

# A PRONÚNCIA CANTADA E O PROBLEMA DO NASAL ATRAVÉS DOS DISCOS\*

Mario de Andrade

### Resumo

A pesquisa de Mário de Andrade, comunicada no Congresso Nacional da Língua Cantada (1937), traz a questão da fonética modular tradicional, de grupos interétnicos e multiculturais, apontando desencontros da norma culta em expansão no Brasil nos anos 1930 e falas regionais, culturais, de grande parte da população. Tal heterogeneidade fonética ganha dimensões de “problema do nasal” com o advento do rádio e da música gravada, enquanto portadores de instrumentos de entonação fixa entre falares, cantares, sonorizações constituídos para além de uma escala musical padrão, com ritmos, sons previsíveis. A pluralidade e historicidade de alternativas de comunicação em meios de transmissão oral, negociadas em encontros autores/receptores, sinalizam para tensões culturais e prováveis deslocamentos, para espaços privados, de falares híbridos na constituição da língua nacional.

### Palavras-chave

Fonética nasal; técnicas e tecnologias de comunicação; tensões culturais; restrições políticas.

### Abstract

Mário de Andrade's research, presented in "Congresso Nacional da Língua Cantada" (National Conference on Sung Language) (1937), deals with the question of traditional modular phonetics of inter-ethnic and multicultural groups, pointing to deviations from the educated norm in expansion in Brazil in the 1930s, and regional, cultural spoken languages of great part of the population. This phonetic heterogeneity receives dimensions of a "nasal problem" with the arrival of the radio and of the recorded music, as holders of instruments of fixed intonation between spoken languages, sung languages, sonorizations, constituted beyond a standard musical scale, with predictable rhythms and sounds. The plurality and historicity of communication alternatives in oral transmission media, negotiated in meetings authors/receptors, point to cultural tensions and probable displacements, to private spaces, of hybrid spoken languages in the constitution of the national language.

### Key-words

Nasal phonetics; communication techniques and technologies; cultural tensions; political restrictions.

Num de seus *Ensaaios de Anthropologia Brasiliana*,<sup>1</sup> o Sr. Roquete Pinto principia afirmando que “há, pelo menos, uma diferença entre os idiomas falados oficialmente em Portugal e no Brasil: a pronúncia. É fato evidente, que ninguém contesta”.

Ninguém o contesta, com efeito, e não teremos jamais precisão de laboratórios de fonética experimental para verificar tão nua verdade. Permite-se, a Discoteca Pública de São Paulo, no início desta sua comunicação ao Congresso da Língua Nacional Cantada, exprimir o voto insistente para que se montem no Brasil, o mais breve possível, alguns laboratórios de fonética experimental. Só com eles, em comparação com o que já se tem feito em Portugal, poderemos chegar a uma consciência científica das profundas dissemelhanças do nosso falar em relação ao português, bem como das variantes que já começam a se fixar nitidamente nas pronúncias regionais do Brasil.

A fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado “erro de gramática” e a verdade. No papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca. As próprias deficiências de expressão verbal da gente iletrada, são mais que discutíveis. Elas não derivam da ignorância gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estádio psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o caráter de “deficiências”. E de resto estão condicionadas a mil outras maneiras de expressão, o gesto, o rosto, a entoação, e um mesmo silêncio, muito mais ricos de vida, e suficientemente sintéticos para substituírem a abundância de vocabulário e a idéia clara das literaturas.

A língua realmente viva, a que vive pela boca e é irredutível a sinais convencionais, é o que dá o sentido expressional duma nacionalidade.

Mais que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes e que representam os elementos específicos da língua de cada povo. Essa música racial da linguagem corresponde, em harmonia perfeita, aos outros caracteres da raça, e é tão verdadeiro este fato que as canções, quando traduzidas de uma para outra língua, perdem grande parte do seu encanto.<sup>2</sup>

Mas se não possuímos ainda os laboratórios de fonética experimental que nos venham dar uma certeza científica sobre a nossa exata pronúncia, é certo que a discoteca brasileira já nos fornece material abundante de observação e de exemplo, muito mais útil, muito mais normativo principalmente que a observação escrita e os sinais da grafia musical. Não só a pronúncia oral tem seus caracteres especiais, mas essa mesma pronúncia, quando cantada, se transforma, ou melhor, se condiciona aos caracteres da voz musical, resultando desse mútuo condicionamento de palavra e canto, a beleza exata e a total validade expres-

siva das músicas nacionais. Nunca uma canção transcrita no papel ou no instrumento poderá dar a quem a estuda, a sua exata realidade. E a verificação desta verdade, depois que a fonografia veio nos apresentar o mundo de riqueza do cantar de todos os povos da terra, tomou a grafia musical por meios não mecânicos, bastante desautorizada como base de estudos etnográficos e folclóricos. Na sua admirável monografia sobre a música negro africana, o professor Hornbostel afirmava preliminarmente que

(...) como material para estudo, os fonogramas são imensamente superiores à notação das melodias e não se pode conceber que este método inferior ainda seja usado. Basta verificar que exclusivamente por meio da fonografia, é que podemos obter a coisa legítima. O pressuposto geral de que a substância de uma canção pode ser notada em pauta com os auxílios, talvez, de sinais diacríticos e texto explicativo, é mera superstição européia, ocasionada pela evolução da música e a maneira geral de pensar dos europeus. Os próprios cantores dão tanta importância ao timbre da voz e à dicção como a qualquer outra coisa. E mesmo às vezes mais. De fato, dicção e timbre demonstram ser caracteres raciais profundamente predeterminados por funções fisiológicas, e são, por isso, valiosa prova das relações e diferenciações antropológicas. Assim, os povos e suas músicas não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam. Que pensaríamos dum estudante de filologia que se despreocupasse da fonética? E como poderá ninguém estudar foneticamente uma língua sem tê-la ouvido falar?<sup>3</sup>

Essas justas apreciações do célebre etnógrafo sobre o valor da fonografia vêm de encontro a um problema do canto nacional que a Discoteca Pública ousa considerar de máxima importância para a música erudita do Brasil: o problema do belcanto.

O belcanto, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu têm sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do canto erudito nacional. Ora, estribada em tão ilustres professores como os que já citamos, ousa a Discoteca Pública perguntar se tal orientação é acertada? Se realmente pretendemos nacionalizar a nossa música erudita, trabalho em que coincidem atualmente os poderes públicos, os institutos musicais e quase todos os compositores do país, não seria também justo que os nossos cantores e professores buscassem também nacionalizar o nosso canto, indo beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam? Ninguém duvida que o belcanto europeu, o belcanto que é um só, possa prover o canto nacional brasileiro dos mesmos estudos técnicos de desenvolvimento vocal que tanto servem a um alemão como a um português. E isso mesmo, porque o canto nacional brasileiro tem as mesmas bases tonais e harmônicas do canto europeu e dele se criou. Podemos, portanto, e devemos, continuar nos mesmos estudos técnicos do belcanto europeu. Mas se estes estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E se usamos no canto brasileiro, o timbre, a dicção e as constâncias

de entoação que nos fornece o belcanto europeu, o canto nacional se desnacionaliza e se perde, naquela mesma vacuidade de caráter em que se dispersaram as obras de um Leopoldo Miguez ou de um Henrique Osvaldo.

Mas se a Discoteca Pública se julga no dever de reconhecer a vacuidade de caráter nacional das obras de um Miguez ou de um Osvaldo, nem de longe pensa em retirar delas o direito àquela “beleza verdadeira”, que exigiu acima para o canto nacional. É porque tais autores, usando mais freqüentemente a música instrumental, ou o canto em língua estranha, poderão ter encontrado em suas obras a beleza verdadeira que lhes competia. Mas não pode haver beleza verdadeira, beleza que seja ao mesmo tempo legitimidade e concordância absoluta de ser, não pode haver beleza verdadeira no canto nacional desde que este se utilize de timbres, maneiras de dizer e entoar importadas da Europa. A beleza individual de uma voz de cantor, pelos seus atrativos poderá nos encantar e enganar, deixando-nos esquecidos de nós e da pátria. Mas assim se passarão mais dez mil anos para a ouvinte imóvel escutando os gorjeios do rouxinol... Essa não será ainda para o canto nacional a sua beleza verdadeira. Esta só poderá legitimar-se e se exaltar em toda a sua humana grandeza, se baseada no timbre, na dicção e nas maneiras de entoar dos brasileiros.

O estudo dos discos de canto nacional abre desde logo uma distância amarga e ilegítima entre os cantores eruditos e os cantores... naturais. Se ouvimos, por exemplo, os agradáveis cantares da sra. Abigail Parecis (*Meu Amor*, Colúmbia, 5003-B) não poderemos mais saber onde o Brasil reside.

Não é exemplo isolado. Se estudarmos ainda a sra. Carmen Gomes (Victor, 33392), também não ouviremos timbre de Brasil. E a dicção é absolutamente desnordeante. Na *Flor e a Fonte* ouviremos “par’ô mar”<sup>4</sup> em vez de “par’u mar”; “rápida é fria”, “branca”; “ê os restos”, em vez de “i us restus”, além duma abrupta evanescência de *ss* finais. Na outra face do disco, então, como o texto não nos é conhecido, a audição percebe apenas palavras soltas, só depois de várias e insistentes audições conseguindo adivinhar completamente a poesia. Caso também estranho é o do sr. Cândido Botelho (Colúmbia, 22044-B), cuja agradável voz não consegue disfarçar defeitos lamentáveis de dicção. Ouvem-se “quê-ria”, “abraçar”, “bôniteza”, “M’ênrabicham”, “esforço”, “esquece”, “agitadô”, “vibrrarás”, e mesmo um “fal-la” com dois *ll* sem a menor brasilidade.

Caso interessante é o da sra. Lea Azeredo Silveira (Victor, 33333), com quem já nos aproximamos bem mais da realidade nacional. Esta cantora apresenta uma excelente dicção bem brasileira, principalmente quanto a prolação de vogais. Seu único defeito no disco citado, talvez seja uma lamentável tendência para a fortificação do *r* fraco de grupos consonantais com *jr. tr*, etc. Na modinha *Foi numa tarde calmosa*, ouvem-se perfeitamente um “sofrrri” e “inebriado” desnordeantes. Outra observação a fazer-se talvez seria quanto

ao timbre. Voz de carícia extrema, em que a todo instante surpreendemos inflexões bem nacionais, conserva-se, no entanto numa tal ou qual distância bastante difícil de definir. No disco que se está estudando, a voz da sra. Lea Azeredo Silveira se caracteriza por um acentuado e constante nasal. Porém este nasal se distingue bastante do nasal brasileiro, é mais um caráter individualista de voz; tendendo mais para o nasal francês, tão profundamente distinto do nosso.

Mais curioso ainda é o caso da sra. Elsie Houston na série de discos que gravou para a Colúmbia (“Puxa o Melão”, “Eh Jurupaña”, “O Barão da Bahia”, Colúmbia, 7014-B, 7050-B e 7053-B). Acreditamos que esta admirável cantora foi quem atingiu em discos a maior perfeição como prolação exata dos fonemas nacionais. Que admirável e exata riqueza de vogais surdas! Sua voz não é muito fonogênica e perde um pouco do seu timbre próprio na gravação, mas por esta se percebe a extrema perfeição dos fonemas tanto de fala culta, como em certos casos de caracterização inculta, exigidos pelas peças populares que estão gravadas. A cor das vogais, surdas é notavelmente rica e apropositada, os grupos consonânticos são habilmente emitidos, os *r*, *l* e *s* são finais se diluem com excelente discreção, sem se caracterizarem, como no caso da sra. Carmen Gomes, por uma espécie de final brusco, de menos agradável efeito. Só no timbre porém, que aliás é lindíssimo, a sra. Elsie Houston, carioca, filha de norte-americano e brasileira, não apresenta bastante evidencia nacional, embora ainda seja ela o que temos de mais brasileiro como voz erudita. Mas a sra. Elsie Houston também se afasta profundamente das timbrações européias. Os seus nasais, o seu roliço aflautado, a sua limpidez de emissão se equiparam exatamente aos das cantoras afroianques de espirituais, quando boas. Chegou mesmo, entre nós, a impressionar a identidade de timbração da sra. Elsie Houston com a da grande cantora Marian Anderson, quando esta retomava os processos afroianques de entoação para cantar espirituais. Também às vezes as cantoras afrobrasileiras quando excelentes apresentam esses mesmos caracteres de nasalização, aflautado e limpidez. Mas o nasal não se entoa com maior fechamento da boca e o aflautado é mais tênue, mais delicado, como se poderá observar na maravilhosa voz feminina que aparece no cântico “No Terreiro de Alibibi” (Victor, 33586).

Por este exemplo de diferenciação entre timbre afroianque e afrobrasileiro, se verifica que não apenas a timbração européia do belcanto descaracteriza a voz brasileira, como também as timbrações de qualquer outra maneira racial de cantar. Exemplo quase monstruoso do que se afirma, poderá ser observado com a gravação que o quarteto coral das “Singing Babies” fez do *Luar do Sertão* (Victor, 33925). Não chega a ser caricatura porque nos assombra em seu maligno exotismo. O timbre, a entoação, a dicção, os processos de coralizar completamente diversos dos nossos, fazem desse disco precioso um modelo

constante para cantores e *para compositores também*. Porque, de fato, a lição contundente desse registro, mostra a todos o quanto certas maneiras de cantar e de compor deformam a coisa nacional.

Assim há que prevenir os cantores nacionais quer de canto erudito, quer de rádio e “naturais”, contra os timbres americanos que da Argentina, da Norteamérica ou de Cuba nos vêm. É grande felicidade nossa não apresentarmos no canto as timbrações, entoações e amaneirados vocais tão desagradavelmente afeminados, que caracterizam a voz masculina de muitos cantores de tango argentino... “de salão”, ou da canção norte-americana, de que o filme e o disco desastrosamente nos inundam. O delicioso “Bando da Lua”, tantas vezes feliz pela beleza das canções que apresenta, como na “Menina que pinta o sete” (Victor, 34009), de excelente pronúncia, não raro se dispersa em norteamericanismos vocais de vário perigo para nós. Outros entoam como se viessem dos pampas... de salão.

Ao passo que na voz feminina do Brasil os melhores exemplos, como o da sra. Lea Azeredo Silveira, o da sra. Carmen Miranda, o da sra. Stefana de Macedo e a lindíssima voz do “No Terreiro de Alibibi”, para citar quatro pólos da voz feminina nacional; ao passo que em todas estas vozes há uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas, os nossos cantores homens de voz mais essencialmente brasileira se caracterizam pela masculinidade vocal. Se é certa e penosa a grande ausência de vozes de baixo (como de contralto) no Brasil, não menos certa é a forte cor abaritonada das nossas vozes mais caracteristicamente nacionais. Não o barítono italiano útil para “Os Barbeiros de Sevilha”. Mas um barítono mais liso, mais clarinetístico, às vezes de um tom clarinante de esplêndido nasal, quando a voz se timbra de afrobrasileirismo vocal. Nem tenores nem baixos. Nem barítonos de belcanto. Mas uma voz ao mesmo tempo tenorizante e serenamente forte, duma carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais. Nem argentinidades nem norteamericanismos.

Mas então, o que é o timbre nacional? Se é certo que já tentamos lhe definir algumas qualidades com todos estes “textos explicativos”, de que se riu um pouco o professor Hornbostel, é com razão, nada melhor que o disco para demonstrar o que é o timbre, a entoação, o caráter vocal do nosso povo. São numerosos os discos, de vozes principalmente cariocas, carioquizadas ou nordestinas, em que se poderá surpreender o caráter vocal brasileiro. Não citaremos nomes por enquanto. Lembraremos apenas um disco, bastante estapafúrdio, que é a prova mais violenta da diferença de timbre, de maneiras de entoar e dizer, entre a voz brasileira e o belcanto europeu. Queremos nos referir à gravação do *Sapo Dourado*, do sr. Hekel Tavares, em edição Victor. A primeira face do primeiro disco é extremamente comprovante do que afirmamos. Estão nessa face três pequenas peças musicais. A primeira é um solo pelo barítono sr. De Marco, que está

inteiramente ao serviço do belcanto italiano. A segunda peça é um coro dialogado entre vozes masculinas e femininas, em que não houve a menor intenção artística de equilíbrio e fusão coral. Mas como são coristas nacionais, provavelmente sem nenhuma educação vocal, já se observam as perigosas vogais abertas das nossas vozes femininas, e um melhor grupo masculino bem brasileiroamente timbrado. Finalmente, na terceira peça, que é o momento decisivo da prova que damos, há um dueto entre o baixo sr. Perrota Filho, também exclusivamente afeito ao belcanto italiano que o educou, e o surpreendente “barítono” sr. H. Tapajós. E com este surge um mundo novo, que no caso, é o novo mundo do Brasil. Poderemos realmente classificar de “barítono” ao sr. H. Tapajós? Incontestavelmente não, se tomarmos como critério de classificação vocal o belcanto europeu. Nem barítono nem tenor europeu. O sr. H. Tapajós é simplesmente uma adorável, uma sensata voz masculina brasileira. Neste desnorante disco, em que vínhamos ouvindo palavras nacionais de um assunto tão nacional como o *Sapo Cururu*, completamente danificadas por entoações estranhas e um coro grosseiramente mal equilibrado, confessemos que quando surge a brasileiríssima voz do sr. H. Tapajós, o mundo se revela. É a identidade, é o equilíbrio. Assunto, palavras e timbre derivam agora duma fonte comum, e o prazer é indizível. Surge aquela “beleza verdadeira” de que falamos atrás. As vozes dos srs. de Marco e Perrota Filho são bonitas, não discutimos. Porém esta boniteza em texto nacional, nada consegue legitimar, e as deformações são tão numerosas e agressivas, que a repulsa é instintiva. Só a voz do sr. H. Tapajós nos reconcilia com a beleza verdadeira, e sossegamos, reentrados no seio da pátria maternal. É de nosso parecer, diante de prova tão clarividente, que o canto erudito nacional, se não buscar no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar, e especialmente na nasalação dos nossos cantores naturais uma maior legitimidade nacional, não poderá seguir o caminho ilustre que estão abrindo os compositores contemporâneos do Brasil.

Principalmente como timbre e entoação. Na dicção, menos. Os nossos cantores naturais, pela confissão dos discos são seres alfabetizados e muito urbanos, o que os desnatura bastante na dicção. Muitos deles fazem horrores, cantando ortograficamente, em principal as vogais surdas.

Um caso curioso, por exemplo, é a sra. Stefana de Macedo. Quando esta cantora canta peças regionais nordestinas de estilo exclusivamente popular, ‘rural’, por assim melhor caracterizar o que dizemos (V. Batuque e Bambalelê, Colúmbia, 5093-B e 5067-B), a sua voz é admiravelmente verdadeira como caráter e dicção. Já, porém, quando a cantora em modinhas urbanas, como na menos agradável *História triste de uma praia* (Colúmbia, 5093-8), canta em dicção menos ruralizada, se aproximando do falar culto, a sua dicção é

lastimável. Perde-se grande parte da timbração característica e ouvem-se defeitos graves de pronúncia, tais como “mêntiu-me”, “ô sino”, “sêntia”, “escurecia”, “fêliz”, “pôr” (preposição), “quê ia”.

A palavra “feliz” que enumeramos, é por certo das mais infelizes da dicção nacional. Não possuímos quase nenhum cantor que tenha coragem de lhe emitir o *e* surdo em sua cor exata. É lamentável. Se vamos ouvir a sra. Otília Amorim (*Sou Feliz*, Victor, 33413), de voz tão original na sua timbração de samba carioca, só temos a deplorar que no meio duma dicção bem apropriada apareça, a “fêlicidade”, com *e* fechado em vez de surdo. O sr. Sílvio Caldas, no samba *Chorei, Nêga* (Victor, 33424), que é aliás perfeitamente pronunciado, só num momento hesita e nos dá também o “fêliz” com o fechado. Quanto à sra. Sônia de Carvalho, também de excelente e curiosa timbração nacional, o seu registro *A Infelicidade me persegue* (Victor, 34014) demonstra uma hesitação quase absurda. No primeiro refrão só conhece o *e* fechado ao dizer “infêlicidade” e “sou infêliz”, no que a imita ridiculamente o coro. No segundo refrão, tem-se a impressão de que a cantora já está se repondo em seu natural, pois se escuta “infilicidade”, embora ainda “infêliz” se repita com *e* fechado... Só da terceira vez a cantora parece ter se esquecido das preocupações do... bem dizer, e as duas palavras soam com *e* surdo, em perfeita naturalidade.

O caso do sr. Mário Reis parece colocar-se no polo oposto ao dessa dicção ortográfica da “felicidade”. Tanto na marchinha *Deixa esta mulher chorar* (Odeon, 10715) como em outro disco Odeon (nº 10569), leva ao exagero a pronúncia normal, buscando familiarizá-la, mas na verdade, viciando-a bastante. Os seus *ee* surdos em “fíliz” e “inquanto”, já não são propriamente *ee* surdos, mas verdadeiros *ii* abertos, de perigosa e nova desnaturação.

O problema do *ee* e *oo* surdos é incontestavelmente o que encontra menos soluções apropriadas na discografia nacional. O sr. Agnelo Chagas (*Já não te lembrás*, Victor, 33373) se salienta pelas vogais desastradas, pronunciando “tê lembrás”, “dô ranchinho”, “juras-te”, “caminhô”, “desde que ô abandonastê”, “pôrque”, “dê ti”, “dê-manhã ê dê-tardinha”, “êstá êscuro”, “coqueirô”, “t’êesperar”. Poucos serão assim tão ortográficos, . . Mas o sr. Ubirajara, na canção *Mariquita* (Victor, 33303), também nos diz “ao pé dê mim” e “ri dê mim”. A sra. Carmen Miranda, aliás normalmente boa dizedora de seus textos, além dum “dêpois” discutível, emite um “sêguirei” *Na Batucada da Vida* (Victor, 33769). O sr. Francisco Alves, no famoso *Foi Ela* do Carnaval, de 1935, se aprimora em emitir mal os *ee* surdos. Aliás no *Deixa esta mulher chorar*, já citado e sua outra face, em que este cantor dialoga com o sr. Mário Reis, observa-se uma diferença profunda de emissão do *e* surdo, neste mais familiarizado, no outro muito hesitante. E também como nasalção, o sr. Mário Reis é bem mais tipicamente nosso que o seu par.



Curioso é o caso da palavra “depressa” que os nossos foneticistas afirmam talvez apressadamente, iniciar com *e* fechado. Assim a emite o sr. Mário Araújo na canção *Eu hei-de ser de você* (Victor, 33405), onde porém parece ignorar a existência do *e* surdo. Mas a sra. Elisa Coelho, cuja pronúncia é aliás um primor de vogais reduzidas, no samba carioca *Caco velho* (Odeon, 11143) diz um “dipressa” bastante assustador.

Mas os próprios coros nacionais, mesmo cariocas, se aprimoram em dizer ortograficamente o *e* surdo. No *Samba de Reúna* (Victor, 33408) o coro canta fechadamente “êim” por “im” na frase “*Em Mangueira também tem*”. Nos corais paulistas, tais confusões inda se defendem um pouco enquanto não tivermos fixado uma língua-padrão para o canto nacional. Ninguém ignora a desagradável pronúncia “paulistinha quêrida” (Victor, 34036) do Carnaval de 1936. Caso curioso é o disco *Homem que chora* (Victor, 33376) do grupo “Batutas Rio-Clarenses”, formado de homens-de-cor. Ouvem-se “ti cõnhêci” no passado e um *u* trocado por *ô* em “môlher”, dicção que só temos ouvido algumas vezes na boca de italo-paulistas. Alçando-nos para coros mais eruditos, colheremos nos discos gravados pelo Orfeão Piracicabano (Victor 33229 e 33230), “êmbolada” por “imbolada”, “quê” por “qui”, “ô poder”, “perfeitoô”, “baixinhô” e um “ê sê quebrou” da mais sossegada paciência paulista.

O próprio Coral Paulistano, que foi talvez o primeiro coral brasileiro a cuidar seriamente da nacionalização do dizer, ainda deixa escapar pequenas falhas nos discos por nós gravados (Discoteca Pública, ME 4 e 5). Ouve-se ainda um “Entrê, Irene” no solo de baixo da Irene no Céu, um “noite ê dia” no *Tenho um vestido novo* e um quasi “pôeta”, uma das vezes em que esta palavra aparece no *Canto do Matuto*.

Entre os bons exemplos de emissão de vogais surdas, além da sra. Elsie Houston que é modelar, poderemos ainda citar a sra. Elisa Coelho nas duas faces do disco Victor número 33322. É verdade que está imitando pronúncia rural, mas a observação não se invalida por isso.

Uma verificação muito curiosa que a análise da discografia nacional nos proporciona é quanto à pronúncia do *s*. É sabido que principalmente na fonética carioca e ainda de outras regiões do Brasil, o *s* soa como *j* ou *x*. Ora, é quase em vão que procuramos esta pronúncia nos discos nacionais. Talvez apenas a sra. Carmen Miranda o conserve com mais evidência. No *Adeus, Batucada* (Odeon, 11285), que apesar dum lastimável “quêrida”, é de excelente pronúncia, escutam-se uns *ss* levemente chiados, de aceitável discriminação. E o mesmo se dirá observando o *Na Batucada da Vida* já citado, em que o *s* vibra às vezes como discreta fricativa sonora, mas outras nitidamente surdo, como entre paulistas e mineiros. Essa repulsa quase unânime ao *s* como valor de *x* ou *j*, mesmo entre cantores cariocas ou acariocados pelas virtudes do samba e da marchinha, é já boa tradição, cremos, para evitar o excesso de ruídos prejudicial ao canto provocado pelas fricativas sonoras.

Não poderemos nesta comunicação, que se limita a observações de ordem geral, entrar em peculiaridades e curiosidades individualistas do nosso dizer. O fenômeno porém das vogais abertas tem sua justificativa neste estudo, por se generalizar bastante. Se observarmos, por exemplo, o sr. Floriano Belhan quando era ainda menino o contraltista na *Sinhá* (Victor, 33410) surpreenderemos, além do admirável nasal, algumas vogais não tônicas, discretamente abertas e que, apesar das afirmativas em contrário, nos querem parecer bem nacionalmente timbradas. Também a senhora Carmen Miranda, em *Pra você gostar de mim* (Victor, 33263) concorre com um “no amor” mais discutivelmente nacional de crer-se talvez que, no canto, estas vogais abertas de cantores solistas, não derivem da maneira inculca do cantar carioca, mas antes seja uma consequência de fortes acentuações. O sr. Sérgio da Rocha Miranda, na *Bahia*, do compositor Hekel Tavares (em disco Odeon), tinha uma maneira muito batida, muito oclusiva de pronunciar o *b* de “Bahia”, acentuando-o, que o levava naturalmente a abrir desmesuradamente o *a* protônico. Embora com um *b* mais discreto e em meio duma ótima dicção nacional, o samba *É da Lua* (Parlofon, 13273) volta a nos apresentar com um “Bãã”, um “bãrullo” e um “é dà Lua” que sem serem, no caso, nordestinismos regionais, são de bastante caráter musical nosso. Na mesma peça aliás ainda se recolhe um “sãmbã” com o *a* postônico excessivamente claro, sem cair em qualquer acento de ordem musical.

Mas é principalmente nas vogais nasais abertas que o problema se complica mais. E com ele entramos na parte mais aflitiva desta comunicação.

A língua portuguesa se caracteriza por uma fala de forte constância nasal. Essa é, pelo menos, a observação de alguns estrangeiros que visitaram Portugal. Ludwig Tiek e o imperador Maximiliano do México, maldaram do português pela sua nasalização. “É uma curiosa linguagem que muito pueril me parece ainda – diz o primeiro: O português engole quase tudo e profere e suspira internamente mais sílabas do que as que lhe soam pela boca e pelos lábios. Mais ocupado, porém, é ainda o nariz; muito mais mesmo do que em francês. Isso dá ares, com efeito, do porco ou do leitão”. E pertence a Maximiliano este ridículo mau humor: “Quem não ouviu o português, não sabe como o diabo fala com sua avó, pois um tal pronunciar roufenho, sibilante, escabroso, composto de gruninhos, um tal nasalizar lingual e palatal, através de um aglomerado de todos os sons grosseiros e desagradáveis, só o diabo encolerizado o pode inventar”<sup>5</sup>.

Há evidente o desprezível exagero em tais opiniões, porém delas se tira que a certos estrangeiros, faladores de outras línguas, português chama a atenção pela sua nasalidade. Provavelmente esta sensação deriva em grande parte, ou mesmo exclusivamente, da existência do *ã*, troço de toda agente, e polícia secreta denunciador de metecos. É provável

que o português, convertido em língua nacional dos Brasileiros tenha se acrescido de mais freqüente nasal. É que aqui raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangues e outras línguas, estas, quase sempre, fortemente nasais.

Que as línguas autóctones desta parte da América, especialmente o Tupi-Guarani, eram muito nasais parece indiscutível. O sr. Raimundo Lopes estudando os tupis inda existentes no Maranhão, parece, em parte ao menos, negar a constância de nasalidade da língua tupi. “Não vi falado o tembé nem o urubu com a gama nasal que faz tão esquisito o tapirapé”, afirma o ilustre etnógrafo do Museu Nacional.<sup>6</sup> Já, porém para o sr. Teodoro Sampaio, com bastante desprezo pelos direitos da língua nacional, a nasalação brasileira é um vício que os ameríndios exclusivamente nos herdaram. “O vício da nasalação, herdado do índio, leva ainda hoje o Brasileiro a fazer nasais, sons que em vocábulos português absolutamente não o são (...). Na língua primitiva do país, a voz nasal gozava de certa preponderância nos vocábulos. O prestígio dessa voz num vocábulo tupi dava-lhe para modificar as vozes vizinhas, antecedentes e conseqüentes (...). Pela mesma razão pronunciava o indígena “Cançãoã”, nome da conhecida urticácea, em vez de “Caá-çã-çã”, que é o verdadeiro, com todos os seus elementos glóticos, nome donde procede o nosso “canção”, já de feição aportuguesada. Daí também o vício brasileiro... etc.”<sup>7</sup>

Se a principal língua ameríndia provavelmente, como no bom exemplo acima, contribuiu para o contingente de nasalidade da língua nacional, ainda, poderá ter contribuído para a nasalidade do nosso canto, a maneira primitiva de cantar dos Ameríndios que conosco se fundiram. O sr. Mário de Andrade, definindo o canto dos primitivos, escreve: “Vive anasalado, vive no falsete (o som), pouco evidente no meio de portamentos arrastados. Verifiquei processos assim entre os índios brancos, nos fonogramas existentes no Museu Nacional; Roquette Pinto me confirmou pessoalmente a freqüência do som nasal entre os nossos índios e Roberto Lach generaliza esses processos aos primitivos em geral”.<sup>8</sup> Ora, esses mesmos processos de nasalização em portamentos arrastados são freqüentes, são de uso sistemático em peças de caipiras e mesmo de negros da região Minas-São Paulo. É mesmo essa a maneira sistemática de entoar certas invocações a solo e coro que precedem, nesta região no país, a execução de partes de bailados (como no *Moçambique*) e de danças (Dança da Santa Cruz; sambas e jongos rurais). Exemplos bastante característicos e comprovantes do que afirmamos podem ser estudados nas gravações e imagens feitas por nós, expressamente para as nossas coleções de estudo. Citaremos, entre outras provas, o filme *Moçambique*, por nos gravado entre caipiras de Moji das Cruzes e as sonoras invocações da *Dança da Santa Cruz*, de Itaquaquecetuba (Discoteca Pública, disco F - 1, fon. nº 1), ambos do Estado de São Paulo. Ainda a *Folia de Reis* (Discoteca Pública, disco F - 7 e 8, fon. nºs 20 e 21), de caipiras e pretos mineiros de Lambari, mostra uma correspon-

dência de nasalização tão íntima com essas invocações absolutamente estranhas e originais, incomparáveis a qualquer entoação de outros países, que nos parece muito provável a entoação nasal típica desta região do país, derivar como maneira de timbrar a voz musical, diretamente das entoações musicais dos Ameríndios.

Do nasal caipira, tão diverso do carioca e do nordestino, a discografia nacional nos oferece ótimas e numerosas provas. Observe-se, por exemplo, a notável moda caipira *Prende os Cabritinhos* (Arte-Fone, 4124), bastante característica em sua entoação nasal, principalmente no final da peça, em que nos surpreende a entoação “gracinhã” com o *n* nasalizando as duas vogais que o cercam. Também os cantadores Olegário e Lourenço, na moda *Triste Festa de São João* (Victor, 33922) são bons exemplos deste nasal caipira, que se manifesta especialmente no canto, e não é constância do falar. Ainda o cantador piracicabano Zico Dias e seu companheiro (Victor, 33933), e ainda mais tipicamente os dois admiráveis discos Colúmbia *Folia de Reis e Toada de Mutirão* (núms. 20032-B e 20033-B) servem de molde. Já na toada *Chora Nenê* (Victor, 33381) se surpreende o nasal caipira convertendo-se em timbração mais urbana; e no esplêndido registro que é o batuque *Bananeira* (Arte-Fone, 4023) observa-se um nasal afrocaipira, já se afastando dos caipirismos de entoação e se aproximando do nasal afrocarioca. Aliás a dicção deste registro salienta ainda a constância das vogais abertas mesmo próximas de nasais, como “bànanêra”, “cumpanhero” e outras mais.

Mas se a fonética ameríndia veio provavelmente influir na constância de nasalidade da língua nacional, não foi menor nesse sentido a contribuição do negro. O sr. Edison Carneiro em seu estudo sobre as “*Religiões negras*”,<sup>9</sup> nos diz que “os negros na Bahia, nasalam todas as palavras nagôs mesmo as terminadas em *i forte*”.

Não será porém necessário apelar para o testemunho dos autores para provar a forte nasalidade da pronúncia afrobrasileira. Ela se mostra melhormente pelos discos. A discografia nacional apresenta uma coleção numerosa de discos em que se exemplifica esta pronúncia tanto falada como cantada. Se tomamos *História de um Capitão Africano* (Victor, 33253), as vozes negras do diálogo falado são de grande caráter e de nasal incisivo, tanto a masculina como a feminina.<sup>10</sup> De resto, freqüentemente a voz negra feminina se manifesta menos nasal que a masculina. Esta distinção é facilmente observável no jongo *Quando o Sol sair* (Victor, 33784), em que a voz feminina, mais aberta, se nasaliza menos que a masculina. O mesmo se dirá do magnífico registro *No Terreiro de Alibibi* já citado, em que tudo se observa. A voz falada do preto velho, tão típico. Um coro fortemente nasalizado. Uma excelente voz, nasal masculina. E uma esplêndida voz feminina, de admirável pureza e tenuidade, bem menos nasal, porém. O som mais agudo em *an*, surge, nesta voz feminina, entoando quase *a* claro terminado em leve nasalização. Em *Na Mata Virgem*

(Odeon, 10925), aliás tanto a voz masculina como a feminina estão excelentemente timbradas em nasal. Em *E vem o sol* (Victor, 33420), bem como no *Xô Xuringa* (Victor, 33573), também temos bons e característicos exemplos de nasal negro, tanto falado como cantado. No primeiro destes dois discos dever-se-á observar a curiosa entoação de “girá” (gitar), com sua curiosa cor, que já não é mais positivamente o *a* claro, nem chega a ser propriamente o *ã* nasal fechado, mais próprio da nossa fonética geral. É um nasal quase aberto, ou, para melhor exatidão: um *a* aberto quase nasal. O *a* nasal aberto virá dos afrobrasileiros?... Eles parecem usá-lo com tal ou qual freqüência mesmo os menos africanizados em seu timbre, como o sr. Francisco Senna, em *Meus Orixás* (Victor, 33953), ainda emitem um *a* nasal que positivamente não é fechado.

O prof. Said Ali diz, um pouco apressadamente ao nosso ver, que no “idioma brasileiro ocorre somente a série nas mais fechadas”<sup>11</sup>. Ora basta ouvir o típico nasal do “limão” entoado pelo cantor Calazans em *Vamos apanhar limão* (Odeon, 10398) para se verificar a ocorrência do nasal aberto entre nós. É certo que jamais, entre nós, o nasal chega a perder completamente a sua nasalidade, como em certas pronúncias regionais portuguesas em que “mai” (mãe) chega a rimar com “pai”<sup>12</sup>; mas, como observa o prof. Sousa da Silveira para o verbo “andar”<sup>13</sup>, a nasal aberta não está completamente desterrada da nossa fonética. Os discos nacionais, especialmente os afrobrasileiros vêm confirmar com certa freqüência esta asserção.

Com o cantor Calazans, embora não lhe conheçamos a região de origem, estamos em pleno domínio da timbração nordestina. Outro disco do mesmo cantor, o *Oi-dá-dá* (Odeon, 10473), e sua outra face, nos confirma em sua nordestinidade de entoação, assim como o *Dá-lhe Toré* (Colúmbia, 22185-B), em que Calazans (Jaraca), dialogando com Ratinho, nos apresenta um registro regional excelente, de excelente caráter de timbre, aproximando-se do negro.

O *ân* bastante claro e nordestino ainda se manifesta em outros cantores, como na *Cambinda Velha* (Colúmbia, 22187-8), aliás todo ele bem exemplar do nasal brasileiro, até na voz de mulher. Também a sra. Stefana de Macedo (Conf. *Dois de Oro*, Colúmbia, 22208-8) apresenta um *ân* regularmente claro, ao mesmo tempo que é modelar como timbre nordestino rural. No curioso *Samba do Caná* (Odeon, 10073-8), especialmente na outra face, em que se gravou *Na Praia*, surge, fazendo solos para os Turunas da Mauricéa, o cantor Augusto Calheiros. Embora não possamos atinar com a nacionalidade deste solista, a sua dicção e certas maneiras de entoar, nos recordam invencivelmente Portugal ou filiação portuguesa, com a curiosa voz assimilável à de certos cantores portugueses do fado.

A nasalização carioca enfim, ou carioquizada em cantores que se fixaram mais longamente no Rio e assimilaram a maneira carioca de cantar sambas e marchinhas, também concorre com discos numerosos a esta feira da nasalização nacional. Poderíamos lembrar neste sentido os cantores Sílvio Caldas em *Baianinha, vem cá* (Victor, 33407); Almirante na batucada *É Tumba* (Victor, 33572), com ótimos nasais no a de “rial” e “naval”; J. R. de Carvalho, com sua voz amulatada em *O Destino há-de falar* (Victor, 33607) do Carnaval de 1933; e ainda tendendo mais para o afro, as vozes de *Auê* (Odeon, 10917) e face oposta, vozes bem típicas, abertas, angustiosas da gente dos morros, que, quando desce pelos Carnavais, enche as pesadas noites cariocas de uma alegria lancinante .

Ainda neste mesmo sentido, poderíamos citar o samba *Vejo lágrimas* (Colúmbia, 22165-B), também do Carnaval de 1933. O solista sr. Antonio Moreira da Silva, apresenta uma voz de timbração deliciosa, profundamente nossa, carioca, um nasal quente, sensual, bem “de morro”. A dicção está cheia de defeitos ortográficos e na própria entoação, embora uma vez só, fere-nos um “tâíns” (tens) aporuguesado, insuportável no meio de tanta brasileiroidade da música e de timbre.

Mais vagos, ao nosso ver como regionalismo de caráter vocal, ainda surgem numerosos cantores brasileiros, bem constantemente nasais. É, por exemplo o sr. Mota da Mota (*Vou Girá*, Victor, 33380) embora exagere um pouco a maneira rural de entoar. É o nasal admirável do sr. Raul Torres nesse dolente e brasileiroíssimo *É a morte dum cantadô* (Odeon, 11238). É o sr. Gastão Formente que no *Foi boto, Sinhá* (Victor, 33807), apesar de sua voz bastante ingrata, adquire uma cor nasal perfeitamente nossa. É também a sra. Araci de Almeida (*Triste Culca*, Victor, 33927) com ótima cor de vogais e menos feliz prolação de consoantes. Neste disco, se apresenta um bom exemplo de variabilidade de pronúncia do “não”, bem claramente “nãum” quando mais vagaroso, e na outra face do disco, escurecendo-se na dicção mais rápida, até que, num quase presto, chega a soar quase exclusivamente “num”. As variantes melhores estão no fim da música (*Tenho uma rival*), após o refrão instrumental.

Outro momento exemplar de nasalização, encontra-se à frase “Vem ouvir como é bonito, o samba chorado” no admirável samba *Abandona o preconceito* (Victor, 33908) cantado pelo Dando da Lua. Ainda juntaremos a voz encantadora do sr. Floriano Belhan em *Morena que dorme na rede* (Victor, 33951), com seu leve nasal de acariciante doçura.

Já menos característicos seriam a sra. Carmen Miranda, que assume as proporções de um “caso” da música nacional, cujo timbre tem por vezes uns longínquos lusismos. Também o sr. Jorge Fernandes (Conf. *Banzo*, Odeon, 4692), com sua voz tão simpática, como nasal não apresenta caracteres eficientemente nacionais.

Tão numerosas provas são mais que suficiente e concludente base de estudo para se poder afirmar que a fonética brasileira se caracteriza pela freqüência dum nasal bem típico. Esta nasalização da língua nacional não escapa aos observadores estrangeiros que nos ouvem. O sr. Konrad Guenther<sup>14</sup>, numa deliciosa página de seu livro ainda tão pouco divulgado entre nós, traz uma curiosíssima observação. Discreteando sobre o bem-te-vi, cujo nome considera admiravelmente adequado aos costumes e à vivacidade do passarinho, observa que tanto o seu canto completo “bem-te-vi”, como o seu piado, “piã”, apresentam um *i* nasalizado, como se fosse emitido pelo nariz. Esta entoação é tão caracteristicamente brasileira, confessa o adorável escritor, que muitas vezes, ao conversar com Brasileiros, ele se recordava do timbre do bem-te-vi, e ficava na dúvida si era o tiranídeo que imitara a entoação dos Brasileiros, ou estes a daquele. E conclui afirmando que o metal da voz brasileira condiciona-se muito bem à nossa natureza, e lhe recordava, por sua musicalidade, principalmente na boca das moças, o timbre da clarineta. A observação do sr. Konrad Guenther poderá não ser muito etnicamente científica, pelo que de contribuição nasais do Português, do negro e do ameríndio se construiu a nossa clarineta, porém tanto pela imagem desta como pela direta afirmação, e julgamento cheio de simpatia do estrangeiro, vem de forma insuspeita garantir a nasalização do nosso dizer.

Diante, pois, de tão numerosos exemplos de timbre e de entoação bem nacionais que a discografia nos fornece; tendo a resolver o problema duma dicção própria, inconfundível, inassimilável à de qualquer das línguas européias; apresentando principalmente uma nasalidade abundante e original, será possível ao canto erudito brasileiro sujeitar-se às exigências vocais do belcanto europeu, sem se desnacionalizar?... Pelas provas que demos não só os cantores eruditos levam enorme desvantagem de nacionalidade vocal aos nossos cantores naturais, como apresentam ainda forte tendência para desnaturar, em sua dicção, a nossa língua belíssima. O nasal não é um perigo e nem sequer um defeito. Tem mesmo boa defesa européia... Com efeito, no Congresso de Canto realizado em 1933 em Paris pela Académie du Chant Français, a moção aprovando as ressonâncias nasais foi aprovada por 42 votos contra seis.<sup>15</sup>

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

que é a nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular. Trata-se, enfim, efetivamente, de preferir a uma importação desnacionalizadora, uma propriedade tradicional. Países como o Japão, raças cultas, como os israelitas e árabes, têm seu belcanto (arte de cantar) próprio. Por que não teremos o nosso também, pois que a isso nos leva, não a patriotice vesga, mas a simples honestidade de sermos mais nós mesmos? . .

A Discoteca Pública do Departamento de Cultura não ousa provocar desde já uma moção neste sentido. Será porventura cedo demais para que o nosso canto erudito e sua didática, tão profundamente versados no canto europeu e dele dependentes, se aventurem num caminho de experiências pacientes e difíceis, a que só o excesso de concorrência e a aspiração do melhor darão pioneiros. Mas se não ousa provocar uma moção, sempre a Discoteca Pública exprime o seu voto ardente de que o canto erudito nacional se conforme com mais exatidão ao timbre, à dicção e aos acentos em que se fez a nossa música popular e a que já se afizeram, com tanto lustre, os nossos compositores eruditos. Só então a canção erudita nacional encontrará seus intérpretes verdadeiros. Só então, em toda a sua magnitude, há de se realizar a beleza verdadeira.

*Publicação autorizada em junho de 2003*

### *Notas*

\* ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Vila Rica Editoras, 1991, pp. 95/101.

<sup>1</sup> PINTO, E. Roquete. "Ensaio de Anthropologia Brasileira". In: *Biblioteca Pedagógica Brasileira*. São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1933, p. 97.

<sup>2</sup> DUPRE, E. e NATHAN, M. *Le Langage Musical* (n° 607). Paris, Ed. Felix Alcan, 1911, p. 27.

<sup>3</sup> HORNBOSTEL, E. M. *African Negro Music*. Ed. International Institute of African languages and cultures. Londres, p. 5.

<sup>4</sup> Os acentos extraordinários não indicam tonicidade, mas cor das vogais.

<sup>5</sup> Apud RAPOSO, Hipolito. "A língua e a arte". In: *A questão ibérica*. Lisboa, Ed. do Integralismo Lusitano, 1916, p. 88.

<sup>6</sup> LOPES, Raimundo. *Os Tupis do gurupi*. In: *Atas*, tomo I do XXV Congresso de Americanistas, Universidade Nacional de la Plata, 1932, p. 166.

<sup>7</sup> SAMPAIO, Teodoro. *A língua Portuguesa no Brasil*. In: *Revista de Filologia e História*, Rio de Janeiro. Tomo I, fasc. 4, p. 467.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. 3 ed. São Paulo, L. G. Miranda, 1937, p. 13.



- <sup>9</sup> CARNEIRO, Edson. *Religiões negras*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1936, p. 184.
- <sup>10</sup> Nesse disco aliás se observa também a concorrência das vogais abertas. Chega-se mesmo a ouvir “órubú” a ‘ururbu’ (?).
- <sup>11</sup> ALI, Said. *Gramática Secundária da Língua Portuguesa*. São Paulo, Com. Melhoramentos, p. 10.
- <sup>12</sup> VASCONCELOS, J. Leite de. *De terra em terra*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1927, v. I, p. 27.
- <sup>13</sup> SILVEIRA, Souza da. *Lições de Português*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1934, p. 348.
- <sup>14</sup> GUENTER, Konrad. *Das Antliz Braziliens*. LEIPZIG, R. Voigtlaendler, 1927, p. 220.
- <sup>15</sup> Conf, *Lê Monde musical*, nº de outubro de 1933, p. 287.