

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

Alberto José Vieira Pacheco

CESEM, Universidade Nova de Lisboa

Resumo

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

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

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

Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em 1937, e do *IV Encontro Brasileiro de Canto*, realizado em 2005 e que tinha como objectivo revisar as Normas do português brasileiro cantado, só para citar o primeiro e o último destes trabalhos¹. Apesar de não se encontrarem exemplos similares em Portugal, é possível demonstrar o empenho individual de vários intérpretes como obviamente atestam as comunicações apresentados neste simpósio por músicos portugueses, ou, para citar apenas um caso mais distante no tempo, Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894) que, já em 1884, revela sua preocupação no seu *Cancioneiro Musical Português*:

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

A prática sugerida por Salvini não parece aceitável hoje em dia pois, antes de mais nada, é redutora ao escolher uma das variantes de pronúncia do português como a ideal para o canto, independentemente do repertório a ser executado. Por outro lado, a afirmação deste autor nos remete a um facto da maior importância: apesar do português europeu e o brasileiro contarem actualmente com uma mesma ortografia, graças ao acordo ortográfico recentemente aprovado, há alguns séculos que a pronúncia europeia diverge da americana. Estas especificidades de pronúncia são uma grande barreira para o cantor brasileiro que queira cantar, como se deve, o repertório português vernáculo e vice-versa. Se em 2007, após uma discussão a nível nacional, um grupo de professores de canto no Brasil conseguiu formular uma norma de pronúncia para o português cantado deste país, com o intuito não só de orientar os cantores nacionais, mas também de facilitar ou possibilitar a execução correcta do repertório brasileiro por qualquer cantor estrangeiro², o mesmo não ocorreu em Portugal. Com a falta de normas de pronúncia para o português europeu cantado, corre-se o risco de se ver o repertório português ser executado com pronúncia brasileira pelos cantores estrangeiros desavisados, ou que não encontraram outra opção na literatura especializada. Sendo assim, é preciso dar início a um profundo debate em Portugal que resulte em normas similares e específicas para o caso europeu.

¹ Maiores detalhes foram apresentados neste simpósio pela professora Martha Herr.

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

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

Ondas do mar de Vigo,
Se vistes meu amigo?¹
E ai Deus! Se verrá² cedo?

1- *se*: será que; *amigo*: namorado

2- *verrá*: virá

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

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

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

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

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

³ Esta composição pode ser consultada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia:

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

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

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

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

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

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

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

Nota biográfica

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