

Pronúncias do português brasileiro cantado: uma análise vocal de gravações do barítono Ernesto De Marco

Pronunciations of sung brazilian portuguese:
a vocal analysis of recordings by baritone Ernesto De Marco

Daniela da Silva Moreira 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
danieladasilva.moreira@hotmail.com

Alberto José Vieira Pacheco 

Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa, Portugal

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fernando Chaib

Layout Editor: Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Submitted date: 22 nov 2022

Final approval date: 04 apr 2023

Publication date: 06 may 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.41909>

RESUMO: Este artigo aborda a pesquisa sobre a pronúncia apresentada pelo barítono Ernesto De Marco em gravações de cancionário do século XX, em comparação com as normas de pronúncia atuais e as existentes em sua época (e a relação com modernistas nacionalistas). Como resultado, ficou evidente que De Marco possuía variações de pronúncia diacrônicas e pessoais, sendo que as variações pessoais repercutiam de forma negativa, com relação ao modernismo nacionalista. Como conclusões, estudar a pronúncia do cantor auxiliou no entendimento de parte da história do canto em português brasileiro, além de mostrar possibilidades interpretativas ao cantar um repertório do século passado.

PALAVRAS-CHAVE: Ernesto De Marco; canção brasileira; pronúncia do português brasileiro cantado; voz nacional; modernismo nacionalista.

ABSTRACT: This paper discusses research on the pronunciation presented by baritone Ernesto De Marco in recordings of a 20th century songbook, in comparison with current pronunciation norms and those existing in his time, as well the relationship with nationalist modernists. It became evident that De Marco presented diachronic and individual variations in his pronunciation, and the latter had negative repercussions with regard to nationalist modernism. As conclusions, studying the singer's pronunciation has helped in understanding part of the history of singing in Brazilian Portuguese, besides showing possibilities of interpretation when singing a repertoire from the last century.

KEYWORDS: Ernesto De Marco; Brazilian song; pronunciation of sung Brazilian Portuguese; national voice; nationalist modernism.



1. Introdução

Este artigo aborda parte dos resultados da pesquisa sobre o barítono brasileiro Ernesto De Marco (1892-1969), questões relacionadas à pronúncia apresentada pelo cantor em gravações do início do século XX, assim como a sua relação com os modernistas nacionalistas da primeira metade desse mesmo século (e suas normas para a pronúncia do canto artístico em português brasileiro).

A pesquisa se deu por meio do acesso a três gravações do cantor. Uma é a suíte infantil *O Sapo Dourado*, do compositor Hekel Tavares, em edição da gravadora Victor, de 1934, em que De Marco gravou as personagens O Sapo e o Mestre Escola. A suíte completa foi cedida pelo colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) e encontra-se disponível *on-line* na plataforma do *YouTube*¹ (desta, foi analisada, brevemente, apenas os trechos cantados por Ernesto De Marco).

Também se descobriu a existência de canções gravadas por De Marco em 1929 junto à gravadora Parlophon². Por esse selo De Marco gravou quatro discos de 78 RPM, contendo duas faixas cada um. Dessas, apenas duas foram encontradas, cedidas pelo colecionador Gilberto Inácio Gonçalves (membro do grupo de colecionadores Confraria do Chiado), sendo elas as canções *Ideale* e *Marechiare*, fontes essenciais para uma análise mais profunda sobre o canto e pronúncia do barítono. Essas também se encontram disponíveis *on-line* no *YouTube* para audição³.

A seguir será apresentada uma breve biografia do cantor, realizada a partir de notícias de jornais acessadas pela Hemeroteca Digital Brasileira. Bem como, em sequência, os resultados sobre as análises de sua pronúncia, em comparação com as normas de pronúncia existentes hoje e em sua época. Essa investigação foi realizada a fim de entender possíveis variações de pronúncia diacrônicas e pessoais, considerando o tempo histórico, como um meio de responder questões surgidas durante a reflexão sobre a não aceitação do barítono como representante de uma voz brasileira para a música de câmara, almejada pelos modernistas nacionalistas na primeira metade do século XX.

2. O barítono Ernesto De Marco

Ernesto De Marco foi um cantor brasileiro, barítono, nascido em São Paulo, em 25 de dezembro de 1892, e falecido no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 1969 (Moreira 2020, 41-42). Filho dos imigrantes italianos Alferio De Marco (?-?), industrial, e D. Luiza Bartholomeu De Marco (?-?), iniciou seus estudos de canto ainda muito jovem, no Brasil, tendo também estudado na Itália por alguns anos, em viagens particulares e, em maior período, como pensionista do Estado de São Paulo. Foi em uma de suas primeiras idas a Nápoles

¹ A suíte pode ser encontrada para audição pela seguinte referência: Tavares, Hekel. 1934. *O Sapo Dourado*. In *Músicas do Brasil do Século XX*. <https://www.youtube.com/watch?v=GJRaes8-VfQ&t=433s>.

² Informação encontrada no site do Instituto Memória Musical Brasileira (Immub). 2020. In *Artista Ernesto De Marco*. <http://immub.org/artista/ernesto-de-marco>.

³ As gravações pelo cantor de *Ideale* e *Marechiare* podem ser ouvidas por meio das seguintes referências: De Marco Ernesto. 1929. *Ideale* (F. Paolo Tosti). In *Músicas do Brasil do Século XX*. https://www.youtube.com/watch?v=b0k_N1fGeDc. De Marco, Ernesto. 1929. *Marechiare* (F. Paolo Tosti). In *Músicas do Brasil do Século XX*. <https://www.youtube.com/watch?v=cuEVlKRL50U>.

que estudou com o famoso professor de canto Beniamino Carelli (1833-1921) (Concerto... A Imprensa 1911, 4).

Por meio de notícias de jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, observou-se que o cantor foi uma figura extremamente ativa e de expressiva carreira no cenário musical do Brasil da primeira metade do século XX. As participações em seus primeiros concertos em São Paulo datam de notícias de 1909, indo até alguns meses antes de sua morte (Salão... Correio Paulistano 1909, 3; Concêrto... Diario de Notícias 1968, 3).

Também possuiu uma carreira significativa no exterior, sobretudo no período em que esteve na Itália como pensionista do Estado de São Paulo. Foi em 26 de setembro de 1913 que o barítono realizou, no Salão Nobre do *Jornal Correio Paulistano*, o recital-audição à Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo. De acordo com o jornal:

O barytono Ernesto De Marco cantou, com agrado geral, [...], tendo merecido, ao terminar cada trecho dessas operas conhecidas, calorosos applausos e significativas felicitações. O sr. De Marco, effectivamente, apesar de ser ainda jovem, possui predicados que assás o recommendam como cantor lyrico, pois dispõe de bonita voz de barytono, e patenteia exuberantemente bom gosto e acceituada vocação artistica para a carreira que quer abraçar. O distincto moço, que é paulista, apresenta-se candidato a ir estudar na Europa com o auxilio do Estado. Tal pretensão é justa e oxalá se realizem as suas aspirações (Audição... Correio Paulistano 1913, 3).

De Marco ganhou o 1º lugar no referido Concurso de Canto, partindo com sua família para Nápoles em 1916 (Notas... Correio Paulistano 1920, s.n.), quando saiu sua requisição de pagamento pela Secretaria do Estado (Secretaria... Correio Paulistano 1916, 5). Na Itália aperfeiçoou-se com os maestros Maximiano Perilli (?-?) e Caetano Scognamillo (?-?), permanecendo como pensionista do estado de São Paulo por seis anos. Nesse período destacou-se em importantes teatros da época, como o Costanzi de Roma (hoje Teatro Dell'Opera di Roma), Teatro Mercadante de Nápoles, Teatro Fenice de Veneza, no Teatro Dei Ravviviati (possivelmente antigo teatro em Pisa), entre outros (Morreu... Diário de Notícias 1969, 5; Moreira 2020). Foi ainda contratado na Companhia de Ópera Italiana da "Empresa Walter Mocchi", retornando com esta para o Brasil em 1922, realizando óperas nas temporadas dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, sob a organização do próprio empresário Walter Mocchi (1870-1955), conhecido fomentador da ópera na Europa e América Latina da época (Theatro... Correio Paulistano 1922, 10; Traviata... Correio Paulistano 1922, 10).



Figura 1: Ernesto De Marco (Fonte Primária: Álbum de Recortes de Ernesto De Marco Acervo histórico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em Moreira 2020)

Embora tenha cantado, majoritariamente, repertório operístico, De Marco também foi cantor camerístico e cantor de rádio, realizando repertório estrangeiro e nacional de canção em salas de concertos e em programas radiofônicos.

Nos primeiros anos da década de 1920, com o advento da radiodifusão, o barítono De Marco aproveitou-se dessa rede de divulgação artística e de mercado, assim como também parecia considerar as rádios um meio de estar em atualização com parte dos ideais dos movimentos estéticos daquele momento. Sua participação em programas de rádio no Brasil mostra a sua versatilidade em trabalhar nos diferentes meios de atuação musicais disponíveis da época (Moreira 2020, 56).

Do repertório de canção que apresentava, nas rádios e salões, originaram-se gravações de oito canções em discos de 78 RPM, realizadas pela gravadora Parlophon, em 1929, gravadas com a Hotel Itajubá Orquestra. O barítono gravou as canções *Morena Morena* (de Francisco Mignone) e *Lolita* (creditada a Catulo da Paixão Cearense e Buzzi-Peccia, provavelmente fazendo uma versão em português brasileiro cantada por Catulo). As outras seis gravações são todas canções de Paolo Tosti, compositor ao qual De Marco aparentava ter bastante apreço. Foram elas: *A última canção*, *Tormento*, *Addio*, *T'amo ancora*, *Ideale* e *Marechiare*⁴. As canções de Paolo Tosti foram gravadas em português brasileiro, a partir de traduções-adaptações realizadas por sua esposa, a poetisa Julia Cesar De Marco (?-1945) (O Barytono... O Paiz 1929, 7; Falecimentos Gazeta de Notícias 1945, 6).

Como já descrito, das gravações registradas pela Parlophon obteve-se acesso a duas delas, *Ideale* e *Marechiare*. Com as primeiras audições de suas gravações concordou-se com críticas positivas ao barítono, encontradas em notícias de jornais. Nessas críticas, "os principais pontos que podem ser observados sobre a qualidade vocal e performática de Ernesto enquanto intérprete são apontamentos sobre sua dicção, projeção vocal e qualidades enquanto ator, de sua construção cênica dos personagens de ópera que

⁴ Esta informação pode ser consultada junto a seguinte fonte: Imnub (Instituto Memória Musical Brasileira). 2020. In *Artista Ernesto De Marco*. <http://imnub.org/artista/ernesto-de-marco>.

interpretava" (Moreira; Goldberg 2019, 96), todas normalmente atestando que o barítono estaria em conformidade com o que se esperava para o canto lírico de sua época.

No entanto, em estudos sobre o modernismo nacionalista da primeira metade do século XX (movimento no qual De Marco esteve diretamente inserido), nos deparamos com um artigo publicado nos *Anais do Primeiro Congresso da língua nacional cantada* (1938), intitulado "A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos" (Discoteca Pública 1938, 189-208)⁵ que expunha o que seria o ideal, conforme os modernistas nacionalistas, de uma voz nacional almejada para a música de câmara brasileira. Nesse artigo, o barítono é apresentado justamente como um exemplo do que não era desejado como voz nacional.

No referido texto é afirmado que as escolas de canto europeu eram as únicas bases usadas pelos compositores eruditos, assim como os estudos técnicos do canto lírico europeu influenciavam diretamente (e, talvez, exclusivamente) na técnica vocal dos cantores líricos brasileiros, inclusive para a interpretação de repertório nacional. Dessa forma, acreditavam que ao usar, na música brasileira, as características do canto lírico europeu (dicção, timbre, entoação), o canto nacional se desnacionalizava e se perdia (Discoteca Pública 1938, p. 192).

Para exemplificar essa questão é apresentado um disco como um dos exemplos do que era e o que não era almejado como voz nacional. O disco abordado é a suíte infantil *O Sapo Dourado*, em edição pela gravadora Victor, em 1934. Considerado o primeiro disco musical especialmente escrito para crianças, possuía música de Hekel Tavares (1896-1969), história de Martha Dutra (?-?), versos de Waldemar Henrique (1905-1995) e foi publicado junto a um livro com ilustrações de Alceu Penna (1915-1980), tendo Ernesto De Marco como o intérprete das personagens O Sapo e o Mestre Escola (Discoteca Pública 1938, p. 195). Sobre o barítono e seu colega, o baixo Perrota Filho, era exposto que:

[...] 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. [...]. É de nosso parecer, diante de prova tão clarividente, que o canto erudito nacional, si 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 (Discoteca Pública 1938, p. 196).

O *Primeiro Congresso da língua nacional cantada*, em que esse artigo da Discoteca Pública foi apresentado, trazia em seu íntimo um forte viés ideológico, marcado por uma busca por edificar uma canção e voz que seria "verdadeiramente brasileira". Nessa busca, o uso do vernáculo se tornou questão primordial com o intuito de formar um tipo de escola nacional de canto, partindo de uma padronização de pronúncia para o canto em português brasileiro daquela época. Se esperava que, por meio do canto, fosse possível fortalecer e unificar a "nação brasileira" que eles acreditavam estar finalmente se concretizando, tendo a língua e manifestações culturais como uns dos seus veículos de transmissão (Herr 2009). A "[...] meta

⁵ Nos Anais do Congresso não é exposto o nome dos autores do artigo; ele é referenciado à Discoteca Pública de São Paulo.

ambiciosa do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna" (Travassos 2000, 38). O congresso foi realizado entre 7 e 14 de julho de 1937, no *foyer* do Teatro Municipal de São Paulo, e tinha Mário de Andrade como um dos seus principais dirigentes.

Para seu principal propósito, durante o Congresso, foram discutidas as primeiras normas de pronúncia artística para o português brasileiro, as "Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito" (1938, 50-94), que foram também publicadas nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* (1938), junto aos demais artigos relacionados à ideia (utópica) de voz nacional.

A partir da leitura desses artigos do Congresso, algumas questões foram surgindo, como sobre quais seriam os motivos específicos para Ernesto De Marco ser usado como um exemplo do que não se esperava vocalmente para o canto em português brasileiro da canção de câmara de sua época, mesmo o barítono se apresentando em entrevistas e cartas a jornais como um nacionalista, que buscava se engajar ao movimento no país. Para tentar responder essas questões, buscou-se o processo de análise da pronúncia do cantor nas suas gravações, reflexões que são expostas a seguir.

3. As traduções-adaptações das canções de Paolo Tosti

Ambas as canções gravadas por De Marco, *Ideale* e *Marechiare*, possuem música composta por Francesco Paolo Tosti, a primeira com poema original, em italiano, de Carmelo Errico (1848-1892), e a segunda com poema original, em napolitano, de Salvatore Di Giacomo (1860-1934).

Sobre a canção *Ideale*, no Quadro 1 abaixo, é apresentado o poema original⁶ e sua tradução literal. No Quadro 2 consta a tradução-adaptação de Julia Cesar De Marco para o canto, transcrita a partir da audição da gravação de Ernesto De Marco⁷. O texto em português brasileiro está exposto de acordo com as normas atuais de grafia⁸.

Em relação à tradução-adaptação de *Ideale* para o canto, feita por Julia Cesar De Marco, percebe-se que é mantida a temática central. São realizadas algumas pequenas adaptações, com expressões aproximadas, mas que não modificam a ideia principal do poema. Exemplificando, temos na primeira frase do poema em italiano: "*Io ti seguii come iride di pace*", cuja tradução "Eu te segui como uma íris de paz" é bastante aproximada da usada na tradução-adaptação cantada por De Marco: "Eu te segui como um anjo de paz".

⁶ Poema extraído da partitura a qual tivemos acesso: Tosti, Paolo; Errico, Carmelo. [19-?]. *Ideale*. Milão: G. Ricordi e C. 1 partitura. Canto e piano.

⁷ A gravação de *Ideale* pelo barítono pode ser ouvida em: De Marco Ernesto. 1929. *Ideale* (F. Paolo Tosti). In *Músicas do Brasil do Século XX*. https://www.youtube.com/watch?v=b0k_N1fGeDc.

⁸ As reflexões sobre as traduções-adaptações de Julia Cesar já foram discutidas, inicialmente, no trabalho de Moreira e Goldberg (2018), porém, estão aqui sendo atualizadas.

Quadro 1: Poema original e tradução literal de *Ideale*

<i>Ideale</i> (poema original de Carmelo Errico)	<i>Ideale</i> (tradução literal do poema original)
<i>Io ti seguii come iride di pace Lungo le vie del cielo Io ti seguii come un'amica face De la notte nel velo E ti sentii ne la luce, ne l'aria Nel profumo dei fiori E fu piena la stanza solitaria Di te, dei tuoi splendori</i>	Eu te segui como uma íris de paz Ao longo do caminho do céu Eu te segui como uma tocha amigável No véu da noite E eu senti você na luz, no ar No perfume das flores E o quarto solitário ficou cheio De você e dos seus esplendores
<i>In te rapito al suon de la tua voce Lungamente sognai E de la terra ogni affanno Ogni croce In quel sogno scordai Torna, caro ideal Torna un istante a sorridermi ancora E a me risplenderà nel tuo semblante Una novell'aurora (2 x) Torna, caro ideal, torna, torna!</i>	Absorvido por você ao som da sua voz Longamente sonhei E toda a ansiedade da terra Todo tormento Esqueci nesse sonho Volte, querido ideal Por um instante a sorrir para mim novamente E a mim brilhará o teu semblante Um novo amanhecer (2 x) Volte, querido ideal, volte, volte!

Quadro 2: Tradução-adaptação de *Ideale*

<i>Ideale</i> (tradução-adaptação para o canto por Julia Cesar De Marco)
Eu te segui como um anjo de paz No caminho do céu, Eu te segui [extremoso] ⁹ de amor Sem dormir um momento E te senti ao meu lado chegando Com perfume das flores E foi cheio, o quarto solitário, De amor e de esplendor.
Por ti perdido ao ver tua beleza Longamente sonhei E desde então ao ver esta ilusão O meu sonho morreu Torna caro ideal Torna um instante a sorrir-me e ainda E a mim esplenderá o seu semblante Uma bem nova Aurora (2 vezes) Torna caro ideal, torna, torna!

⁹ Essa é a única palavra que não foi inteligível. Além dos pesquisadores, as gravações foram ouvidas por outras pessoas, mas como ninguém conseguiu chegar a um possível entendimento, a palavra "extremoso" foi sugerida por um dos pesquisadores, por conter o número de sílabas que escutamos na gravação e se encaixar na frase musical.

Como outros exemplos, no texto original, temos: “*In te rapito / Al suon de la tua voce / Lungamente sognai*”; cuja tradução é “Absorvido por você / Ao som da sua voz / longamente sonhei”; que na adaptação para o português passa a ser: “Por ti perdido / ao ver tua beleza / longamente sonhei”. Mesmo não sendo uma tradução literal, existe uma adaptação coerente, quer pela substituição dos sentidos na segunda sentença (ouvir – ver) e pela descrição de particularidades da personagem descrita (voz – beleza), ou por manter a intensidade de sensação externada pelo eu poético (longamente sonhei).

Outro tipo de adequação pode ser observado pela aproximação de expressões, como, por exemplo, no final da canção: “*Una novell'aurora / Torna, caro ideal*” (Um novo amanhecer / Volte, querido ideal), que para a tradução-adaptação em português passa a ser: “Uma bem nova aurora / Torna, caro ideal”. A adaptação procura manter a sonoridade de palavras próxima à da canção original, mas, novamente, sem atrapalhar o seu sentido original geral. Nesse trecho pode-se pensar que se trata de uma adaptação que leva em consideração o jogo de palavras que soa de maneira mais agradável e mais fácil para o canto.

Assim, observa-se que nesta gravação as adaptações do texto não só trabalham com determinadas palavras que colaboram para conservar tanto a linha melódica, como utilizam termos com significações aproximadas que contribuem para a conservação da sonoridade original do poema. Contudo, algumas modificações se tornam necessárias quando se considera as necessidades próprias do canto no idioma para o qual a tradução é realizada.

Com relação à canção *Marechiare* (Quadros 3 e 4), esta apresenta um procedimento um pouco diferente em seu processo de tradução-adaptação, embora não se afaste totalmente do conteúdo poético. No Quadro 3, abaixo, é apresentado o poema original, em napolitano¹⁰, e uma tradução literal para esse texto. E, no Quadro 4, consta a tradução-adaptação de Julia Cesar De Marco para o canto, transcrita também a partir da audição da gravação de Ernesto De Marco¹¹, igualmente escrita de acordo com as normas atuais de grafia do português brasileiro.

Em *Marechiare*, canção de estilo napolitano, o contexto da tradução-adaptação muda bastante em sua primeira estrofe. O poema original trata de uma aldeia situada em Nápoles, chamada Marechiaro (*Marechiare* em napolitano), cuja história discorre sobre o que neste local acontece, entre as ondas do mar. Na tradução-adaptação cantada por Ernesto De Marco, a ideia do texto, em sua primeira estrofe, modifica-se, já que não existem quaisquer citações sobre tal aldeia Marechiaro. Provavelmente a referência a Marechiaro foi suprimida devido ao ouvinte brasileiro, no geral, desconhecer a localidade, mesmo que a gravação tenha mantido o nome original da canção. No lugar do tema nativo napolitano, a primeira estrofe da tradução-adaptação fala sobre a imensidão do amor, o brilho do luar sobre o mar, o sofrimento, as recordações, e o temor desta “canção cheia de ardor” dirigida à pessoa amada.

A similaridade encontrada em ambas as versões, na primeira estrofe, refere-se à janela da pessoa amada. O poema original fala que, em *Marechiare*, há uma janela e a paixão do personagem lá se encontra; trata-

¹⁰ Poema extraído da partitura: Tosti, Paolo; Giacomo, Salvatore Di. 1945. *Marechiare*. Milão: G. Ricordi e C. 1 partitura. Canto e piano.

¹¹ A gravação do barítono pode ser ouvida por meio da seguinte fonte: De Marco, Ernesto. 1929. *Marechiare* (F. Paolo Tosti). In *Músicas do Brasil do Século XX*. <https://www.youtube.com/watch?v=cuEVIKRL50U>.

se da descrição poética de sua visão. Na tradução cantada por Ernesto De Marco, embora não se cante sobre essa região, essa ideia geral em relação ao mar e a janela da pessoa amada se mantém, auxiliando na ligação com a temática da segunda estrofe. Nesta, a tradução-adaptação se mantém muito mais aproximada, com trechos traduzidos quase que literalmente do poema original. São os casos da descrição sobre o brilho das estrelas e a ideia final, onde o personagem, em serenata, canta para chamar o seu amor.

Quadro 3: Poema original e tradução literal de *Marechiare*

Marechiare (poema original de Salvatore Di Giacomo)	Marechiare (tradução literal do poema original)
<p><i>Quanno sponta la luna a Marechiare Pure li pisce nce fann' a l'ammore Se revotano l'onne de lu mare Pe la priezza cagneno culore Quanno sponta la luna a Marechiare A Marechiare nce sta na fenesta La passione mia nce tuzzulea Nu carofano adora int'a na testa Passa l'acqua pe sotto e murmuléa A Marechiare nce sta na fenesta Ahhh!... A Marechiare, a Marechiare, nce sta na fenesta.</i></p>	<p>Quando nasce a lua em Marechiaro Também os peixes fazem amor As ondas do mar revoltam-se Pela alegria mudam de cor Quando nasce a lua em Marechiaro Em Marechiaro ela está na janela Minha paixão bate nela Um cravo cheira dentro de um vaso A água passa por baixo e murmura Em Marechiaro ela está na janela Ahhh!... Em Marechiaro, em Marechiaro, ela está na janela.</p>
<p><i>Chi dice ca li stelle so lucente Nun sa pe st'uocchie ca tu tiene nfronte Sti doie stelle li saccio io solamente Dint'a lu core ne tengo li pônte Chi dice ca li stelle so lucente? Scetate, Carulì, ca l'aria è doce Quanno maie tanto tiempo aggio aspettato? P'accompagnà li suone cu la voce stasera na chitarra aggio portato Scetate, Carulì, ca l'aria è doce. Ahhh!... O scetate, o scetate, Carulì, ca l'area è doce.</i></p>	<p>Quem diz que as estrelas são brilhantes Não conhece esses olhos que tens na frente Essas duas estrelas apenas eu conheço Dentro do coração mantenho suas pontas Quem diz que as estrelas são brilhantes? Acorda, Carolina, que o ar é doce Quando foi que já esperei tanto assim? Para juntar os sons e a voz esta noite uma guitarra eu trouxe Acorda, Carolina, que o ar é doce. Ahhh!... Acorda, Acorda, Carolina, que o ar é doce.</p>

Portanto, percebe-se que em ambas as traduções ocorrem adaptações do texto, principalmente em *Marechiare*, mas em um contexto geral a ideia central é preservada¹². Adaptações textuais em traduções para o canto, como as de Julia Cesar De Marco, são comuns e necessárias, já que esse tipo de processo possui preocupações adicionais relativas a ajustes musicais e mesmo vocais de emissão, situação diferente de traduções literais ou poéticas, por exemplo.

A questão da tradução para o canto não será aprofundada aqui, contudo, para mais informações sobre os métodos que envolvem e auxiliam em traduções de obras vocais (e exemplos desses processos), indica-se o trabalho de Lúcia de Fátima Vasconcelos sobre tradução e melopoética (2013).

¹² Nas gravações de Ernesto De Marco para essas duas canções também ocorrem leves adaptações rítmicas para ajustar a tensão prosódica dos textos traduzidos para o português brasileiro. Adequações que foram expostas brevemente no trabalho de Moreira (2020).

Quadro 4: Tradução-adaptação de *Marechiare*

<i>Marechiare</i> (tradução-adaptação para o canto por Julia Cesar De Marco)
Quando eu vier aqui cheio de amor O luar brilha de novo em pleno mar E temendo esta canção cheia de ardor Vou sofrendo e recordando essa ilusão Quando eu vier aqui cheio de amor E lá bem longe a ver tua janela Eu tento ver que fique toda bela Os meus lábios se agitam e com penar Dizendo que meu amor eu vou deixar E lá bem longe a ver tua janela Ahhh!... E lá no mar, te vejo toda bela
Bem dizem que as estrelas são brilhantes Não sabem quanto sofre o meu amor Essa dor só a ti vou consagrar Porque esta canção enche de ardor Bem dizem que as estrelas são brilhantes Ah, venho sim acordar minha amada Ao meu sofrer tanta dor eu tenho dado A consagrar a vida em beijo em graça Acorda óh meu amor e não desperta Vem veja meu amor é a serenata Ahhh!... Acorda, Acorda! Que a noite é bela!

3.1. Transcrições fonéticas da pronúncia de Ernesto De Marco

Nas primeiras audições das gravações de Ernesto De Marco ficou perceptível que o barítono possuía um bom condicionamento técnico vocal, dentro de um determinado ponto de vista do canto na música de concerto. Possuía uma dicção clara e bem articulada, timbre também claro e boa projeção para o estilo de canção, o que estava em consonância com a maioria das críticas de jornais as quais se obteve acesso.

Essas críticas sobre De Marco (Moreira; Goldberg 2019) também sugeriam que o barítono estava de acordo com as qualidades vocais que eram reproduzidas em sua época. No entanto, como já comentado, algumas considerações contrárias sobre o canto do intérprete exigiram um estudo mais aprofundado sobre sua voz, em que se buscou entender o que nele poderia estar em desacordo com alguns estudiosos musicais de seu tempo. No decorrer da pesquisa percebeu-se que a pronúncia era algo que poderia ajudar a explicar tal questão.

A seguir, são expostas as transcrições fonéticas da pronúncia de Ernesto De Marco nas gravações das canções *Ideale* (Quadro 5) e *Marechiare* (Quadro 6), utilizando a representação fonética IPA (*International Phonetic Alphabet*), realizadas a partir da escuta das gravações do cantor. Quando não se escutou uma diferença substancial da sua pronúncia em comparação as normas mais recentes, seja pela velocidade da execução ou qualidade da gravação, optou-se por manter a transcrição fonética de acordo com as "Normas

3.2. Pronúncias no tempo: análise comparativa com a pronúncia atual

Em relação ao português brasileiro, evidentemente, é importante levar em consideração que a trajetória sobre a constituição da língua portuguesa no Brasil é complexa e envolve uma série de variantes, adicionadas ao falar local dos habitantes do país no transcorrer dos séculos. O português europeu foi introduzido no Brasil no início da colonização portuguesa, a partir da “descoberta” em 1500 e desde seu princípio houve combinações com as línguas indígenas locais e, posteriormente, influências e modificações de outras línguas estrangeiras pelo grande fluxo de imigrantes chegados ou trazidos para o país (africanos e europeus de diversos países e regiões, entre outros). Foram alguns anos, porém, até que o português fosse reconhecido como o idioma padrão do país e, devido a tantas intervenções linguísticas, foi cada vez mais se afastando da “matriz” linguística europeia (Stolagli 2010).

Se é que se pode utilizar o termo “afastando”, já que a história faz crer que a língua que foi se estabelecendo por todo o território brasileiro nunca chegou a ser puramente o português europeu, possuindo muitas particularidades¹³.

Abaixo, nos quadros 7 e 8, são expostas as transcrições fonéticas das canções *Ideale* e *Marechiare*, comparando a pronúncia apresentada por Ernesto De Marco, em suas gravações, com as mais recentes “Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”, normas publicadas pela revista *OPUS* em 2007 (Kayama et al. 2007)¹⁴.

Quadro7: Comparação fonética para *Ideale*

<i>Ideale</i> (transcrição fonética da pronúncia apresentada por De Marco)	<i>Ideale</i> (transcrição fonética da pronúncia atual)
Eu te segui como um anjo de paz □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□	Eu te segui como um anjo de paz □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
No caminho do céu, □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□	No caminho do céu, □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
Eu te segui [extremoso] de amor □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□	Eu te segui [extremoso] de amor □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
Sem dormir um momento □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□	Sem dormir um momento □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□
E te senti ao meu lado chegando □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□	E te senti ao meu lado chegando □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

¹³ Para mais informações sobre o assunto, indica-se alguns trabalhos como: Juliana Starling Stolagli (2010); Maria Emília Barros (2008); e Olga Maria Lima (2004).

¹⁴ Considerando que possam existir outras normativas para o PB cantado já em utilização, manifestamos que não estamos aqui discutindo a validade das Normas publicadas pela revista *OPUS*, em 2007, mas sim aplicando as referidas Normas como ferramenta de análise, devido a sua grande difusão e utilização no meio acadêmico musical.

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Não sabem quanto sofre o meu amor
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Essa dor só a ti vou consagrar
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□

Porque esta canção enche de ardor
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□

Bem dizem que as estrelas são brilhantes
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Ah, venho sim acordar minha amada
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□

Ao meu sofrer tanta dor eu tenho dado
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

A consagrar a vida em beijo em graça
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Acorda óh meu amor e não desperta
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□

Vem veja meu amor é a serenata
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□

Ahhh!... Acorda, Acorda
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Que a noite é bela!
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

□
E lá no mar, te vejo toda bela
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Bem dizem que as estrelas são brilhantes
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□

Não sabem quanto sofre o meu amor
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□

Essa dor só a ti vou consagrar
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Porque esta canção enche de ardor
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Bem dizem que as estrelas são brilhantes
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□

Ah, venho sim acordar minha amada
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □

Ao meu sofrer tanta dor eu tenho dado
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□

A consagrar a vida em beijo em graça
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□

Acorda óh meu amor e não desperta
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Vem veja meu amor é a serenata
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Ahhh!... Acorda, Acorda
 □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□
 □□□□□□□□

Que a noite é bela!



Com as transcrições fonéticas da pronúncia utilizada por Ernesto De Marco em suas gravações, tornaram-se mais aparentes algumas diferenças e semelhanças, comparadas com as mais recentes normas de pronúncia para o português brasileiro, usadas como referência.

Nas palavras terminadas com a vogal /e/, inicialmente, ficou a dúvida se o barítono articulava □□□ ou □□□. Ambas parecem ocorrer em diferentes passagens entre as duas canções. O mesmo acontece com palavras terminadas com a vogal /o/ que, por vezes, soam como □□□ e vezes como □□□□□ mostrando que o cantor não possuía um padrão de pronúncia. Porém, quando em notas longas, percebe-se com clareza que o barítono pronunciava os fonemas conforme sua escrita: /e/ como □□□ e /o/ como □□□□□ como nas palavras: “flores” [□□□□□□□□□□; “brilhantes” [□□□□□□□□□□□□; “chegando” [□□□□□□□□□□; “o quarto solitário” [□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□; entre outras. Isso, no entanto, não é aconselhado pelas Normas mais recentes (Kayama et al. 2007), sendo indicado, para aproximação do que ocorre comumente na fala urbana brasileira, utilizar os substitutos sonoros de □□□□e□□□□□, respectivamente, para palavras que terminem com as vogais /e/ e /o/ em posição átona. Ou seja, /e/ soa como a vogal /i/ (símbolo do substituto sonoro: □□□), e /o/ soa como a vogal /u/ (símbolo do substituto sonoro: □□□).

Também fica evidente, na pronúncia do barítono, uma articulação prolongada ou quase duplicada da consoante /l/ em meio de algumas palavras, muito aproximada da *doppia* italiana. Por esse motivo grafou-se sua pronúncia para esse caso, como seria a *doppia* do idioma italiano. Exemplos: “beleza” [□□□□□□□□□□□□; “janela” [□□□□□□□□□□□□; “bela” [□□□□□□□□□□. O mesmo efeito ocorre em exemplos com as consoantes /b/ e /c/ nas palavras “semblante” [□□□□□□□□□□□□□□□□; e “acorda” [□□□□□□□□□□□□. Situação essa que também não é reconhecida pelas Normas mais recentes do português brasileiro, já que se trata de uma articulação “estrangeirada”, ao estilo do idioma italiano.

Com relação ao /l/ em finais de palavras, como pode ser percebido em *Ideale*, na pronúncia da palavra “ideal” [□□□□□□□□□□, o cantor também pronunciava a consoante “real”, utilizando o ponto de articulação da letra /l/ (ponta da língua na região alveolar), já nas Normas de 2007 (Kayama et al. 2007), /l/ em finais de palavras deve soar com o mesmo som da vogal /u/, sendo assim, como o seu substituto sonoro □□□□ o que ocorre normalmente na fala urbana dos brasileiros na atualidade.

Os /r/ de Ernesto De Marco em finais de sílabas e em finais de palavras foram grafados como □□□ para representar uma articulação mais vibrante ou sonorizada dessa consoante (situação que era bastante comum entre os cantores da época, inclusive entre alguns cantores populares de rádio). Contudo, a articulação usada pelo barítono para esse fonema parece demasiadamente vibrante, mais que o /r/ vibrante ainda presente na fala brasileira em algumas regiões do país (como o de algumas localidades do Rio Grande do Sul, por exemplo). Esse caso pode ser ouvido nos exemplos: “perfume” [□□□□□□□□□□□□; “torna” [□□□□□□□□□□; “amor” [□□□□□□□; “luar” [□□□□□□□.

A partir disso, entende-se que a articulação do barítono mais sonorizada para a consoante /r/ em finais de sílabas e em finais de palavras está fora dos padrões da fala urbana brasileira da atualidade, entretanto, as Normas de 2007 (Kayama et al. 2007, 36) indicam o uso do [r] para esses casos sem nenhuma observação adicional. Situação que foi muito discutida na época de sua elaboração, tendo até hoje opiniões divergentes sobre seu uso, pois alguns estudiosos consideram que o fonema [r] justamente pode induzir em uma vibração excessiva para a época presente. Sendo assim, as indicações das Normas de 2007 possibilitam aceitar como adequada a pronúncia de Ernesto de usar [r] em finais de sílabas e em finais de palavras, e, portanto, esses dois casos não podem ser considerados variantes históricas de sua pronúncia.

Com relação a /r/ em início de palavras e na ocorrência do dígrafo /rr/, o barítono também usava a articulação alveolar dessa consoante, o vibrante [r], como nos exemplos: "recordando" [rɛkɔɾɔdɔndu]; e "morreu" [mɔɾɐu]. Isso, no entanto, normalmente não acontece na fala urbana brasileira da atualidade, sendo mais comum ouvir um som velar para /r/, representado como [R] na simbologia fonética. Por esse motivo, optou-se por utilizar o velar [R] para essas duas ocorrências de /r/, nas transcrições fonéticas da pronúncia atual: "recordando" [ɛkɔRɔdɔndu]; "morreu" [mɔRɐu].

As Normas mais recentes (Kayama et al. 2007, 35-36) deixam à escolha do cantor realizar o /r/ alveolar (vibrante) ou velar tanto em início de palavras como na ocorrência do dígrafo /rr/. Inclusive, indicam como um dos critérios para o uso do [r] vibrante, razões estéticas/musicológicas para a interpretação de repertório anterior a 1937 (devido, justamente, às primeiras normas de pronúncia do *I Congresso da Língua Nacional Cantada*). Para esses casos em especial, as Normas apresentam uma observação de que ao escolher a pronúncia vibrante de [r], este deve ser realizado de maneira branda, caso contrário pode soar "italianizado". Partindo desta observação, nestes dois casos, De Marco está em desacordo com os padrões atuais de pronúncia devido a sua demasiada sonorização e acentuação vibrante do [r]

Ainda em relação à letra /r/, as Normas de 2007 não apresentam a pronúncia dessa consoante no caso de elisões entre palavras terminadas em /r/ e palavras iniciadas em vogal, situação frequente tanto na fala como no canto brasileiro. Como é de praxe, na ocorrência de elisões, esse /r/ soar brando como [r̥] (articulação de consoante alveolar de um "tap"), optou-se por utilizar esse símbolo nas transcrições fonéticas da pronúncia atual. Exemplo na frase: "sem dormir um momento" [sɛm dɔɾmɪɾ um mɔmɛntu].

Este mesmo som mais brando como [r̥] é indicado nas Normas mais recentes para a ocorrência da consoante /r/ entre vogais e em encontros consonantais (Kayama et al. 2007, 35). Para esses dois casos, De Marco estava adequado para a atualidade, embora a audição de sua articulação de /r/ nos encontros consonantais seja um pouco imprecisa no decorrer das duas gravações, talvez devido à qualidade sonora dos arquivos de áudio.

Outra diferença que fica muito aparente entre a pronúncia de Ernesto De Marco e a atual é a articulação das consoantes /t/ e /d/ em determinadas situações. Atualmente, essas são pronunciadas na fala urbana brasileira, majoritariamente nos grandes centros, como [t] e [d] (sendo seu ponto de

articulação pós-alveolar), quando: antes da letra /i/; antes da letra /e/ em posição átona, na última sílaba da palavra (que deve soar como /i/); e quando seguido por consoante na sílaba seguinte. Já a pronúncia utilizada por De Marco, para esses casos, era muito aproximada do italiano [i]e[ɪ] em que esses fonemas utilizam articulação dentalveolar. Exemplos na pronúncia atual: "senti" [sɛ̃ti] ; "noite" [nõitɛ] ; "perdido" [pɛ̃dido] ; "dizendo" [dizɛ̃do] . Mesmos exemplos na pronúncia utilizada por De Marco: "senti" [sɛ̃ti] ; "noite" [nõitɛ] ; "perdido" [pɛ̃dido] ; "dizendo" [dizɛ̃do] .

Outra grande variante na pronúncia de Ernesto De Marco em comparação com a pronúncia atual são alguns de seus sons nasais. Nas vogais nasais curtas é dúbia a audição de uma diferença substancial do som produzido pelo barítono em comparação com o de nossa fala urbana atual, por isso é difícil afirmar com precisão como se dá a sua pronúncia e, também, como a grafar foneticamente. Com isso, alguns de seus sons nasais, quando não encontradas essas diferenças claramente evidentes, foram grafados seguindo as Normas de pronúncia de 2007, como nos exemplos: "anjo" [ã̃ʒo] ; "dizem" [dizɛ̃m] ; "ilusão" [iluzã̃o] ; "canção" [kã̃sɔ̃o] . Não descartamos a possibilidade que, mesmo nesses casos, haja uma variante de pronúncia, porém, realmente se torna difícil afirmar. Contudo, a sua pronúncia, principalmente para /ã̃o/, parece bastante satisfatória para a atualidade.

Com relação aos nasais em sílabas com duração mais longa, as suas variantes ficam mais evidentes, apresentando uma pronúncia muito parecida com a do idioma italiano. É o caso de palavras como: "longamente" [lõ̃gã̃mẽtẽ] ; "recordando" [rɛ̃kõ̃rdã̃do] ; "tanta" [tã̃tã] ; "bem" [bẽm] . Parece que o barítono não realizava alguns dos nasais /an/; /en/ e /em/ e, ao invés disso, produzia as vogais /e/ e /a/ mais fechadas ou mais arredondadas que o normal para o português brasileiro, juntamente com uma coda aparentemente nasal pela articulação de [n] . Desses exemplos, na pronúncia do fonema /an/ fica ainda mais aparente que o barítono realizava uma articulação mais arredondada para a vogal /a/. Para representar essa pronúncia do barítono para /an/, optou-se por usar o símbolo fonético correspondente à vogal arredondada /a/ no italiano, ficando, portanto: [ã] .

As variações de pronúncia aqui comentadas, por meio do canto de Ernesto De Marco, mostram um pequeno exemplo das variantes históricas ocorridas na pronúncia do canto em português brasileiro, no transcorrer dos séculos XX e XXI, principalmente quando pensamos na pronúncia do barítono para /e/ e /o/ em finais de palavras; /l/ em finais de palavras; e algumas situações apresentadas da sua articulação vibrante para a consoante /r/. Esse pode ser um dos campos de análise para entender a história e a prática vocal no Brasil, já que a forma de pronunciar as palavras cantadas pode explicar muito sobre períodos históricos, técnicas, estilos, e até mesmo sobre a forma de interpretação musical.

A partir dessas diferenças, encontradas entre a pronúncia utilizada por Ernesto De Marco e as Normas de 2007 – sugeridas para uma pronúncia do português brasileiro cantado atual –, podemos inferir que De Marco apresentava em suas gravações, variações de pronúncia diacrônicas, o que obviamente era esperado devido às variantes linguísticas históricas que ocorreram de seu tempo até o momento.

Além disso, em relação à articulação dos seus sons nasais; às consoantes /d/ e /t/; e à duplicação de consoantes em meio de palavras, o cantor não apresentava uma variante histórica de pronúncia, mas sim

influências de outro idioma (o italiano) sobre sua técnica vocal. Muito provavelmente devido à escola de canto a qual seguiu. Trata-se de um gesto vocal articulatório da técnica vocal italiana com o qual o barítono mostrava estar bastante acostumado, fazendo-o influenciar o seu canto em português.

Foi também com esses processos de análise da pronúncia de Ernesto De Marco que ficaram evidentes diferenças em relação à forma como o barítono cantava em comparação com o que desejavam os modernistas nacionalistas em seu tempo. Essa percepção se tornou possível por meio da comparação com as primeiras Normas de pronúncia do português brasileiro publicadas em 1938, como dispostas a seguir.

3.3. Comparação com as “Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito” (1938)

Não será apresentada uma comparação de transcrição fonética da pronúncia utilizada por Ernesto com as “Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito” (1938), pois essas não apresentam uma representação fonética em suas Normas ou informações totalmente claras para que tal seja realizado, sendo assim, algumas conclusões podem ser tiradas a partir do seu texto, mas não considera-se fidedigno o uso da representação utilizando o IPA (*International Phonetic Alphabet*), para as Normas de 1938. Contudo, o texto das Normas dá a entender que não estavam tão distantes das mais recentes Normas de 2007.

Também não serão apresentadas aqui as descrições das Normas de 1938, contudo, essas informações já foram expostas no trabalho de mestrado de Juliana Stolaghi (2010), para consulta aos interessados, além, claro, do próprio documento original das Normas contido nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* (Normas 1938, 50-94). Ainda assim, foi realizado um panorama das principais informações das Normas de 1938 que pode ser encontrado no trabalho de Moreira (2020).

Sobre as primeiras normas de pronúncia artística para o português brasileiro, estas foram publicadas junto a outros artigos nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* (1938). Como já comentado, em um desses artigos é abordada a gravação da Suíte Infantil *O Sapo Dourado*, de Hekel Tavares, em edição pela gravadora Victor (1934), na qual De Marco é citado como um dos cantores brasileiros que não representavam a “voz nacional” almejada em sua época. O barítono é indicado como um cantor que estava a serviço do *belcanto* italiano (Discoteca Pública 1938, 196). Dessa forma, foi necessário estudar as Normas de 1938 para entender quais os parâmetros e características vocais específicos que faziam De Marco estar fora do escopo de vozes nacionais referenciadas pelos modernistas nacionalistas e almejadas por um número significativo de estudiosos de sua época.

O documento das Normas apresenta dezenove formas e suas definições para as vogais; e vinte e cinco formas e suas definições para as consoantes, aceitas para a língua-padrão do português brasileiro cantado (Normas 1938, 61-63). São apresentadas também: Normas Particulares para cada uma das Vogais e Consoantes; Valor Relativo de Vogais e Consoantes; Vogais Abertas e Fechadas; Vogais de Compromisso; Consoantes Omitidas; Fenômenos Fonéticos; Regionalismos; Estrangeirismos Musicais; e Ditongos e Hiatos. O documento, no entanto, delimita com pouca clareza a produção e articulação dos fonemas, o

que se tornou, de certa forma, uma dificuldade nesta pesquisa para o seu propósito de usá-las como referencial para análise vocal e para uma possibilidade interpretativa historicamente orientada.

A dificuldade de compreensão aconteceu, por exemplo, com relação à diferenciação sonora que deveria ocorrer para as vogais de compromisso, definidas no documento, e de algumas consoantes em que a pronúncia da época se distancia da utilizada nos centros urbanos atualmente, porém as descrições das Normas não contemplam suficientemente a produção desses fonemas (por exemplo as consoantes /t/, e /d/).

Em relação à compreensão geral do texto das Normas de 1938, concluiu-se que a falta de uma boa representação e exemplificações dúbias fizeram com que o documento não fosse claro, principalmente para a posteridade, já que apenas com as descrições e exemplificações do seu texto não se pode ter certeza de todos os sons fonéticos que haviam sido normatizados naquela época. Fator que representa uma perda para pesquisas que poderiam se beneficiar do documento no âmbito da interpretação vocal.

Apesar dessas questões, as Normas de 1938 não são de todo ininteligíveis e contribuíram para a análise da pronúncia de Ernesto De Marco nesta pesquisa. Além disso, são uma importante fonte da época que muito nos diz sobre a história da canção e do canto no país, assim como sobre a tentativa de construção de uma voz e escola nacional pelos modernistas nacionalistas.

Este estudo das Normas de 1938 mostrou que De Marco apresentava também variações pessoais de pronúncia dentro do contexto histórico do seu próprio tempo. O barítono não estava completamente fora dos parâmetros exigidos para a pronúncia de sua época, no entanto, alguns pontos principais são bastante relevantes também para entendermos algumas críticas negativas a seu respeito.

De acordo com as Normas de 1938, De Marco se mostra coerente com as Normas de seu tempo nos seguintes casos: a sua pronúncia "real" de $\square\square\square$ em palavras terminadas com a consoante /l/, assim como a pronúncia de $\square\square\square$ vibrante para as palavras iniciadas com a consoante /r/. Para a consoante /l/ nos finais de palavras é dito que era renegada a sua substituição pelo som de /u/, essa consoante deveria ser articulada de forma "real e natural", evitando-se, porém, a sua excessiva articulação a ponto de gerar a sensação de duplicação dessa consoante (Normas 1938, 89). De Marco está de acordo, nesse caso, quando se trata de /l/ em finais de palavras, contudo, para a ocorrência dessa consoante em meio de palavras a situação é outra, como será apontado mais à frente. Com relação à pronúncia de $\square\square\square$ vibrante para as palavras iniciadas com a consoante /r/, Ernesto os realizava de maneira satisfatória, mas não em outras situações para a mesma consoante.

As Normas de 1938 dizem que deveria ser evitado o /r/ vibrante demasiadamente em finais de palavras, optando-se por uma articulação de um /r/ "levíssimo", "aproximadamente nulo" (Normas 1938, 90-91). Assim como também deveria ser brando o /r/ entre vogais; em finais de palavras seguidas de palavras iniciadas por vogal (onde naturalmente ocorreria uma elisão); ou quando antecedido por consoante pertencente a mesma sílaba (encontros consonantais) com intuito de não "[...] italianizar-se num valor mais duro" (Normas 1938, 93). Embora seja difícil de "medir" esse valor de articulação indicado apenas pela referência textual que se possui, fica compreendido que Ernesto estaria em desacordo com as Normas

de 1938 para alguns desses casos, já que, como visto nas transcrições fonéticas anteriormente, o cantor realizava uma sonorização excessiva de /r/ em vários momentos.

Na análise desta pesquisa, se percebeu que o barítono realizava um /r/ brando apenas entre vogais; finais de palavras seguidas de palavras iniciadas por vogal; e encontros consonantais, embora este último fosse um pouco dúbio. Nas palavras "consagrar" e "graça", em *Marechiare*, a articulação de /r/ no encontro consonantal /gr/ não é suficientemente claro, se é brando [r̥] ou vibrante [r], entretanto, em vários outros encontros consonantais fica evidente a articulação de [r], como na palavra "sofre", na mesma canção. Em finais de sílabas e finais de palavras fica mais explícito que o barítono exagerava na sonorização da consoante /r/ fazendo, portanto, um [r] vibrante demais.

Assim como nas Normas de 2007, as Normas de 1938 já previam a pronúncia dos substitutos sonoros [ẽ] e [õ] para as vogais /e/ e /o/ em finais de palavras, algo que o barítono não realizava na grande maioria das vezes, ficando bastante perceptível em sílabas mais longas das melodias, conforme apresentado nas transcrições fonéticas de sua pronúncia em comparação com as Normas mais recentes. As Normas de 1938 previam que /e/ e /o/ em finais de palavras deveriam soar, respectivamente, aproximadamente como /i/ e como /u/, soando como vogais de compromisso (Normas 1938, 71; 73-74). As Normas apresentam uma listagem das situações, no canto, de como deveriam soar essas vogais de compromisso, mas, sem uma transcrição fonética, ou fontes sonoras como exemplos, fica impossível saber o quão aproximada essas vogais de compromisso deveriam ser umas das outras.

A pronúncia do cantor para os fonemas /t/ e /d/ parece muito aproximada da sonoridade da articulação italiana, o que não era exatamente o que exigiam as Normas de 1938. Enquanto no italiano a articulação é dentalalveolar, as Normas de 1938 falam apenas em articulação dental para essas consoantes, dando a entender que a articulação dessas, no português brasileiro, deveria ser realizada no centro ou entre as arcadas dentárias superior e inferior. Como as informações das Normas de 1938 não são suficientes para entender a articulação exigida para essas duas consoantes, fica o questionamento se o cantor estaria tão distante do que era solicitado na pronúncia artística de sua época. Além disso, é perceptível nas Normas uma busca por um distanciamento de padrões vocais estrangeiros e principalmente em relação ao canto italiano (do dito "belcanto"), o que faz inferir que as pronúncias exigidas pelas Normas para essas duas consoantes seriam diferentes das que o barítono realizava.

Em relação a essa busca por um distanciamento de padrões de emissão vocal advindos de línguas estrangeiras, as Normas de 1938 possuem uma normativa muito relevante para a análise do canto do barítono De Marco. Trata-se do item apresentado como Estrangeirismos Musicais, nele é exposto enfaticamente que toda a emissão vocal e dicção proveniente de uma forma de emissão estrangeira era profundamente repudiada no canto brasileiro. Como, por exemplo, as vogais mudas e as paragoges¹⁵ depois de /l/ ou /r/ presentes no português europeu; o nasal francês; as consoantes duplas italianas; ou a emissão do "rr" forte nos grupos consonantais: /br/, /cr/, /dr/, /fr/, /gr/, /pr/, e /tr/ (Normas 1938, 68). A partir disso percebe-se que De Marco também estava em desacordo com as Normas de 1938 devido a sua

¹⁵ Ocorrência da adição, no final de uma palavra, de um fonema ou de uma sílaba não etimológicos (advindo da etimologia: estudo da origem e da evolução das palavras).

articulação dupla das consoantes /l/, /b/ e /c/ em meio de palavras, justamente por ser proveniente de estrangeirismos vocais, tornando sua articulação muito aproximada da utilizada na língua italiana.

Ainda em relação aos estrangeirismos musicais, refutados pelas Normas de 1938, os nasais de Ernesto De Marco também estavam em desacordo. Como apresentado na análise comparativa com a pronúncia atual, os nasais pronunciados pelo barítono mostram uma articulação italianizada, na qual o cantor não realizava alguns dos nasais /an/; /en/ e /em/, produzindo as vogais /e/ e /a/ mais fechadas ou arredondadas que o normal para o português brasileiro e realizando uma coda aparentemente nasal pela articulação de □□□. Para os modernistas nacionalistas, o canto lírico no Brasil deveria buscar, especialmente no nasal do português brasileiro, o caminho para a "legitimidade nacional" (Discoteca Pública 1938, 196).

No artigo de Mário de Andrade, "Os Compositores e a língua nacional" (Andrade 1938, 96-168), o autor faz entender que reconhecia a existência de uma nasalização muito específica na fala e no timbre vocal dos brasileiros que deveria ser trabalhada com atenção pelos compositores na música brasileira. Essa pronúncia italianizada dos sons nasais de Ernesto De Marco apresenta majoritariamente a interferência da escola italiana sobre sua técnica vocal e, provavelmente, seria esse um dos maiores motivos pelo qual os modernistas nacionalistas o rejeitavam como representante do canto "nacional" de sua época.

Além do arredondamento mais aparente da vogal /a/ em algumas palavras e sons nasais, o cantor também parece "cobrir" demais algumas de suas vogais /e/ a ponto da palavra "meu", por exemplo, quase soar como "mio". Esse movimento de arredondamento de vogais, realizado muito provavelmente com o intuito de impedir o excesso de levantamento da laringe, é típico de um estudo da técnica vocal italiana que, por vezes, os cantores acabavam mantendo em outros idiomas como padrão da sua técnica vocal em geral. Este é mais um exemplo da interferência da técnica da escola de canto italiana sobre o canto do barítono De Marco.

Posto tudo isso, o Quadro 9, abaixo, apresenta uma comparação das variantes diacrônicas e pessoais mais evidentes na pronúncia de Ernesto De Marco, em relação às Normas de 2007 e às Normas de 1938, aqui discutidas:

Quadro 9: Comparação das variantes diacrônicas e pessoais da pronúncia de Ernesto De Marco

VARIANTES APRESENTADAS POR DE MARCO	NORMAS DE 2007	NORMAS DE 1938
Pronúncia de □□□ e □□□ em finais de palavras	Inadequado	Inadequado
Pronúncia de □□□ em finais de palavras	Inadequado	Adequado
Duplicação de consoantes em meio de palavras	Inadequado	Inadequado
Pronúncia dentialveolar de □□□ e □□□	Inadequado	Aparentemente Inadequado
Sons Nasais	Inadequado	Inadequado
Pronúncia de □□□□ para dígrafo rr	Adequado (Normas deixam a escolha do cantor) Inadequado (Por demasiada sonorização da consoante)	(Sem informações)
Pronúncia de □□□□ em início de palavras	Adequado (Normas deixam a escolha do cantor) Inadequado (Por demasiada	Adequado

especular que essa regravação talvez tenha sido realizada devido às críticas negativas contidas nos *Anais*, no artigo da Discoteca Pública (1938). Na segunda gravação da obra, com a participação de outros cantores, podem se constatar algumas questões de pronúncia e sonoridades vocais consideravelmente diferentes das ouvidas na gravação de 1934, com menos estrangeirismos musicais, estando mais próximas do gosto modernista da época.

Outro ponto a ser salientado é que fica perceptível que o cantor demonstra, em alguns momentos, que não seguia um padrão específico em seu canto, provavelmente decorrente da não existência de uma escola de canto brasileira para tal. Como não havia uma escola de canto alicerçada, o cantor seguia o seu instinto, guiando-se pelo som que considerava mais “belo”, e variando de acordo com questões técnicas de som que considerava interessantes. Como não há uma regra no canto de Ernesto, as soluções técnicas que ele encontra são baseadas na escola de canto que possuía: a italiana.

Essa observação também está de acordo com o que Mário de Andrade identificava em sua época, que, por não haver uma escola de canto brasileira, os cantores levavam para os teatros o canto baseado em sonoridades estrangeiras. Por isso a tentativa de uma normatização da pronúncia do português brasileiro artístico com a realização do *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* em 1937. E, embora com a realização das mais recentes Normas de pronúncia (Kayama et al. 2007), ainda hoje não se pode dizer que exista uma escola de canto para o português brasileiro, talvez por não haver uma real tradição musical e vocal, ou até mesmo uma produção composicional padronizada no Brasil. Padronizações essas que seriam inviáveis devido ao Brasil ser um país tão plural.

Portanto, as análises mostram que as escolhas de Ernesto De Marco eram guiadas pelas influências italianas no seu processo de construção técnico-vocal. Este dado foi confirmado por meio do estudo de métodos de canto publicados por um de seus professores, o italiano Beniamino Carelli, com quem o barítono estudou na Itália, no início do século XX. Os títulos estudados, publicados por Carelli, foram acessados diretamente na *Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella*, em Nápoles, e na *Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica “Giuseppe Verdi”*, em Milão, por Alberto Pacheco, um dos autores deste trabalho. Sendo eles: *L’Arte Del Canto – Livro I* (s.d.), *L’arte del canto – Livro III* (s.d), *L’Arte Del Canto – Livro VI* (s.d) e *Torniamo a cantare* (1891).

Carelli foi um cantor, compositor e professor de canto italiano, nascido e falecido em Nápoles. Em sua cidade natal, lecionou canto por muitos anos no Conservatório de Música de Nápoles, no complexo de San Pietro a Majella. Foi um dos professores de canto mais procurados da Itália no final do século XIX e início do século XX e, para alguns, os seus volumes do livro *L’Arte del canto: metodo teorico-pratico* continuam sendo importante fonte bibliográfica sobre o canto italiano¹⁸.

Em suma, os resultados sobre o estudo dos métodos de canto de Carelli, que podem ser lidos em sua íntegra no trabalho de Moreira (2020), confirmam que De Marco construiu uma técnica vocal alicerçada na clareza de timbre vocal, de dicção e projeção advindas do canto italiano, não apenas por sua ascendência italiana, mas por todas as influências que possuiu diretamente na Itália – com o repertório local e seu professor –, logo, podemos entender algumas características em sua voz e algumas de suas escolhas

¹⁸ Mais informações sobre Carelli podem ser encontradas no site: Beniamino Carelli. 2020. In *Galileum Autografi*. <https://www.galileumautografi.com/autore.php?id=514&nome=carelli-beniamino>.

técnicas vocais. Do mesmo modo, entendemos os motivos para alguns críticos relacionarem o barítono a um cantor que estava “a serviço do canto italiano”, em uma época que se prezava pela ideia de representatividade de uma “voz brasileira”. Por outro lado, a formação do barítono com uma técnica vocal baseada no canto de meados do século XIX, sem os exageros do verismo, pode ter sido o que deu a ele uma forma vocal flexível e brilhante que pode ser ouvida em suas gravações: uma voz que não exagera, por exemplo, no timbre escuro e no vibrato.

4. Considerações finais

Buscou-se neste trabalho como um todo, entender uma parte da história da canção no Brasil e suas práticas na primeira metade do século XX, compreensível por meio do estudo da trajetória artística e da análise do canto do barítono brasileiro Ernesto De Marco.

Esta pesquisa também trabalhou na redescoberta e divulgação do percurso histórico e profissional do cantor De Marco, demonstrando a importância de estudar os intérpretes brasileiros nas pesquisas em *performance* em música, de forma a resgatar partes da história musical de nosso país e refletir sobre suas práticas. Com isso, entende-se que este trabalho contribuiu nas pesquisas sobre a *performance* musical do Brasil, assim como no incentivo para novos trabalhos na área, principalmente sobre o olhar do intérprete.

Este trabalho também pode ser visto como um estudo de um importante cantor, devido a sua significativa trajetória musical, em sua época, para a música teatral e de canção no Brasil. Por outro lado, como nos mostram os resultados, mesmo ele é um exemplo de que não havia uma escola de canto no país. Embora se mostrasse preocupado com a língua, sua capacitação e sua técnica vocal, a sua formação vocal de caráter fortemente italiana o tornou alvo de críticas pelos modernistas nacionalistas. Com as análises aqui desenvolvidas e expostas, entendeu-se os motivos dessas críticas recebidas, assim como também os motivos para o barítono apresentar tais particularidades em sua pronúncia e nos seus processos articulatórios.

Por fim, estudar a pronúncia utilizada por De Marco, as Normas de pronúncia propostas em 1938 e as Normas de 2007 para o português brasileiro cantado, auxiliaram não somente no entendimento das variantes diacrônicas e pessoais do barítono (para compreender os motivos centrais das críticas dos modernistas nacionalistas sobre o cantor), como fez também analisar e entender possibilidades de diferentes formas de pronunciar as palavras em uma determinada obra musical, levantando questionamentos quanto às decisões interpretativas e performáticas que um cantor pode (e deve) pensar ao cantar um repertório do século passado.

5. Referências

Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. 1938. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo.

Andrade, Mario de. 1938. Os compositores e a língua nacional. In *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, 96-168. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo.

- Audição de canto. 1913. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 set: 3.
- Barros, Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto. 2008. A língua portuguesa na escola: Percurso e perspectiva. *Revista Interdisciplinar* (6): 35-56.
- Beniamino Carelli. 2020. In *Galileum Autografi*.
<https://www.galileumautografi.com/autore.php?id=514&nome=carelli-beniamino>.
- Carelli, Beniamino. s.d. *L'Arte Del Canto – Livro I*. Napoli: Societa Musicale Napolitana.
- _____. s.d. *L'arte del canto – Livro III*. Napoli: G. Ricordi e C.
- _____. s.d. *L'Arte Del Canto – Livro VI*. Napoli: G. Ricordi e C.
- _____. 1891. *Torniamo a cantare*. Napoli: F. Bideri.
- Concêrto vocal. 1968. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out: 3.
- Concerto. 1911. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 ago: 4.
- De Marco, Ernesto. 1929. Ideale (F. Paolo Tosti). In *Músicas do Brasil do Século XX*.
https://www.youtube.com/watch?v=b0k_N1fGeDc.
- _____. 1929. Marechiare (F. Paolo Tosti). In *Músicas do Brasil do Século XX*.
<https://www.youtube.com/watch?v=cuEVlKRL50U>.
- Discoteca Pública. 1938. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, 189-208. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo.
- Falecimentos. 1945. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 set: 6.
- Herr, Martha. 2009. O processo de mudanças nas normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil entre 1938, 1958 e 2007. In *Simpósio a Pronúncia do Português Europeu cantado*: 29-39.
- Immub (Instituto Memória Musical Brasileira). 2020. In *Artista Ernesto De Marco*.
<http://immub.org/artista/ernesto-de-marco>.
- Kayama, Adriana Giarola; Carvalho, Flávio; Castro, Luciana Monteiro de; Herr, Martha; Rubim, Mirna; Pádua, Mônica Pedrosa de, e Mattos, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. *Revista Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.
- Lima, Olga Maria Guanabara de. 2004. Breve história do português do Brasil. *Linguagem em (Re)vista* (1): 45-50.
- Moreira, Daniela. 2020. *O barítono Ernesto De Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- Moreira, Daniela, e Goldberg, Guilherme. 2019. Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir das críticas do jornal *Correio da Manhã* (RJ). In *I Simpósio Internacional Música e Crítica* (1): 92-100.

- _____. 2018. Canções de Paolo Tosti interpretadas em português pelo barítono Ernesto De Marco: a questão da tradução no início do século XX. In II Congresso Internacional a língua portuguesa em música (2). (No Prelo).
- Morreu o barítono De Marco. 1969. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr: 5.
- Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. 1938. In *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, 50-94. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo.
- Notas (Pensionistas do Estado no exterior). 1920. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 jan: s.n.
- O barytono Ernesto De Marco. 1929. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 mai: 7.
- Salão Lyra. 1909. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 mar: 3.
- Secretaria da fazenda. 1916. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 jul: 5.
- Stolagli, Juliana Starling. 2010. *O português brasileiro cantado: Normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, São Paulo.
- Tavares, Hekel. 1939. O Sapo Dourado. In *Lauro Gomes Pinto*.
<https://www.youtube.com/watch?v=JADoPZCEOjw&t=294s>.
- _____. 1934. O Sapo Dourado. In *Músicas do Brasil do Século XX*.
<https://www.youtube.com/watch?v=GJRaes8-VfQ&t=433s>.
- Theatro municipal (Reclame). 1922. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 set: 10.
- Tosti, Paolo, e Errico, Carmelo. [19-?]. *Ideale*. Milão: G. Ricordi e C. 1 partitura. Canto e piano.
- Tosti, Paolo, e Giacomo, Salvatore Di. 1945. *Marechiaré*. Milão: G. Ricordi e C. 1 partitura. Canto e piano.
- Travassos, Elizabeth. 2000. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Traviata (Reclame). 1922. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 out: 10.
- Vasconcelos, Lúcia de Fátima Ramos. 2013. *"Transcrição": o processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos - uma análise a partir da ótica melopoética*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.