16 - Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos – R1M
Trecho: "meiga e triste confissão"



Referências: Compasos 32 e 33
Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

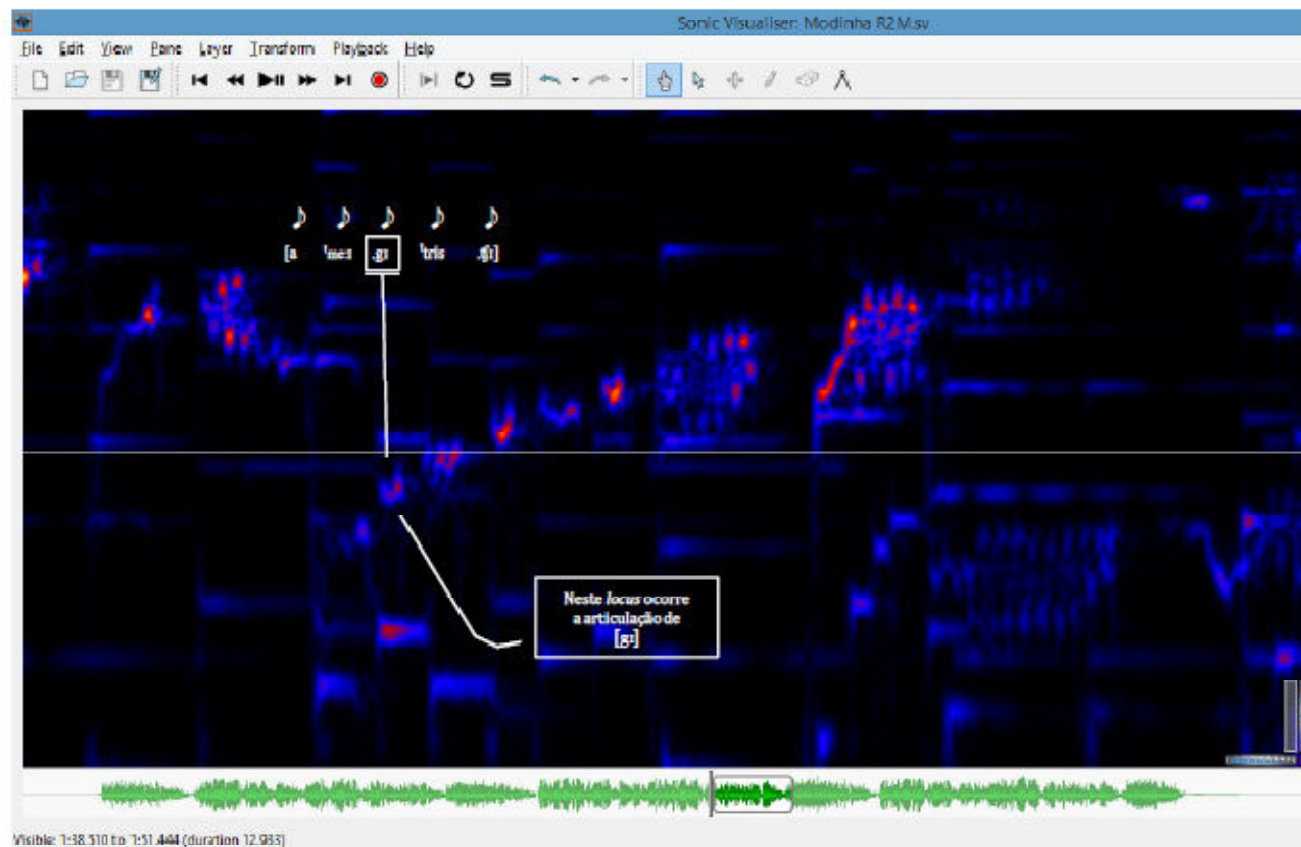
ANEXO 3.17 - Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos - R2M
Trecho: "chegue a longe e triste voz do trovador"



Referências: Compassos 15 a 17

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

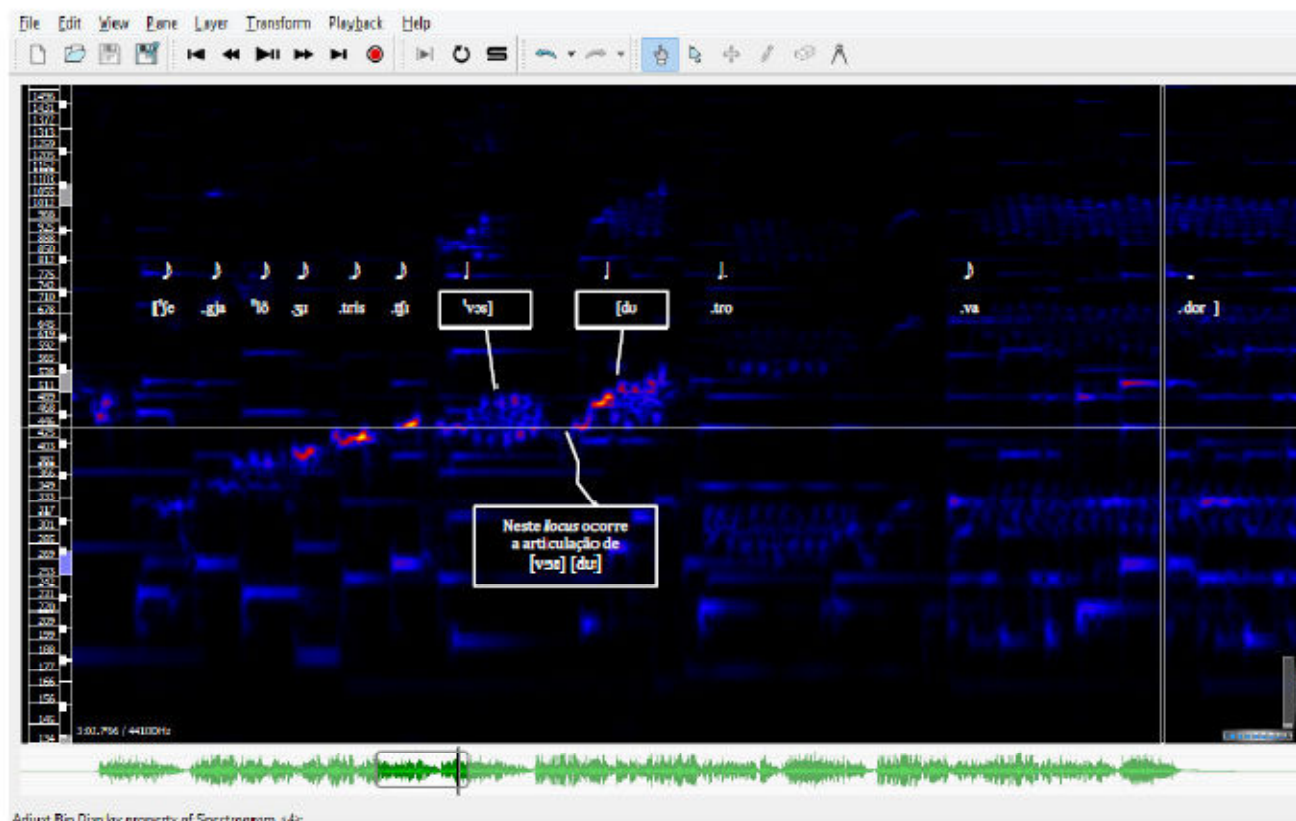
ANEXO 3.18 - Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos - R2M
Trecho: "meiga e triste confissão"



Referências: Compassos 32 e 33

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

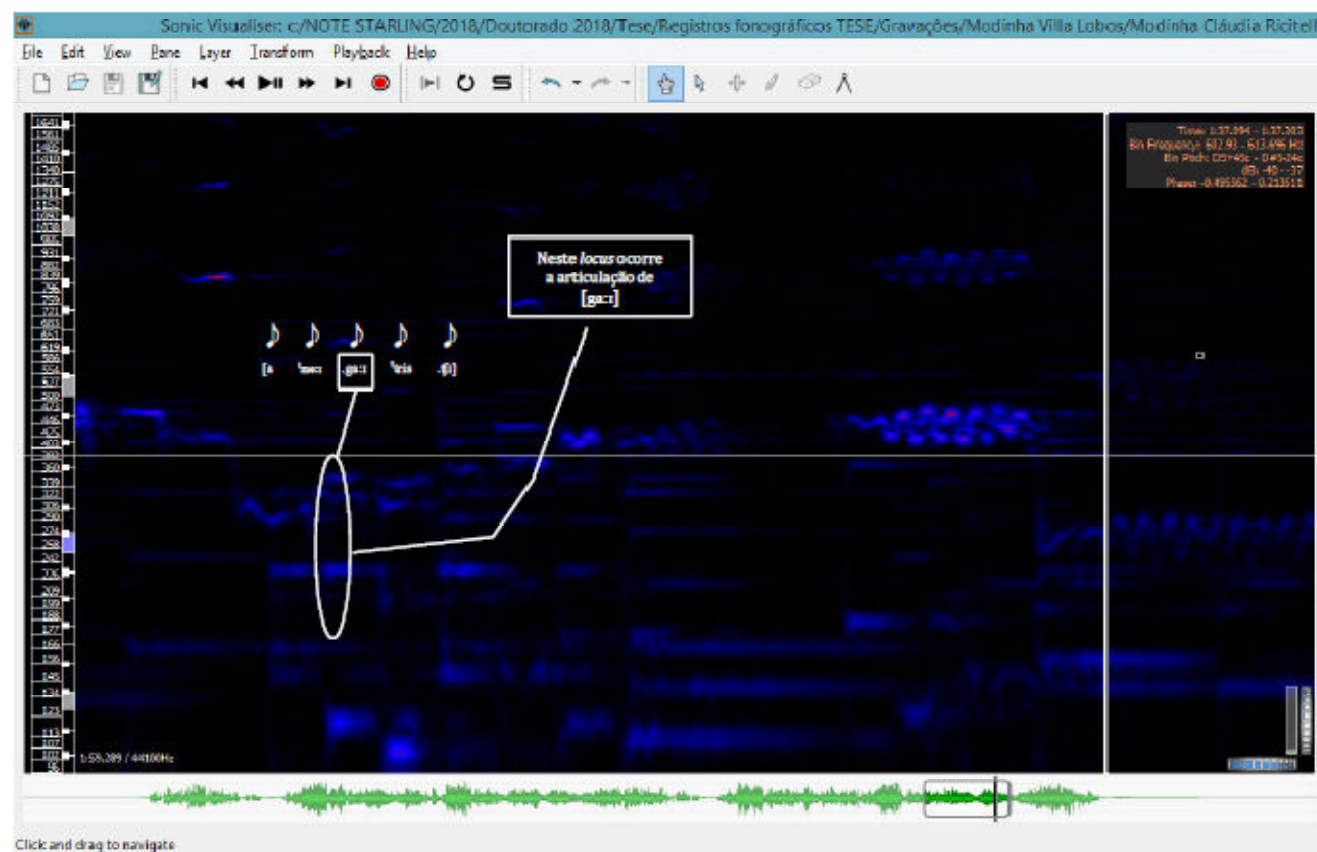
ANEXO 3.19 - Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos - R3M
Trecho: "chegue a longe e triste voz do trovador"



Referências: Compassos 15 a 17

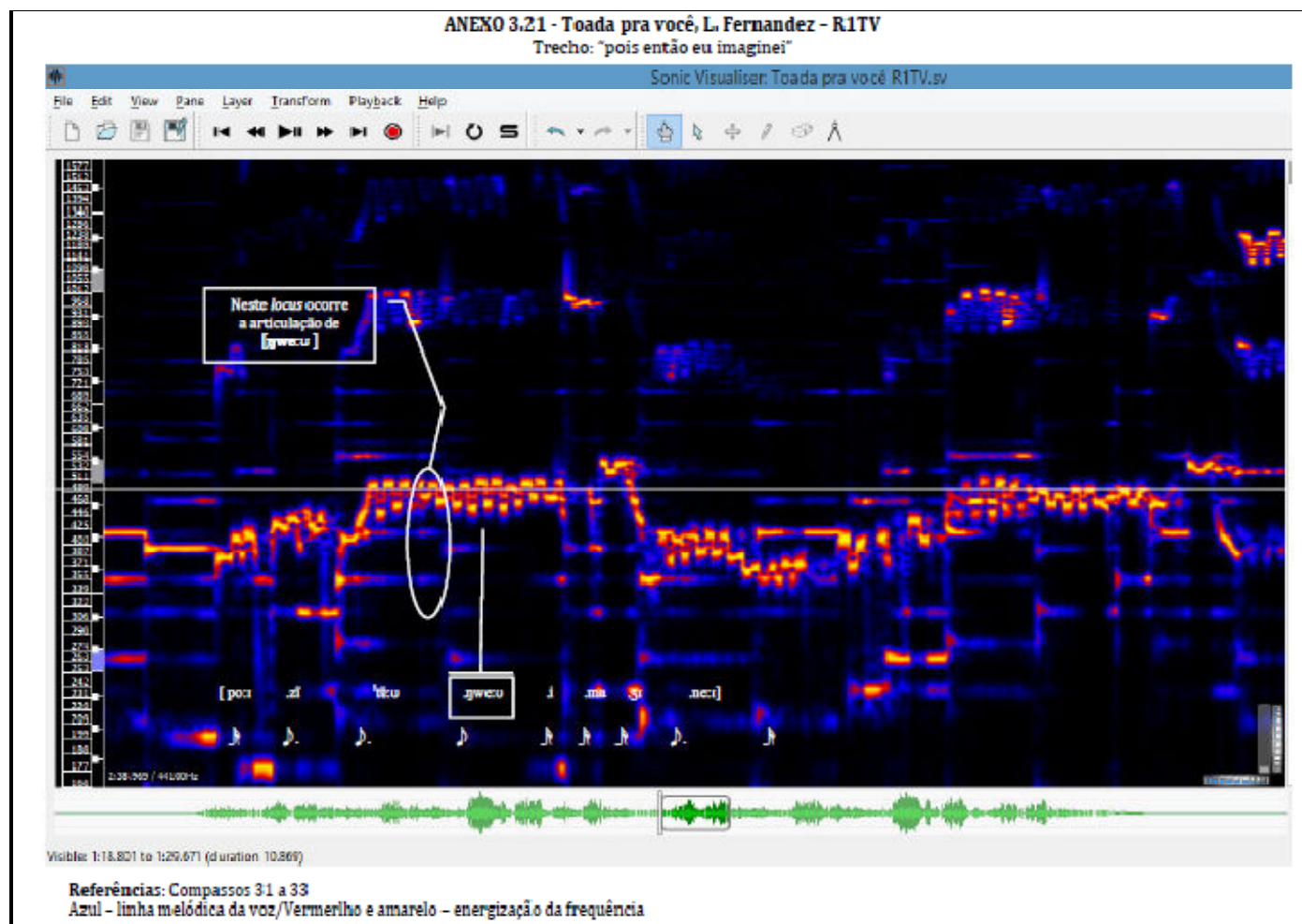
Azul – linha melódica da voz/Vermelho e amarelo – energização da frequência

ANEXO 3.20 - Modinha, Serestas n.5, H. Villa-Lobos – R3M
 Trecho: "meiga e triste confissão"

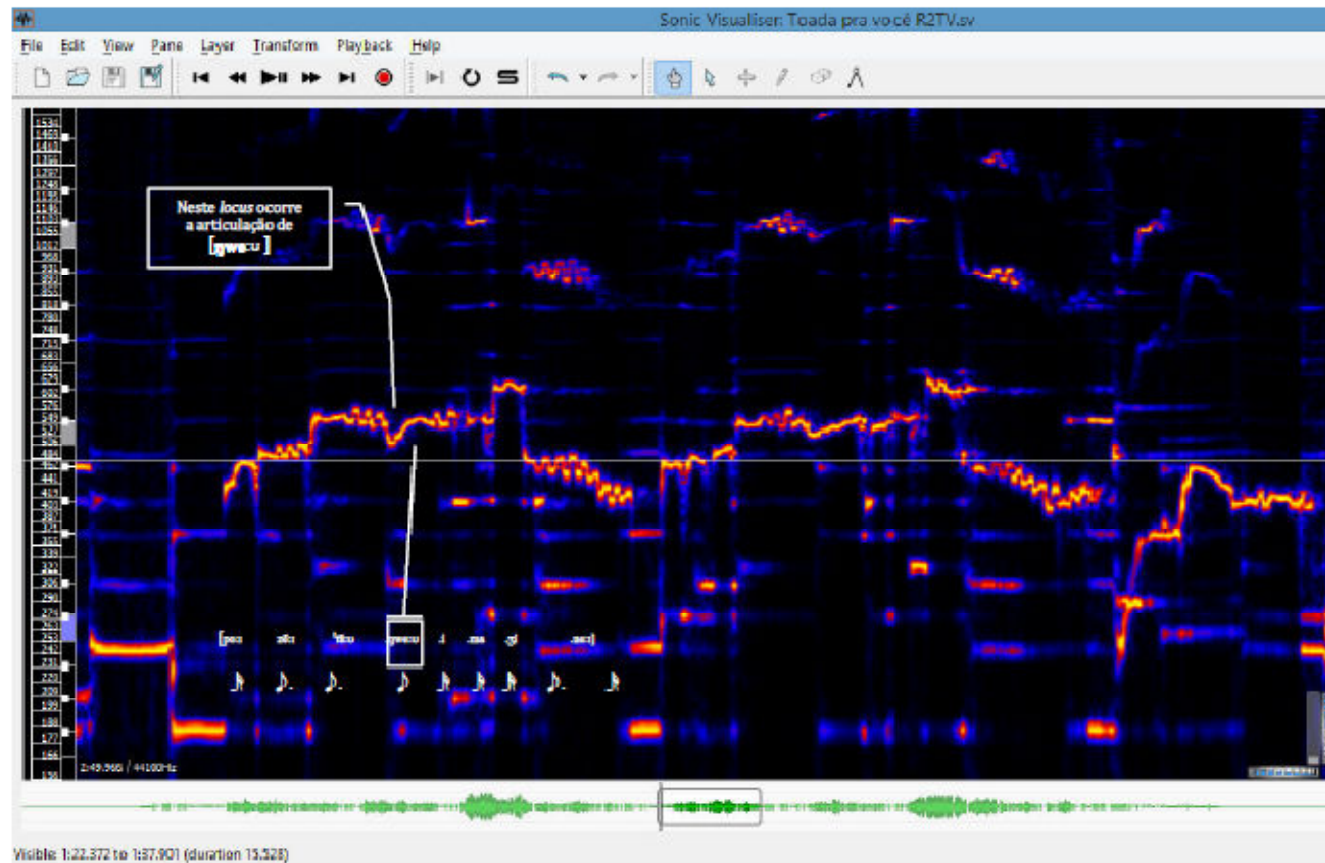


Referências: Compassos 32 e 33

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência



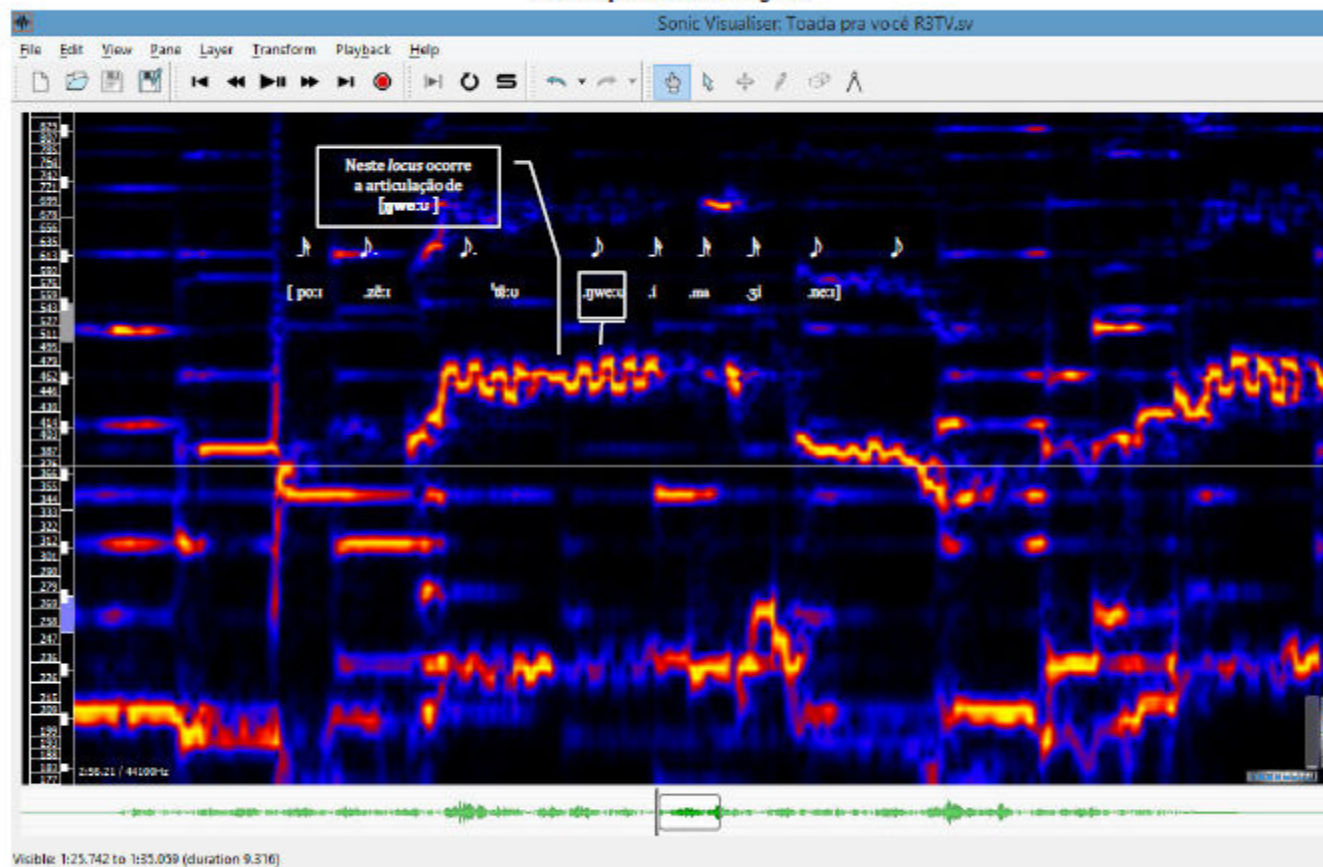
ANEXO 3.22 - Toada pra você, L. Fernandez - R2TV
Trecho: "pois então eu imaginei"



Referências: Compassos 31 a 33

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

ANEXO 3.23 - Toada pra você, L. Fernandez - R3TV
Trecho: "pois então eu imaginei"



Referências: Compassos 31 a 33

Azul - linha melódica da voz/Vermelho e amarelo - energização da frequência

Anexo 4: Coarticulações fonéticas em limites de palavras no PB

Quadro 1: Juntura de palavras – consante + consoante (C+C)

Símbolo ortográfico	Ocorrência ⁽¹⁾	Símbolos fonéticos	Observação	Exemplo
b	-b + consoante	[b] + consoante	Nas junturas com consoantes podem preservar suas propriedades fonéticas, utilizando o fenômeno de adição (<i>paragoge</i>) que acrescenta um fonema ao fim da palavra.	Garanto, sob minha palavra. [ga'rẽ.tu.so.bi'mi.nẽ.pa'la.vrẽ] E sob palmeiras dormindo. [r'so.bi.pa:u'me:ĩ.rẽz.dor'mĩ.du]
l	-l + consoante	[l] + consoante	Nas normas atuais a consoante 'l' em final de palavras soa [l]. Na juntura com consoante ambos conservam suas características fonéticas.	... o vendaval do outono... [u.vẽ.da'va:u.dwo:u'to.nũ] ... a cruel saudade ... [a.kru'ẽ:u.sa:u'da.ʒĩ]
m / n	-m + consoante -n + consoante	[m] [ẽ:u] [n] [õ] [ũ] + consoante	Em finais de palavras, as consoantes 'm' e 'n' estão relacionadas à nasalização da vogal que as precedem, assim, a juntura com palavras que se iniciam com consoantes manterão suas propriedades fonéticas.	Eu também quero! [ẽ:u.tẽ'bẽ:r'kẽ.ru] Costumam trazer o jantar. [kũs'tu.mẽ:u.tr'a'ze.ru.ʒẽ'tar] Seu pólen na areia se foi... [se:u'põ.lẽ:ĩ.na're.ja.sĩ'fõ:ĩ] O abdômen veio a se romper... [wab'do.mẽ:i've.jwa.sĩ.xõ'per]
r	-r + consoante	[r] + consoante	Na juntura com consoantes ambos conservam suas características fonéticas. A juntura de palavra que termina com a consoante 'r' e a próxima começa com 'r' tem as seguintes possibilidades: “mar revolto” [mar xe'vo:u.tu] e, se ocorrer a <i>degeminação</i> ou for considerado como dígrafo: [ma.re'vo:u.tu] ou [ma.xe'vo:u.tu], conforme as normas atuais.	...e reflete o mar toda a Sua... [ĩ.rẽ'fɛ.tʃju.mar'to.da'su.ẽ] ... senhor dos outros olhares... [se'nor.du'zo:u.tru.zo'ʎa.ris] Ouve o mar que soluça... [o:u'vju.mar.kĩ.so'lu.sẽ] ... mar revolto [mar.xe'vo:u.tu] [ma.xe'vo:u.tu] [ma.re'vo:u.tu]
s	-s + consoante	[s] + consoante não vozeada [z] + consoante vozeada	Em juntura de palavras, a pronúncia deve ser [s] se seguida por palavra iniciada por consoante não vozeada. A pronúncia deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por consoante vozeada.	...aos seus tristes queixumes... [a:u.se:us'tris.tʃis.ke:ĩ'fũ.mis] ..lágrimas do não... [lã.gri.mẽz.du'nẽ:ũ]
x	-x + consoante	[ks] + consoante não vozeada [kz] + consoante vozeada	Em final de frase, a palavra que termina com 'x' sempre soa [ks]. Na juntura com consoante ambos conservam suas características fonéticas. A pronúncia deve ser [kz] se for seguida por palavra iniciada por consoante vozeada.	...meu tórax prateado de orgulho. [me:u'tõ.raks.pra'tʃja.du.ʒjõr'gu.ʎu] ...seu tórax mesmo... [se:u'tõ.rakz.mẽz.mũ]
z	-z + consoante	[z] + consoante vozeada [s] + consoante não vozeada	Em juntura de palavras, a pronúncia deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por consoante vozeada. A pronúncia deve ser [s] se seguida por palavra iniciada por consoante não vozeada.	...e triste vóz do trovador. [r'tris.tʃi'võz.du.tro.va'dor] A minha vóz tremendo. [a'mi.nẽ'võs.tre'mẽ.du]

⁽¹⁾As consoantes ocorrentes em terminações de palavras em PB são as seguintes: b, l, m, n, r, s, x, z.

Quadro 2: Juntura de palavras - consoante + vogal (C+V)

Símbolo ortográfico	Ocorrência ⁽¹⁾	Símbolos fonéticos	Observação	Exemplo
b	-b + vogais orais e nasais	[bja] [bje] [bje] [bi] [bjo] [bjɔ] [bj:u] [bjẽ] [bjẽ] [bjĩ] [bjõ] [bjũ]	Nos casos em que a juntura ocorre com vogais pode-se utilizar o recurso da <i>adição (paragoge)</i> , acrescentando a semivogal [j], formando um ditongo crescente, para que se preserve a inteligibilidade das palavras.	...onde sob as flores... [ˈõ.ʤɪˈso.bjasˈflo.rɪs] Sob o véu... [so.bjuˈve:u] Sob uns dois. [ˈso.bjũzˈdo:ɪs]
l	-l + vogal	[ːu] + vogal	Nas junturas com palavras iniciadas por vogal pode-se formar ditongos, tritongos ou hiatos. Em ditongos crescentes pode se realizar como semivogal [w], e em ditongos decrescentes como [ːu].	... qual harmonia eólia. [ˈkwa:u.ar.moˈni.eˈo.ljɐ] Aquele homem vil e sujo. [aˈke.lɾo.mẽ:ɾˈvi:u.ɾˈsu.ʒu] Qual homem virá. [ˈkwa:u.o.mẽ:ɾ.viˈra]
m, n	-m + vogal -n + vogal	[ẽ] [ẽ:u] [ẽ:ɪ] [ĩ] [õ] [ũ] + vogal	Em finais de palavras, as consoantes ‘m’ e ‘n’ estão relacionadas à nasalização da vogal que as precedem, assim, em juntura de palavras que se iniciam com vogais podem formar ditongos, tritongos ou hiatos, ou terão acrescidos entre as vogais a consoante nasal palatal [ɲ]. Vide quadros 4 e 6.	Elas amam as flores. [ˈɛ.lɐˈzẽ.mẽ:u.asˈflo.rɪs] Bom e barato. [ˈbõ:u.ɪ.baˈra.tu] De que valem as memórias? [ʤɪ.kɪˈva.lẽ:ɪ.ɲaz.meˈmɔ.rjɐs] O pólen os deixou amarelados. [uˈpõ.lẽ:ɪ.ɲuz.de:ɾˈjo:u.a.ma.reˈla.dus]
r	-r + vogal	[ɾ] + vogal	Em juntura de palavras, a pronúncia deve ser [ɾ] se for seguida por palavra iniciada por vogal.	Quando chegar o trovador... [ˈkwẽ.du.ʃeˈga.ru.tro.vaˈdor]
s	-s + vogal	[z] + vogal	Em juntura de palavras, a pronúncia deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por vogal.	Todas as noites... [ˈto.da.zazˈno:ɪ.tʃɪs] Sobre as ondas ... [ˈso.brjaˈzõ.dɐs]
x	-x + vogal	[kz] + vogal	Em juntura de palavras, a pronúncia deve ser [kz] se for seguida por palavra iniciada por vogal.	Meu tórax amarrado ao seu. [me:uˈtõ.ra.kza.maˈxa.dwa:uˈse:u]
z	-z + vogal	[z] + vogal	Em juntura de palavras, a pronúncia deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por vogal.	Ele faz a festa. [ˈe.lɪˈfa.zaˈfɛs.tɐ] ...seu capuz usado. [se:u.kaˈpu.zuˈza.du]

Obs: As junturas das palavras que terminam com vogais e se iniciam com consoantes (V+C), geralmente conservam suas propriedades fonéticas.

Quadro 3: Juntura de palavras – vogal oral + vogal oral (VO + VO)

Tipo de juntura de palavra	Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Observação	Exemplo
Terminação da 1ª palavra sendo vogal oral reduzida ('a', 'e', 'o') + início da 2ª palavra sendo mesma vogal oral reduzida ou das séries a-e-i, a-o-u, átonas ⁽¹⁾	-a + a- -a + e- -a + i- -a + o- -a + u- -e + e- -e + i- -o + o- -o + u-	[ɐ] + [a] [ɐ] + [e] [ɐ] + [i] [ɐ] + [o] [ɔ] [ɐ] + [u] [ɪ] + [ɪ] [ɪ] + [i] [ĩ] [ʊ] + [o] [ʊ] + [u]	A vogal da primeira palavra pode ser omitida.	Minha bolsa amarela sumiu. [ˈmi.nɐˈbo:u.sa.maˈrɛ.lɐ] Tive uma ideia excelente! [ˈʃi.vɪˈu.miˈdɛ:je.seˈlẽ.ʃi] Minha irmã . [ˈmi.nirˈmẽ] Casa oposta à minha... [ˈka.zoˈpɔs.taˈmi.nɐ] É uma nota usada. [ɛˈu.mɐˈnɔ.tuˈza.dɐ] Pobre de espírito. [ˈpɔ.brɪ.ʤɪsˈpi.ri.tu] Pobre instinto. Pobre irmã... [ˈpɔ.brɪsˈʃi.tu] [ˈpɔ.briˈmẽ] Era um velho obeso. [ˈɛ.rũˈvɛ.λoˈbɛ.zu] O sonho utilizado... [ʊˈso.ɲu.ti.liˈza.du]
Terminação da 1ª palavra 'e' oral reduzido + início da 2ª palavra vogal oral 'a', 'e', 'o', 'u'	-e + a- -e + e- -e + o- -e + u-	[j] + [a] [j] + [e] [j] + [o] [j] + [u]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas.	É tarde agora. [ɛˈtar.ʤjaˈgo.rɐ] ...e pede exoneração. [ˈpɛ.ʤje.zo.ne.raˈsẽ:u] Parte oclusa. [ˈpar.ʃjoˈklu.zɐ] É uma gente unida... [ɛˈu.mɐˈʒɛ.ʃjuˈni.dɐ]
Terminação da 1ª palavra 'o' oral reduzido + início da 2ª palavra vogal oral 'a', 'e', 'i'	-o + a- -o + e- -o + i-	[w] + [a] [w] + [e] [ɪ] [w] + [i]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas..	Quero tudo agora. [ˈkɛ.ruˈtu.dwaˈgo.rɐ] Foi um pecado enorme. [foːi.ũ.peˈka.dweˈnɔr.mi] Sonho idílico... [ˈso.ɲwiˈʤi.li.ku]
Terminação da 1ª palavra sendo vogal oral reduzida ⁽²⁾ ('e', 'o') + início da 2ª palavra sendo vogal oral tônica ⁽³⁾	-e + a/â/á- -e + e/ê/é- -e + i/í- -e + o/ô/ó- -e + u/ú- -o + a/â/á-	[j] + [a] [ẽ] [j] + [e] [ɛ] [j] + [i] [ĩ] [j] + [o] [õ] [ɔ] [j] + [u] [w] + [a]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas. Exceção: expressões feitas, como “vinha d’alhos”, “gota d’água”, dentre outras	O lençol está infestado de ácaros... [ʊ.lẽˈsɔ:u.isˈta.ĩ.fesˈta.duˈʤja.ka.rus] Pobre ego! Que ele logre êxito! [ˈpɔˈbrjɛ.gu] [ˈkje.liˈlɔˈgrjɛ.zi.tu] A loja vende imãs. [aˈlɔ.jɛ.vẽˈʤjĩ.mẽs] Sede óbice! [ˈsɛˈʤjɔ.bi.sɪ] Fratura de úmero. [fraˈtu.rɐˈʤju.me.ru] Foi um trabalho árduo! [fo.jũ.traˈbaˈλwar.dwo]

(continua)

(continuação)

Tipo de junção de palavra	Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Observação	Exemplo
Terminação da 1ª palavra sendo vogal oral reduzida ⁽²⁾ ('e', 'o') + início da 2ª palavra sendo vogal oral tônica ⁽³⁾	-o + e/ê/é- -o + i/i- -o + o/ô/ó- -o + u/ú-	[w] + [e] [ɛ] [w] + [i] [i] [w] + [o] [õ] [ɔ] [w] + [u]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas.	Verdadeiro ébano. [ver.da'de:r'we.ba.nu] Primeiro índice. [pri'me:r'wĩ.ɕi.sɪ] Era um emprego ótimo. [ʔe.rũ.ĩ'pre'gwõ.tʃi.mu] Filho único. [fi'ɫ.wu.ni.ku]
Terminação da 1ª palavra sendo vogal oral tônica + início da 2ª palavra sendo vogal oral átona ou tônica.	-á + a/â/ã- -á + e/ê/é- -á + i/i- -á + o/ô/ó- -á + u/ú-	[a] + [a] [a] + [e] [ɛ] [i] [a] + [i] [a] + [o] [õ] [ɔ] [a] + [u]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas. As vogais que se duplicam podem soar separadas ou prolongadas.	Não sobrou nada, quicá alma. [nẽ:u.so'bro:u'na.dẽ.ki'sa'a:u.mẽ] O maracujá esvaiu! [u.ma.ra.ku'ʒa.ez.va'iw]
	-é/ê + a/â/ã- - -é/ê + e/ê/é- - -é/ê + i/i- -é/ê + o/ô/ó- - -é/ê + u/ú-	[ɛ] [e] + [a] [ɛ] [e] + [e] [ɛ] [ɛ] [e] + [i] [ɛ] [e] + [o] [ɔ] [ɛ] [e] + [u]		Aquele filé amaciado no vinho. [a'ke.lɪ.fil'e.a.ma.si'a.du.nu'vi.pu] ...um vidro de dendê imenso... [ũ'vi.dru.ɕi.dẽ'de.i'mẽ.su]
	-i/í + a/â/ã- -i/í + e/ê/é- -i/í + i/i- -i/í + o/ô/ó- -i/í + u/ú- -ó + a/â/ã- -ó + e/ê/é- -ó + i/i- -ó + o/ô/ó- -ó + u/ú- -u/ú + a/â/ã- -u/ú + e/ê/é- -u/ú + i/i- -u/ú + o/ô/ó- -u/ú + u/ú-	[i] + [a] [i] + [e] [ɛ] [i] + [i] [i] + [o] [ɔ] [i] + [u] [ɔ] + [a] [ɔ] + [e] [ɛ] [ɔ] + [i] [ɔ] + [o] [ɔ] [ɔ] + [u] [u] + [a] [u] + [e] [ɛ] [u] + [i] [u] + [o] [ɔ] [u] + [u]		Ali estavam três homens. [a'li.is'ta.vẽ:u.tre'zo.mẽ:is] Nunca vi idoneidade maior. [nũ.kẽ.vi.i.do.ne:r'da.ɕi.ma:r'or] Saí e não vi nada. [sa'i.i.nẽ:u.vi'na.dẽ] Dedicou aquele rondó ao poeta. [de.ɕi'ko.wa'ke.lɪ.xõ'dõ.a:u.po'e.tẽ] Ali estava o baú abarrotado. [a'li.is'ta.vu.ba'u.a.ba.xo'ta.du]
Ditongos crescentes resultado da conjunção aditiva 'e' + artigos definidos ou da conjunção aditiva 'e' + preposição 'a' ⁽⁴⁾	-e + a/as -e + o/os	[ja] [jas] [ju] [jus] [ja]		E as plumas... [jas'plu.mes] Como as árvores e o vento... [ko.mwa'zar.vo.rɪ.zju'vẽ.tu] ... e a todos presentes. [ja'to.dus.pre'zẽ.tʃis]

⁽¹⁾ Estão compreendidas os vocábulos átonos os artigos 'a', 'e' reduzido e 'o' reduzido.⁽²⁾ A vogal 'a' reduzida não entra nesta regra, pois não a obedece sempre. Exemplos: Não havi'alma viva. Quer que faça-alto?; Quem tivera êxtase tamanho!⁽³⁾ O artigo 'ã' (craseado) e o verbo ser na terceira pessoa do presente do indicativo ('é') estão compreendidos dentre as vogais orais tônicas.⁽⁴⁾ Quando combinada com a palavra "onde", forma tritongo. Exemplo: E aonde for eu vou...[ja'õ.ɕi.ɪfor e:u vo:u].

Quadro 4: Juntura de palavras - nasais finais + orais iniciais (VNF + VOI)*

Símbolo ortográfico	Símbolo fonético	Observação	Exemplo
-ã, -am, -ão, -om, -on, -um + vogais orais	[ẽ] [ẽ:ɔ] [õ] [ũ] + [a] [e] [ɛ] [i] [i] [o] [ɔ] [u]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas ou podem promover articulação da consoante nasal velar vozeada [ŋ].	Que imã esquisito! [kr'i.mẽ.is.ki'zi.tu] Ela é uma irmã ótima. [ʼɛ.lɐ.ɛ'u.mir'mẽ'ɔ.ʃi.mɐ] Meu cão é lindo. [mɛ:u'kẽ:ŋwɛ'li.du] O órgão usado quebrou. [w'ɔr.gẽ:u.ŋu'za.du.ke'bro:u] Elas amam os seus pais. [ʼɛ.lɐ'zẽ.mẽ:u.ŋus'se:us'pa:is] Ele era um bom articulador. [ʼe.li'ɛ.rũ.bõ:u.ŋar.ʃi.cu.la'dor] Próton é uma partícula. [ʼpro.tõ.ŋɛ'u.mɐpar'ʃi.ku.lɐ] Álbum imaculado. [ʼa:u.bũ.i.ma.ku'la.du] Era comum aos dois. [ʼɛ.rɐ.ko'mũ.ŋa:uz.do:is]
-ãe, -em, -ém, -en, -êm, -im + vogais orais	[ẽ:i] [ẽ:i] [ĩ] + [a] [e] [ɛ] [i] [i] [o] [ɔ] [u]	A junção desses fonemas geralmente resulta na oclusiva nasal palatal vozeada [ɲ].	Minha mãe amada! [ʼmi.ŋɐ.mẽ:i.na'ma.dɐ] Foi uma viagem ótima. [fo:'ju.mɐ.vi'a.ʒẽ:i'ŋɔ.ʃi.mɐ] Não convém escutar. [nẽ:u.kõ'vẽ:i.ŋɐs.ku'tar] Os jardins do Éden eram belos. [uz.ʒar'ʒĩz.du'ɛ.dẽ:i'ŋɐ.rẽ:u'be.lus] Eles se mantêm aquecidos. [ʼe.li.si.mẽ'tẽ:i'ŋa.ke'si.dus] Era um marfim excelente! [ʼɛ.rũ.mar'fi.ŋɐ.se'lẽ.ʃi]

*VNF: vogal nasal final; VOI: vogal oral inicial

Quadro 5: Juntura de palavras - orais finais + nasais iniciais (VOF + VNI)*

Tipo de juntura de palavra	Símbolo fonético	Observação	Exemplo
Terminações com vogal oral (átona ou reduzida) + nasais iniciais átonas an-, am-, en-, em-, in-, im-, om-, on-, um-, un- cuja realização fonética seja idêntica à terminação anterior.	[ɐ] + [ẽ] [ɪ] + [ẽ] [i] [ɪ] + [ĩ] [u] [u] + [ũ]	A vogal da primeira palavra pode ser omitida.	Mari' Ant ônia. [ma'ri.ẽ'to.nja] Um excelente emp rego. [ũ.ɲe.se'le.ʃĩ'pre.gu] Ela extraiu o dente inte iro. [ˈɛ.lɛs.trai'u'dẽ.ʃĩ'te:ɪ.ru] O tabuleiro está todo unt ado. [u.ta.bu'le:ɪ.rwɪs'ta'to.dũ'ta.du]
Terminações com vogal oral 'a' reduzida + nasais iniciais átonas en-, em-, in-, im-, om-, on-, um-, un-	[ɐ] + [ẽ] [ɐ] + [ĩ] [ɐ] + [õ] [ɐ] + [ũ]	A vogal da primeira palavra pode ser omitida.	Era uma bela emp resa. [ˈɛ.ru.mẽ'bɛ.lẽ'pre.zɐ] Muita hom bridade. [ˈmũ:ɪ.tõ.bri'da.ʒɪ] Que linda uni ão! [ki'li.du.ni'ẽ:u]
Terminações com vogal oral (átona ou reduzida) + nasais iniciais tônicas	[ɐ] [ɪ] [i] [u] [u] + [ẽ] [ẽ] [ĩ] [õ] [ũ]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas.	Isto é muito ínt imo! [is'twe'mũ:ɪ.tu'ĩ.ʃi.mu] No â mago do meu ser... [nu'ẽ.ma.gu.du.me:u.ser] A senha era “ ô mega”. [a'se'ɲɛ.rẽ'o.me.gɐ]
Terminações com vogal oral tônica + nasais iniciais	[a] [ɛ] [ɛ] [i] [o] [ɔ] [u] + [ẽ] [ẽ] [ĩ] [õ] [ũ]	Ambos podem conservar suas propriedades fonéticas.	Ponha o sofá on de quiser! [ˈpo.ɲu.so'fa.õ.ʒɪ.ki'zer] Você ent endeu? [vo'se.ĩ.tẽ'de:u] Sua avó me é ínt ima. [ˈsu.a'vɔ.mi.ɛ'ĩ.ʃi.mɐ] Ela está aqui amp arada. [ˈɛ.lɪs'ta.a'ki.ẽ.pa'ra.dɐ] Saí inte ira da luta [sa'i.ĩ'te:ɪ.rɛ.da'lu.te]... Capô inte iro. [ka'po.ĩ'te:ɪ.ru] Comi angu ont em. [ko'mi.ẽ'gu'õ.tẽ:ɪ]

* VOF: vogal oral final; VNI: vogal nasal inicial

Quadro 6: Juntura de nasais finais e nasais iniciais.

Tipo de juntura de palavra	Símbolo fonético	Observação	Exemplo
Terminação -ã, -im, -ão, -am, -um + nasais iniciais átonas -an, -am, -en, -em, -in, -im, -um, -un cuja realização fonética seja idêntica à terminação anterior.	[ẽ] + [ẽ] [ĩ] + [ĩ] [ẽ:u] [ũ] + [ũ]	A vogal da primeira palavra pode ser omitida. Pode haver um prolongamento da nasal ligada. E pode haver a articulação da consoante nasal velar vozeada [ŋ].	Era um imã antigo. [ˈɛ.rũˈi.mẽˈʃi.ɡu] Ele conseguiu o mar fim inteiro. [ˈɛ.li.kõ.seˈgiu.marˈfiˈte:ɪ.ru] Quero um pão untado de... [ˈkɛ.rũˈpẽũˈta.duʒɪ] Eles tomaram os seis países. [ˈɛ.lis.toˈma.rẽ:u.ɲu.sse:ɪspaˈi.zis]
Terminação nasal (-ãe, -ém, -êm, -en) + nasais iniciais an-, am-, âm-, ân-, en-, em-, ên-, in-, im-, ín-, om-, on-, ôm-, ôn-, um-, un-, ún-	[ẽ:ɪ] [ẽ:ɪ] + [ẽ] [ẽ] [ĩ] [õ] [ũ]	A junção desses fonemas pode resultar na oclusiva nasal palatal sonora [ɲ].	Que mãe in conformada! [kiˈmẽ:ɪ.ɲĩ.kõ.forˈma.dɐ] A quem inter essar possa... [aˈkẽ:ɪ.ɲĩ.te.reˈsarˈpɔ.sɐ] Foi ref ém on tem. [fo:ɪ.reˈfẽ:ɪˈɲõ.tẽ:ɪ] Hom em â nimo. [ˈo.mẽ:ɪˈɲẽ.ni.mu] Meu fim on de o destino quiser. [me:uˈfi.ɲõ.ʒju.ʒisˈʃi.nu.kiˈzer]

