DOI 10.20504/opus2023.29.17

Interpretando a canção segundo Ernesto De Marco: a aplicação da autoetnografia como aliada das pesquisas em performance musical

Daniela da Silva Moreira
https://orcid.org/0000-0002-7798-2167
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ / Escola de Música / PPGM,
Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Resumo: Este artigo possui por objetivo a investigação sobre a prática vocal da canção, no Brasil da primeira metade do século XX, a partir dos estudos histórico-musicológicos de análise vocal e, principalmente, de experimentação prática de repertório, envolvendo o barítono brasileiro Ernesto De Marco (1892-1969). Neste trabalho, é dado enfoque à pesquisa artística realizada por meio do método da autoetnografia, a partir da qual esta autora realizou uma experimentação prática de repertório de canção ligado a De Marco, utilizando sua experiência própria como fonte de informação para esclarecer questões não respondidas pelos métodos de pesquisa de natureza musicológica e de análise vocal. Questões essas relacionadas ao envolvimento do barítono com modernistas nacionalistas que não o aceitavam enquanto representante de uma "voz nacional" almejada em sua época. Como resultado, a experimentação do repertório realizado pelo intérprete mostrou que os problemas reconhecidos pelos tais modernistas nacionalistas, no canto do barítono, estavam ligados, principalmente, a sua pronúncia do português brasileiro cantado, imprópria em relação às normas desejadas na época. Como conclusões, fica evidente que o processo de experimentação vocal realizado por esta autora, bem como a aplicação do método de autoetnografia, foi extremamente importante para alcançar resultados satisfatórios nos estudos sobre o canto de Ernesto De Marco, assim como para entender parte da prática de canção brasileira do início do século XX. Não menos importante, esta pesquisa resultou na redescoberta e divulgação do cantor, contribuindo nas pesquisas em performance musical, do Brasil, a respeito do olhar do intérprete e do *performer*-pesquisador.

Palavras-chave: Performance musical. Autoetnografia. Ernesto De Marco. Canção brasileira. Pronúncia do português brasileiro cantado.

Interpreting song according to Ernesto De Marco: the application of autoethnography as an ally in musical performance research

Abstract: This article aims to investigate the vocal practice of song in Brazil during the first half of the 20th century, focusing on historical musicological studies of vocal analysis and, more importantly, practical experimentation of repertoire involving the Brazilian baritone Ernesto De Marco (1892-1969). In this work, the emphasis is on artistic research conducted through the method of autoethnography, in which this author carried out a practical experimentation of song repertoire connected to De Marco. I used my own experience as a source of information to address questions unanswered by musicological research methods and vocal analysis. Specifically, the research examines De Marco's association to nationalist modernists who did not consider him a representative of a desired "national voice" during his time. The practical experimentation with the repertoire performed by De Marco highlights that the nationalist modernists concerns were primarily related to his pronunciation of Brazilian Portuguese while singing, which they deemed improper according to the desired norms of that era. In conclusion, it is evident that the process of vocal experimentation carried out by this author and the application of the autoethnographic method was crucial in achieving satisfactory results in the study of Ernesto De Marco's singing and in understanding a part of Brazilian song practice in the early 20th century. Moreover, this research contributes to the rediscovery and dissemination of Ernesto De Marco as a singer, enriching musical performance research in Brazil, especially from the perspective of the interpreter and the performer researcher.

Keywords: Musical performance. Auto-ethnography. Ernesto De Marco. Brazilian song. Pronunciation of Brazilian Portuguese in singing.

MOREIRA, Daniela da Silva. Interpretando a canção segundo Ernesto De Marco: a aplicação da autoetnografia como aliada das pesquisas em performance musical. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-31, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.17
Recebido em 25/9/2022, aprovado em 4/7/2023, publicado em 22/12/2023

Este artigo apresenta os resultados da pesquisa artística[1] relacionada à parte da história e prática da canção no Brasil da primeira metade do século XX, a partir do estudo sobre a trajetória musical e prática vocal do barítono brasileiro Ernesto De Marco (1892-1969).

A pesquisa previu, inicialmente, realizar investigações próprias dos estudos musicológicos e estudos em performance[2], por meio do exame da trajetória musical de De Marco e da análise de determinados parâmetros relacionados à prática vocal do artista a partir de duas gravações suas encontradas.

Posteriormente, surgiu também a intenção de realizar uma experimentação prática do repertório de canção interpretado pelo barítono (descrito em notícias de jornais catalogadas). Experimentação esta que se mostrou essencial no decorrer da pesquisa, quando surgiram duas questões relacionadas ao envolvimento de Ernesto De Marco com modernistas nacionalistas: 1) por quais motivos esses modernistas nacionalistas renegavam De Marco enquanto representante de uma "voz nacional"?; e 2) o que os fazia impingir ao barítono o posto de voz a serviço do *bel canto*?

Como um meio possível para se chegar a respostas aceitáveis (já que não foram encontradas descrições específicas dos tais modernistas nacionalistas sobre o que não lhes agradava na voz do barítono), a investigação e prática do repertório de Ernesto De Marco mostrou-se uma ferramenta que poderia ser eficaz. Esta autora decidiu, então, utilizar a pesquisa artística, por meio da experimentação própria do repertório do barítono, que resultou em um recital-palestra. Este possuiu a pretensão não somente de ser um produto musical, mas também de tentar alcançar alguns entendimentos sobre a prática vocal do cantor durante o processo de estudo. Fez-se o uso do método da autoetnografia para descrever o processo da pesquisa artística realizada.

Neste artigo, é apresentada uma breve biografia do barítono, no que diz respeito às informações necessárias para entender as escolhas de repertório tomadas para a experimentação prática desta pesquisa. Em sequência, é abordada a autoetnografia, cujo método de pesquisa, relativamente recente, vem se mostrando em crescente desenvolvimento, ainda necessitando de ser mais bem divulgado no meio das pesquisas em performance musical. Inicialmente, é apresentada uma revisão bibliográfica sobre o método, e, por fim, é exposto o relato de experiência, da experimentação prática do repertório escolhido.

1. O barítono brasileiro Ernesto De Marco

Ernesto De Marco nasceu na capital de São Paulo, em 25 de dezembro de 1892[3], poucos anos após a instituição da primeira República brasileira (1889-1930), e veio a falecer no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 1969 (MORREU..., 1969: 5). Tendo nascido na transição dos séculos XIX e XX e possuído longa vida, sua trajetória possibilitou-lhe vivenciar mudanças políticas e sociais acentuadas no país, da República Velha à República Nova (1946), até o princípio da ditadura militar (iniciada em 1964), assim como permitiu a ele experienciar as transformações musicais desses períodos.

[1] Vertente investigativa das pesquisas em performance em que fazemos arte como forma e fonte de pesquisa.

[2] Outra vertente investigativa das pesquisas em performance, em que se estuda informações a partir de um objeto estático de investigação (por exemplo: partitura, gravações, vídeos de performances, entre outros).

[3] Foram encontrados, em notícias de jornais, dois possíveis anos para seu nascimento. Acredita-se que seu nascimento seja em 1892 devido a informações contidas em notícia do jornal *A Imprensa* de 15 de agosto de 1911. Também, em um recorte de notícias do álbum de recordações confeccionado pelo próprio Ernesto De Marco, hoje pertencente ao acervo histórico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, consta seu ano de nascimento como sendo 1892. Como essa data faz mais sentido na sua cronologia de vida, optou-se por utilizar esse ano em sua biografia.



Fig. 1: Ernesto De Marco. Álbum de Recortes de Ernesto De Marco.
Fonte: Acervo histórico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: Moreira (2020: 42).

O barítono nasceu na efervescência da *Belle Époque* brasileira, período cultural que perdurou dos fins do Império até os fins da República Velha; cresceu envolvido com a música romântica tardia, ao mesmo tempo em que esteve inserido no Modernismo, tendo que lidar com as suas vanguardas e o Modernismo Nacionalista.

Filho de imigrantes italianos, e possuindo família na Itália, De Marco esteve no país em algumas ocasiões. Em notícia de 1911, do jornal *A Imprensa*, é relatada sua passagem por Nápoles, alguns anos antes, momento em que foi apresentado ao maestro Cesare Bernardo Bellini (1853-1940) que, a o ouvir, atestou suas qualidades vocais:

> Tendo ouvido a voz do sr. Ernesto de Marco, posso constatar que ele tem voz de barytono, sympathica, timbrada e extensa. Estudando com perfeita escola poderá alcançar uma luminosa carreira lyrica teatral. (Assignado) Cezare Bernanrdo [sic] Bellini, professor régio do Conservatório de Napoles, Maio de 1908 (CONCERTO, 1911: 4).

Em uma de suas primeiras idas a Nápoles, estudou com Beniamino Carelli (1833-1921) durante três anos. Carelli foi um importante cantor, compositor e professor de canto italiano e, também por meio dele, De Marco teria feito sua estreia em Nápoles, no Theatro Mercadante, cantando *Aida* (de Giuseppe Verdi) em um concerto organizado pelo músico (CONCERTO, 1911: 4). Esta pesquisa também teve acesso a alguns métodos de canto escritos por Carelli, e foi possível perceber que a escola de canto seguida pelo barítono brasileiro possuía muito dos ideais de seu professor italiano (MOREIRA, 2020). Questão essa que também se mostrou relevante de ser analisada na experimentação prática do seu repertório.

De acordo com o jornal *Diário de Notícias* (MORREU..., 1969: 5), De Marco voltou para a Itália após vencer o Concurso de Canto dos Pensionistas do Estado, realizado pelo governo do estado de São Paulo. Foi em 1913 que fez o requerimento à Comissão Fiscal do Pensionato Artístico para participar no concurso, conforme consta nos "Actos Officiaes" do estado de São Paulo, publicados pelo jornal *Correio Paulistano* em 14 de janeiro de 1913 (ACTOS..., 1913: 7), tendo, entretanto, recebido sua requisição de pagamento pela Secretaria do Senado apenas em 1916, quando partiu com a família (esposa e filho) para a Europa, junto a outros conhecidos músicos da época (SECRETARIA..., 1916: 5).

Seu regresso ao Rio de Janeiro ocorreu em 1922, conforme é relatado na notícia a seguir, do jornal *O Paiz*:

> Chegou ante-hontem, a bordo do paquete Massilia, em companhia de seu esposo, o barytono brasileiro Ernesto De Marco, a poetisa e escriptora D. Julia Cesar De Marco, [...]. O barytono Ernesto De Marco, pensionista do Estado de S. Paulo, em estudos na Italia, faz parte agora do elenco da companhia lyrica da exposição – Empreza W. Mocchi – e cantará no theatro Municipal. [...]. O casal De Marco foi recebido por muitas pessoas amigas e de sua familia, no cáes Mauá, onde lhe foram offerecidos ramos de flores (VIAJANTES, 1922: 4).

Quando embarcou, no início do século para a Itália, De Marco deixou o Brasil em crescente efervescência modernista; contudo, quando retornou, praticamente sete meses após a Semana de Arte Moderna de 1922, deparou-se com o forte viés nacionalista que pairava sobre os artistas, tendo que lidar com antigas e novas demandas musicais do mercado. De um lado, as obras clássicas e românticas, já estabelecidas e ainda aclamadas pelo público, que rendiam o sustento da grande maioria dos músicos nos teatros; de outro, as cobranças dos modernistas nacionalistas por obras e intérpretes que valorizassem o que eles consideravam "verdadeiramente nacional".

De acordo com algumas informações encontradas em notícias de jornais, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, sobre muitas produções realizadas por Ernesto De Marco (recitais e suas gravações), pode-se presumir o envolvimento do cantor em um tipo de movimento nacionalista (que considerava a tradução como elemento suficientemente nacionalizador). Embora isso, ele não parecia ser bem-quisto pelos modernistas nacionalistas de sua época (MOREIRA, 2020).

Para o modernismo nacionalista brasileiro da primeira metade do século XX, o idioma e a canção eram vistos como elementos unificadores de uma nação. Buscava-se uma "voz nacional" que poderia unir o Brasil, servindo como referência de identidade para o país. Esse movimento possuiu apoio do Estado e de políticas públicas, inclusive, com a realização do *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, evento ocorrido em São Paulo de 7 a 14 de julho de 1937. Desse congresso, surgiram, nos *Anais* do evento, a publicação das "Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito" (1938), juntamente a uma série de artigos relacionados à fala e à "voz nacional" (MOREIRA, 2020: 32-33).

Nos *Anais* desse evento, consta também o texto "A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos" (DISCOTECA PÚBLICA, 1938: 189-208) apresentado pela Discoteca Pública do Departamento de Cultura de São Paulo (tendo a colaboração de Mario de Andrade, primeiro chefe do órgão). O artigo diz que são numerosos os exemplos de gravações em que se podia encontrar o "timbre nacional" do qual falavam, porém, como exemplo, é usado um único disco, como prova "[...] violenta da diferença de timbre, de maneiras de entoar e dizer, entre a voz brasileira e o belcanto [*sic*] europeu" (DISCOTECA PÚBLICA, 1938: 195).

O disco abordado é a suíte infantil *O Sapo Dourado,* em edição pela gravadora Victor, em 1934 (SUÍTE..., 1934: min 12:06), considerado o primeiro disco musical especialmente composto para crianças. De acordo com o encarte[4], o disco 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). Os personagens principais foram gravados pelos seguintes

[4] Fotos do encarte e de um dos discos de *O Sapo Dourado* foram disponibilizadas pelo colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) para uso nesta pesquisa.

artistas: Sapo Dourado e Mestre Escola, pelo barítono Ernesto De Marco; Rei, pelo baixo Perrota Filho (?-?); Vassalo, por Haroldo Tapajós (1915-1994); Gisella, pela comediante Olga Jacobina (?-?); Fada Azul, declamação por Martha Dutra; Príncipe, por Paulo Tapajós (1913-1990); e Narrador, por Sergio A. de Vasconcellos (?-?) (MOREIRA; PACHECO, 2019).

A suíte é composta por quatro partes. No artigo apresentado pela Discoteca Pública, fala-se sobre a primeira, formada por três pequenas peças musicais. A primeira peça trata-se de um solo do Sapo realizado pelo barítono Ernesto De Marco, em que os autores o identificam como um cantor que está "[...] inteiramente ao serviço do belcanto [*sic*] italiano" (DISCOTECA PÚBLICA, 1938: 196).

Porém, é na terceira peça da primeira parte da suíte que os autores se focam. Trata-se de um dueto entre o cantor lírico, baixo, Perrota Filho, que dizem também estar "[...] exclusivamente afeito ao belcanto [*sic*] italiano que o educou" (DISCOTECA PÚBLICA, 1938: 196), com o "surpreendente" Haroldo Tapajós. Na visão dos autores, é com Tapajós que "[...] surge um mundo novo, que no caso, é o novo mundo do Brasil" (DISCOTECA PÚBLICA, 1938: 196). Ainda é enfatizado que:

> 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 patria maternal. 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: 196).

Como comentado anteriormente, foram essas declarações que instigaram a realização de uma pesquisa artística e o uso da autoetnografia para buscar respostas às questões que a pesquisa musicológica e as análises de gravações não haviam respondido. De Marco se identificava como nacionalista, conforme declarações feitas para jornais da época (MOREIRA, 2020), no entanto, não era reconhecido como um legítimo representante do movimento por Mário de Andrade e seus pares.

Ainda que tenha sido principalmente um cantor de teatro, como era chamado, com atuação mais acentuada no cenário operístico nos anos de 1920 a 1940, no Brasil e na Itália, Ernesto De Marco realizava uma série de concertos. Estes aparecem em periódicos que vão de 1909 até alguns meses antes de sua morte, em que se vê que também possuiu uma forte produção voltada para o repertório camerístico e de canção (MOREIRA, 2020).

O repertório de canção também era apresentado por ele em programas radiofônicos da época (MOREIRA, 2019: 16). Desse repertório, originaram-se gravações de oito canções em discos de 78 RPM, realizadas pela gravadora Parlophon, em 1929, gravadas com a Hotel Itajubá Orquestra. São elas: "Lolita" (creditada a Catulo da Paixão Cearense e Buzzi-Peccia); "Morena morena" (de Francisco Mignone); e as canções "A última canção", "Tormento", "Addio", "T'amo ancora", "Ideale" e "Marechiare" (de Francesco Paolo Tosti)[5]. Todas as canções de Francesco Paolo Tosti (1846-1916) foram gravadas em português brasileiro,

[5] A informação de que Ernesto gravou oito canções pela Parlophon foi encontrada no *site* do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), referenciado ao final deste trabalho.

tendo sido suas traduções realizadas pela esposa de Ernesto De Marco, a poetisa e escritora Julia Cesar de Marco (?-1945) (O BARYTONO..., 1929: 7. FALECIMENTOS, 1945: 6).

No entanto, dessas canções, apenas duas foram encontradas, sendo elas: "Ideale" e "Marechiare"[6], que foram fontes essenciais de análise sobre o canto de Ernesto De Marco, assim como fizeram parte da experimentação prática desta pesquisa, abordada neste artigo. Com a análise das duas gravações disponíveis do barítono e, por conseguinte, da sua técnica vocal[7], tornou-se possível entender um pouco melhor a prática da canção no Brasil da primeira metade do século XX.

Durante sua carreira, entre os teatros, salas de concerto e rádios, Ernesto De Marco apresentava um repertório variado para barítono, chegando a realizar alguns papéis de baixo. Em relação ao repertório não operístico, os jornais mostram uma tendência à escolha por alguns compositores, que são constantes no decorrer de sua prática vocal, como Paolo Tosti ou Marcello Tupinambá (1889-1953)[8].

As informações coletadas sobre o barítono, principais repertórios apresentados em recitais, as suas gravações e o seu envolvimento com a escola de canto italiano de Beniamino Carrelli, nortearam a escolha de repertório realizado na pesquisa artística abordada neste trabalho. Inicialmente, como já mencionado, serão exibidos conceitos sobre o método da autoetnografia, elucidando a importância que esta gerou para os resultados desta pesquisa.

2. A autoetnografia como aliada das pesquisas em performance musical

A autoetnografia é um método de investigação científica em crescente desenvolvimento, principalmente, no cenário das pesquisas em artes. Ganhou maior visibilidade quando o *performer* passou a atuar no âmbito científico como pesquisador, visando a trabalhar sobre sua própria prática. Ela fez com que o olhar do pesquisador deixasse de ser apenas o de observador ou de ouvinte, para se tornar um olhar daquele que executa a prática estudada.

Alfonso Benetti (2017: 148) afirma que foi a partir do final do século XX que a presença do *performer*-pesquisador passou a se tornar mais frequente, o que possibilitou que outros enfoques de investigação surgissem, nos quais o *performer* qualificado poderia adicionar à pesquisa científica o seu olhar e conhecimento a partir do âmbito prático. Contudo, o autor acredita que foi só no decorrer do século XXI que se passou a enxergar com mais confiabilidade a relevância desses estudos.

Foi a partir desses novos olhares de pesquisa que novas abordagens e métodos de investigação científica se tornaram necessários. Com relação à música, Benetti (2017: 148) expõe que as pesquisas em performance musical vêm se afirmando como um campo de investigação de grande interesse na atualidade, sendo possível distinguir pelo menos duas vertentes investigativas:

[6] Cedidas pelo colecionador Gilberto Inácio Gonçalves, membro do grupo de colecionadores Confraria do Chiado.

[7] Principalmente no que diz respeito à sua pronúncia.

[8] Pseudônimo do compositor Fernando Lobo.

> [...] (1) estudos em performance – análise de informações relacionadas à performance como objeto estático de investigação (ex. foco na partitura, gravações, registros de performances). Esta vertente pode ser dividida em duas ramificações de acordo com o enfoque da investigação: (a) pesquisas nas quais a figura do pesquisador não coincide com o performer (a "voz" do performer está sempre sujeita à transfiguração a partir da ação do investigador); e (b) pesquisas nas quais a figura do investigador coincide com o performer; e (2) investigação artística (*artistic research*) – análise de informações relacionadas à performance como objeto dinâmico de investigação: fazer arte como pesquisa (BENETTI, 2017: 149).

Neste trabalho, foram utilizadas as duas classificações de investigação apresentadas por Benetti, conforme a citação acima. Contudo, para a segunda, tendo em conta a aplicação no português brasileiro, optou-se pelo termo sinônimo "pesquisa artística", no lugar de "investigação artística".

Dessas duas vertentes, a primeira (estudos em performance) é bem mais comum e mais legitimada do que a segunda (pesquisa artística). Isso pode ser associado ao fato de que a disseminação da pesquisa artística ainda é relativamente nova. Em decorrência disso, ela encontra certas questões limitantes, seja de resistência ao seu uso, seja de normatizações em seus métodos de estudos e coletas de dados.

Rubén López-Cano e Úrsula Opazo (2014: 44-45), assim como Benetti (2017: 149), apresentam algumas características que distinguem a pesquisa artística dos estudos em performance. Para a pesquisa artística, a pergunta ou problema de investigação necessita da prática artística para ser respondida; sendo assim, a prática é vista como material de investigação e fonte de pesquisa tão importante e válido como qualquer outro tipo de referencial. Por consequência, a pesquisa artística só poderá ser desenvolvida por um artista especializado, por um *performer*-pesquisador e, dessa forma, este agirá de duas maneiras, como intérprete (contribuindo conhecimento além de interpretar), e como cientista (interpretando além de investigar).

Para alcançar esses novos vieses demandados pela pesquisa artística, o método de investigação que vem se mostrando capaz de suprir suas necessidades é a autoetnografia, que parte de princípios da etnografia, servindo de ferramenta para o *performer*-pesquisador que pretende analisar a si em sua própria prática. Enquanto na etnografia o pesquisador trabalha na observação (participativa ou não) de determinado objeto, na autoetnografia, o pesquisador usa a si mesmo, em sua própria prática, como objeto ou fonte de investigação (MOREIRA, 2020: 111-112).

Presentemente, o termo "autoetnografia" está relacionado com estratégias de pesquisa que buscam "[...] descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal do pesquisador para entender alguns aspectos da cultura, fenômeno ou evento ao qual ele pertence ou do qual participa"[9] (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011: 273 *apud* LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 138, tradução nossa).

Para Adrián Scribano e Angélica De Sena (2009), na autoetnografia, o pesquisador possui o privilégio e também a responsabilidade de ser sujeito e objeto, não por qualidades pessoais, mas por fazer ou ser parte de uma determinada comunidade, coletivo ou evento específico a ser observado, sendo "[...] um participante ativo capaz de narrar a cena em que trabalha, conhece e tem um acesso diferenciado ao campo de observação que compartilha com outros sujeitos"[10] (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 6, tradução nossa).

[9] No original: "En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa".

[10] No original: "El investigador es un participante activo capaz de narrar la escena en la que trabaja, conoce y posee un distinguido acceso al campo de observación que comparte con otros sujetos".

Temos ainda, que a autoetnografia é um método de pesquisa correlacionado ao gênero autobiográfico de escrita. Pode-se pensar neste método como uma forma reflexiva de etnografia, tendo, contudo, o foco na relação entre o pesquisador e o objeto estudado (BENETTI, 2017: 152).

Sendo assim, o método de autoetnografia possui como característica a visibilidade do eu em sua elaboração de texto, advindo do envolvimento direto e pessoal do pesquisador, e essa característica deve ser encarada como propriedade essencial e, portanto, aceita. Devido ao "[...] duplo papel do autoetnógrafo como membro do mundo social em estudo e como pesquisador desse mundo, a autoetnografia exige maior visibilidade textual do eu do pesquisador [...]"[11] (ANDERSON, 2006: 384, tradução nossa).

Complementar a isso, Scribano e De Sena (2009) dizem que, na autoetnografia, a visão própria do pesquisador se torna óbvia na construção da narrativa. Ou seja, "[...] escrever na primeira pessoa deve ser utilizado para incorporar a reflexividade nos aspectos em que os olhos externos ao pesquisador não podem fazer ou estão limitados a fazê-lo"[12] (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 6, tradução nossa).

Como nos diz Leon Anderson (2006), a clara visibilidade do eu na construção narrativa da autoetnografia não é utilizada, de forma simplória ou egocêntrica, para assegurar uma experiência pessoal, fornecer uma perspectiva privilegiada ou, ainda, ter a intenção de gerar um apelo emocional no leitor, e sim "[...] a característica definidora da ciência social analítica é usar dados empíricos para obter uma visão de algum conjunto mais amplo de fenômenos sociais do que aqueles fornecidos pelos próprios dados"[13] (ANDERSON, 2006: 386-387, tradução nossa).

Falando mais sobre as particularidades do método autoetnográfico, os autores López-Cano e Opazo (2014) o classificam como possuindo três modos de operação: descritivo, analítico ou crítico. Não sendo modos exclusivos, ou seja, um ou outro, ou mesmo todos, podem aparecer integrados ao longo de uma mesma pesquisa (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 144).

A autoetnografia descritiva é um modo em que ocorre a descrição do que foi feito no ato criativo, porém, sem haver análise ou avaliação, apenas uma transmissão direta dos registros, dados e textos autoetnográficos. A autoetnografia é analítica quando há reflexão sobre as ações tomadas, quando, além de registrar, se busca obter ideias, refletir e criar conhecimento a partir das atividades registradas. E a autoetnografia é crítica quando, após questionar as ações realizadas, se observa criticamente o estudo a fim de se detectar limitações, problemas e defeitos (técnicos ou criativos), para descobrir novas maneiras de lidar com eles (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 145).

Sobre a pesquisa artística, em específico, os mesmos autores propõem, ainda, algumas estratégias ou tarefas autoetnográficas básicas que podem ser aplicadas a essa vertente de investigação: memória pessoal; auto-observação; autorreflexão; entrevistas autoetnográficas e análise de artefatos pré-existentes (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 146).

A estratégia da memória pessoal trata de reconstruir a memória da jornada artística do pesquisador, bem como todos os momentos relacionados a, por exemplo, mudanças de interesses, poéticas

[11] No original: "By virtue of the autoethnographer's dual role as a member in the social world under study and as a researcher of that world, autoethnography demands enhanced textual visibility of the researcher's self".

[12] No original: "Es decir, la escritura en primera persona debe utilizarse con el objeto de ser capaz de incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo".

[13] No original: "the defining characteristic of analytic social science is to use empirical data to gain insight into some broader set of social phenomena than those provided by the data themselves".

e maneiras do fazer. Os principais métodos para a reconstrução da memória pessoal são: 1) cronologia; 2) auto inventário; e 3) autovisualização. Na **cronologia**, ocorre uma descrição em uma linha do tempo, o pesquisador escreve as informações mais importantes e relevantes para o seu trabalho ordenadas cronologicamente. Normalmente, nessa linha do tempo autobiográfica, são marcados fatos relativos a marcos e rotinas. O **auto inventário** consiste nas lembranças e anotações de, por exemplo, fatos, hábitos, ações, objetos, dentre outros, que auxiliem na recuperação de aspectos cognitivos, sociais, afetivos ou materiais mais importantes para a investigação. Dessa forma, as informações são organizadas tematicamente por tópicos ou categorias. Finalmente, a **autovisualização** utiliza-se de imagens, gráficos, diagramas, entre outros, para conceituar aspectos com os quais se está lidando na pesquisa (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 146-150).

Na estratégia de auto-observação, ocorre um trabalho de recuperação de memória, mas também a observação do que é feito no tempo presente. Ou seja, ocorre também intervenção em tempo real para análise das atividades desenvolvidas na prática artística. Nesse caso, é preciso sistematizar em profundidade a auto-observação, organizando a escolha do que deve ser observado e as estratégias de observação e de registro (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 150-159).

A estratégia de auto-observação é complementada pela autorreflexão, na qual há análise dos processos pessoais envolvendo introspecção, análise e avaliação do fazer, mas não apenas observando o tempo presente. Logo, ocorre um procedimento após as ações artísticas ao se pensar retrospectivamente nos processos cognitivos, emocionais, sociais e corporais. As suas principais técnicas geralmente trabalham em esquemas de detecção de valores e preferências pessoais, e na elaboração de histórias e textos (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 159).

Há ainda a possibilidade de se trabalhar com entrevistas autoetnográficas, recurso que também pode estar interligado à autorreflexão. Essa estratégia deve ser realizada com técnicas específicas, como a autoentrevista ou a entrevista autoetnográfica interativa (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 165).

Por último, é apresentada a estratégia de análise de artefatos pré-existentes para o trabalho autoetnográfico. Esta se trata da recuperação de artefatos ou objetos do pesquisador que possam fornecer informações pessoais, como documentos oficiais, certificados de estudos, contratos, anúncios, artigos de jornal, programas de concertos, coleção de músicas, vídeos, fotografias, literatura ou outros. Nessa estratégia, o propósito é entender a si como membro de uma cultura, identificando como ocorre a sua própria ação ou reação, no contexto da criação artística-ação e em torno das questões de pesquisa que se propõe estudar (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014: 166-167).

Esses conceitos foram aqui apresentados mais detalhadamente, pois, na sessão 2.1, "A autoetnografia no contexto desta pesquisa", são informadas as estratégias e tarefas autoetnográficas utilizadas, neste trabalho, para a realização da pesquisa artística[14].

Após abordar conceitos básicos da autoetnografia, faz-se necessário reconhecer algumas de suas limitações, assim como destacar alguns desafios a serem enfrentados. Apesar da já reconhecida pertinência das ferramentas aqui apresentadas, vê-se que é ainda necessário aprimorar as estratégias metodológicas e formalizá-las para a pesquisa artística dentro do universo da performance musical. Como

[14] Aos interessados em estudar mais a fundo as possibilidades de estratégias para a aplicação da autoetnografia no estudo de uma pesquisa artística, indica-se a leitura da segunda parte do livro *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*, de Rubén López-Cano e Úrsula Opazo (2014).

nos dizem López-Cano e Opazo (2014: 126), embora seja crescente o uso da autoetnografia e das pesquisas artísticas, ainda necessitamos da formalização e do desenvolvimento de técnicas específicas que estejam disponíveis na literatura, ao alcance de mais pesquisadores.

Para Scribano e De Sena (2009: 6), é necessário entender que a autoetnografia carrega consigo questões particulares, não sendo um método linear. Por isso, não existe uma única maneira para o utilizar em uma pesquisa, e isso pode se tornar uma dificuldade, caso não seja bem-estruturado. Por outro lado, os autores acreditam que essa particularidade faz com que o método seja mais dialógico, flexível e passível à crítica intersubjetiva.

Já Sylvie Fortin (2009: 83) nos diz que existe uma cautela por parte de alguns autores com relação à autoetnografia, por conta de sua abordagem no eu e a possibilidade de, com isso, gerar um narcisismo descritivo. Para alguns, esse fator poderia gerar um possível questionamento em relação à integridade da pesquisa artística. Contudo, para a autora Anna Pakes (2004), pesquisadora da área da dança, existem grandes benefícios nessa particularidade, pois o *performer*-pesquisador pode desenvolver um tipo de conhecimento pelo qual reflete de maneira mais específica sobre processos artísticos ou mesmo sobre a natureza das relações sociais.

É também interessante olhar pela perspectiva de que a autoetnografia é "[...] uma das abordagens que reconhece e acomoda a subjetividade, a emoção e a influência do pesquisador na pesquisa, ao invés de esconder esses tópicos ou assumir que eles não existem" (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011: 2 *apud* BENETTI, 2017: 156).

Há, ainda, uma preocupação em relação ao estabelecimento de padrões de qualidade nos estudos autoetnográficos, devido ao surgimento de modelos investigativos não tradicionais (FORTIN, 2009: 84). Fortin (2009) acredita que esses novos meios de investigação necessitam de normatizações, por exemplo, dos diários a serem usados pelos pesquisadores. Mostra-se necessário formalizar, até certo ponto, os meios de coletas de dados, auxiliando o pesquisador na orientação de sua pesquisa (dificuldade que foi enfrentada neste trabalho, de encontrar um esquema formalizado para realizar as anotações de estudo), porém acredita-se no potencial e legitimação do método.

Fortin (2009) também concorda que os meios para coleta de dados dos métodos próprios das pesquisas artísticas ainda não foram totalmente balizados, porém considera esse estado contemporâneo estimulante, pois "[...] a pesquisa em prática artística dá lugar a inovação [...]" (FORTIN, 2009: 85).

A autoetnografia ultrapassa as tradições metodológicas de pesquisa, e isso pode acarretar, ainda, certa resistência à sua utilização. No entanto, mostra-se um caminho para novas formas de pensar a partir do olhar do pesquisador sobre o seu próprio fazer artístico. Tratando-se de uma possibilidade também para buscar evolução dos métodos científicos e das práticas de escrita acadêmica. A autoetnografia precisa ser discutida e só evoluirá quanto mais for abordada e sua prática aprimorada, para que, com isso, seja possível desenvolver novas abordagens adaptadas às necessidades das pesquisas artísticas, principalmente em relação às suas coletas de dados.

Em especial chama atenção uma das características que a autoetnografia carrega e que, na verdade, pode ser considerada uma das suas maiores vantagens ou atributo de valor. Trata-se do seu próprio caráter autobiográfico e da relação *performer*-pesquisador, que possui algo que não é encontrado na maioria dos modelos de investigação tradicionais:

> Este modelo valoriza o intérprete (que não é tido apenas como mais um exemplar sobre determinado experimento científico) e evidencia a sua arte ao dar voz ativa às suas reflexões e considerações pessoais artísticas: aqui o artista está em primeiro plano e é imprescindível que atue como tal sem restrições (BENETTI, 2017: 159).

Diante de tantas pesquisas tradicionais em que a música (objeto, partitura) ou o compositor (criação) estão em primeiro plano, o pensar o artista e sua ação como fonte de pesquisa torna-se rico de outros conhecimentos, outras vozes que merecem ser ouvidas. Tendo isso em vista, toda esta pesquisa trabalhou com o olhar sobre o intérprete, desde o resgate histórico do barítono Ernesto De Marco, passando pela análise da prática vocal do cantor, até chegarmos a um olhar autoetnográfico, interpretando parte de seu repertório. Entender melhor a prática vocal do barítono torna-se, consequentemente, uma fonte de informação para a atividade artística desta autora e para outros intérpretes de nossos dias.

Devido a isso, a partir daqui, assumindo e destacando o valor do caráter autobiográfico da autoetnografia, este texto passa a ser escrito em primeira pessoa.

A autoetnografia no contexto desta pesquisa.

Seguindo as definições apresentadas, o método da autoetnografia aparece neste trabalho como forma de utilizar a minha experiência pessoal para analisar e descrever uma determinada prática vocal. Está relacionado com o eu no processo de descoberta à prática historicamente orientada de um repertório específico e, de certa maneira, surge como uma alternativa num campo em que os métodos da musicologia histórica e análise, empregados inicialmente, já não respondiam totalmente às necessidades. Como resultado, temos um trabalho que, impulsionado por elementos da musicologia histórica, alcança seu objetivo final com ferramentas das pesquisas em performance musical e pesquisa artística.

De acordo com os conceitos de López-Cano e Opazo (2014), expostos anteriormente, a pesquisa artística, neste trabalho, utilizou o método de autoetnografia descritiva analítica. É apresentada uma descrição do processo da experimentação prática, desde a escolha de repertório, abordagens de estudo e memorização, até a realização do recital. Assim como sua concepção analítica, expondo as reflexões a partir das atividades registradas, de pontos específicos considerados os mais importantes.

Quanto à estratégia que foi aplicada neste método autoetnográfico, a que se mostrou mais adequada foi a estratégia de memória pessoal, quando, a partir de anotações produzidas no decorrer da experimentação, apresento a trajetória e os dados mais importantes do período de experimentação artística. Essa memória pessoal é, aqui, exposta em produto textual, em forma de auto inventário, tendo as anotações organizadas por tópicos, de acordo com as canções realizadas no recital na ordem de sua apresentação final. Também considero que houve uma autorreflexão de minha prática, direcionada por parâmetros vocais utilizados por De Marco, pois ocorreu uma análise e avaliação do fazer após o processo das ações artísticas[15], que constituíram a elaboração deste produto textual.

Durante o período da experimentação prática e da preparação para o recital, os ensaios semanais foram gravados (gravação de áudio), assim como foram realizadas anotações (em seguida aos ensaios) e estudos individuais de questões consideradas pertinentes em relação a dúvidas, dificuldades,

[15] Pós-ensaios e pós-apresentação final.

questionamentos quanto à interpretação, reflexões realizadas principalmente em relação à dicção e pronúncia, entre outros.

Os estudos em performance (da análise do canto de Ernesto De Marco, por meio das gravações de duas canções suas traduzidas de Paolo Tosti) vinham sendo desenvolvidos em paralelo nesse período e encontravam-se bastante interligados. Dessa forma, tanto esse estudo como a pesquisa artística da experimentação prática de seu repertório foram se interligando e gerando anotações. Estas, por sua vez, foram realizadas em um arquivo .doc, diretamente no computador, e sobre esse arquivo foram feitas revisões que geraram o texto final (também desse documento surgiu parte das informações que foram apresentadas na palestra realizada junto ao recital).

Tratando-se de uma autoetnografia descritiva analítica, faz-se necessário lembrar que, como nos diz Fortin (2009: 82), toda a descrição carrega consigo um caráter de interpretação:

> [...] no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual [...]; longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos (FORTIN, 2009: 82).

Sendo assim, reforço que essa descrição analítica foi realizada a partir da seleção de informações que acreditei consistirem nas mais relevantes a serem destacadas neste trabalho. São elas: considerações gerais de cunho interpretativo ou relativas ao processo de estudo e preparação do recital, assim como as informações consideradas mais pertinentes para responder as perguntas geradas no decorrer da pesquisa (sobre a prática vocal de Ernesto De Marco e a voz nacional) e que levaram à experimentação prática. Posto isso, descreverei, a seguir, o processo da experimentação.

3. A experimentação prática

A partir das informações encontradas sobre a trajetória profissional e repertório de Ernesto De Marco, dos textos de seu professor Beniamino Carelli e das análises auditivas das suas gravações, propus-me a montar um programa de recital com canções relacionadas ao barítono. Também realizei uma apresentação em forma de palestra, concomitantemente ao recital, na qual foram apresentados os dados até aquele momento pesquisados e analisados, incluindo algumas das discussões relativas ao processo de experimentação prática do repertório desse recital.

O recital-palestra, intitulado "Pensando a canção segundo Ernesto De Marco", foi desenvolvido durante o ano de 2019. Teve orientação do Prof. Dr. Alberto Pacheco (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), com a colaboração da pianista Caroline Barcellos (música técnica da Escola de Música da UFRJ). Os ensaios ocorreram de agosto a novembro daquele ano, na Escola de Música da UFRJ, e o recital foi realizado ao meio-dia de 26 de novembro de 2019, na Sala da Congregação da Escola de Música. As interpretações das canções foram gravadas em áudio e vídeo e toda a apresentação (palestra e execução das obras) foi gravada em áudio ininterrupto, com o auxílio de Fabiano Soares (técnico em som da Escola de Música da UFRJ).

O recital foi formado por duas partes: na primeira, foram apresentadas quatro canções de compositores italianos; e na segunda, quatro canções em português brasileiro que fizeram parte do

repertório de Ernesto De Marco. A palestra foi dividida entre as duas partes e realizada por sessões entre as canções. O evento todo teve duração de uma hora e dez minutos.

Na primeira parte, optei por experienciar canções de compositores que Beniamino Carelli usava como exemplos de grandes mestres para o canto. Também foi interpretada uma composição do próprio Carelli, como meio de experimentar as questões vocais que ele levanta em seus livros, com relação a um canto claro, ligado e ágil (CARELLI, [19–a], [19–b], [19–c]).

Foram escolhidas as seguintes peças para essa primeira parte, apresentadas nessa ordem: "Non m'ami più", de Gaetano Donizetti (1797-1848), com poema de Carlo Gaita (?-?); "Vaga luna che inargenti", de Vincenzo Bellini (1801-1835), com poema de autor anônimo; "Canzonetta spagnuola" ("En medio a mis colores"), de Gioacchino Rossini (1792-1868), com poema de autor desconhecido; e "Omei!", de Beniamino Carelli, com poema de Giovanni Boccaccio (1313-1375) (DONIZETTI; GAITA, [19--?]. BELLINI, [19--?]. ROSSINI, [2010]. CARELLI; BOCCACCIO, 1869).

Carelli considerava Donizetti, Bellini e Rossini, principalmente o último, os grandes mestres do canto italiano (CARELLI, 1891). Esses três compositores e suas referências influenciaram seu trabalho como professor, e entendo que também o canto de seu aluno Ernesto De Marco. Ressalto que esses três compositores (Donizetti, Bellini e Rossini) são bastante estudados no ensino do canto, reconhecidos como alguns dos maiores representantes do canto lírico italiano, porém eu nunca havia estudado efetivamente nenhuma peça vocal sua – o que reforçou a ideia de experimentar as suas escritas vocais e colocar em voz esse repertório.

Essas quatro canções foram escolhidas levando-se em consideração sua extensão vocal, para valorizar o registro de *mezzosoprano* (minha classificação vocal) e por conterem parâmetros vocais diferentes umas das outras.

A segunda parte do recital foi composta por canções em português brasileiro que faziam parte do repertório do barítono De Marco, interpretadas por ele em recitais ou mesmo em programas de rádio. Foram elas, apresentadas na seguinte ordem: "Ideale" e "Marechiare", de Francesco Paolo Tosti, com poema original de Errico Carmelo (1848-1892) e Salvatore di Giacomo (1860-1934), respectivamente[16]; "Só", de Marcello Tupinambá, com versos de Anna Amelia (1896-1971); e "Numa concha", de João de Souza Lima (1898-1982), com poema de Olavo Bilac (1865-1918).

A pianista Caroline Barcellos se guiou, em "Ideale" e "Marechiare", pelas partituras das canções originais (TOSTI; ERRICO, [19--?]. TOSTI; GIACOMO, 1945). A parte vocal foi aprendida auditivamente por meio das gravações de Ernesto De Marco e, posteriormente, escrita utilizando o programa de notação musical Sibelius, com o auxílio do músico e compositor Sean Barbosa (aluno da UFRJ). Já nas partituras das canções "Só" e "Numa concha", foram usadas edições pertencentes ao Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco (TUPINAMBÁ; AMELIA, [19--?]. LIMA; BILAC, 1917).

Os ensaios musicais para a realização desse recital-palestra ocorreram uma vez por semana, com duração de aproximadamente uma hora, com a pianista, e sob direção do professor de canto e orientador desta pesquisa. Além disso, ocorreram os meus estudos individuais. Descreverei alguns apontamentos relativos às abordagens de estudo e memorização utilizadas.

[16] No recital, foram cantadas as traduções para o português brasileiro realizadas por Julia Cesar De Marco, versões coletadas por meio das gravações de Ernesto De Marco pela gravadora Parlophon.

Abordagens de estudo e memorização.

Para estudar as canções escolhidas, os passos seguidos foram: ler as letras e realizar as traduções das canções em língua estrangeira, realizar leituras rítmicas, solfejar cada uma das canções, juntar todos os passos e cantar as canções com altura de notas e texto. Após esse processo de leitura, foi também realizada a transcrição fonética dos poemas. Fomos adicionando as canções no decorrer das semanas de ensaio, de acordo com o transcorrer do estudo de cada uma.

No caso das canções "Ideale" e "Marechiare", iniciei estudando as canções originais em italiano e napolitano, respectivamente, realizando os passos para estudo mencionados. Utilizei as mesmas partituras usadas pela pianista. Em relação a essas duas canções, ensaiamos, em um primeiro momento, eu e Caroline Barcellos, as versões originais para apreendermos sua estética primária. Foi um processo mais difícil, já que eu estava habituada às versões de Ernesto De Marco em português. Mesmo não as cantando, ainda, o fato de ter ouvido as gravações do brasileiro inúmeras vezes fez com que eu automatizasse os ajustes e modificações realizados pelo cantor. Sendo assim, inicialmente, cantar as canções em seus idiomas originais necessitou de um trabalho mental muito mais rigoroso e controlado.

Após um mês de estudo, passamos a cantar as versões em português brasileiro. Essas foram estudadas por mim, auditivamente, por meio das gravações de De Marco, pensando, em comparação com os originais, sobre as mudanças rítmicas e de alturas de notas que o barítono realizou. Fez-se transcrição fonética da pronúncia utilizada por ele nas gravações, para auxiliar na interpretação de pronúncia segundo o cantor. E, por fim, foi realizada a escrita da parte vocal dessas duas canções, como já mencionado. Após um tempo, tornou-se mais fácil cantar tanto as versões em italiano e napolitano como as versões em português brasileiro segundo De Marco, por meio do processo de memorização.

Para memorizar as canções, algo que confesso que sempre tive dificuldade (principalmente com letras), busquei algumas técnicas durante os estudos individuais: os próprios estudos de leitura (de ritmo, melodia e entonação); a reescrita de todas as letras à mão, algumas vezes; a repetição de declamação do texto, no tempo musical, falando em voz alta; o repasse mental do texto das canções à noite, antes de dormir; e também, obviamente, o próprio processo de cantar e ensaiar durante a semana, pensando em aplicar todas as indicações dadas pelo professor e pela pianista nos ensaios[17].

Parâmetros gerais estudados.

Durante o semestre, os parâmetros gerais que foram discutidos, estudados e testados nas canções foram: 1) parâmetros relativos à expressividade; 2) referências musicais para além da minha prática; 3) informações históricas e contextuais sobre as obras; 4) questões de pronúncia e dicção; e 5) questões técnico-vocais.

Com relação aos parâmetros relativos à expressividade, foram abordados aspectos de fraseado como contrastes de dinâmica (*crescendo* a *diminuendo*, de *piano* a *fortissimo*); agógica (escolhas e variações de andamentos); maneiras de realizar o encaminhamento da frase vocal (como, por exemplo, por meio da articulação); e outras indicações de expressividade contidas nas partituras.

[17] Os itens 2, 3 e 4 foram indicações de colegas cantores como técnicas de memorização. Considerei que essas três abordagens foram essenciais e muito eficazes no processo.

Sobre as referências musicais para além da minha prática, buscou-se, na audição de gravações, elementos que auxiliassem a interpretação. Ouvi uma série de diferentes cantoras, dando preferência a *mezzosopranos*. Não foram encontradas, na *internet*, gravações das canções "Só", de Tupinambá, e "Omei!", de Carelli, assim como foram escassas as boas referências da canção "Non'm'ami più", de Donizetti. No caso das obras estrangeiras, a audição de interpretações teve o intuito não só de ouvir a estética vocal utilizada como também uma forma de auxílio à pronúncia (em conjunto com as transcrições fonéticas). Não era intenção realizar uma imitação das gravações ouvidas, e sim usá-las como fonte de informação para a interpretação.

No que diz respeito a "Canzonetta spagnuola" ("En medio a mis colores"), de Rossini, a audição de diferentes gravações foi extremamente importante, pois descobrimos que havia variações nos textos utilizados entre as cantoras e em relação à partitura à qual tive acesso. A partir daí, ocorreu um estudo para tentar encontrar o que poderia ser o texto original (essa questão será aprofundada no "Relato de experiência", a seguir). Com relação à audição de canções brasileiras (incluindo algumas canções populares brasileiras não contidas no programa), foi de grande auxílio tanto para reconhecer uma estética vocal utilizada na época como para ouvir pronúncias do século passado e da atualidade.

Durante o semestre, realizei também uma pesquisa básica sobre informações históricas e contextuais sobre as obras em relação aos seus compositores, os poetas e poemas, assim como as traduções dos textos em língua estrangeira. Ao pesquisar publicações dos poemas originais, foi possível identificar, por exemplo, duas palavras da letra de "Omei!", de Carelli (poema de Giovanni Boccaccio), que estavam ininteligíveis na partitura devido à falta de definição nas imagens digitais que tínhamos à disposição.

Outro parâmetro que foi muito discutido e pesquisado durante o semestre diz respeito às questões de pronúncia e dicção. Em relação à pronúncia das canções em línguas estrangeiras, tratou-se de um estudo para tentar alcançar a prolação mais aproximada possível realizada por uma não nativa. Possuo mais familiaridade com o italiano, já para a canção de Rossini utilizei o idioma do espanhol europeu centro-nortenho e foi a mais difícil de ser reproduzida. Com relação às canções em português, ocorreu um estudo de dicção e pronúncia do português brasileiro em diferentes épocas.

Por último, as questões técnico-vocais trabalhadas durante o semestre, conduzidas por meu professor orientador, tiveram relação com a preparação e condicionamento vocal apropriado de meu instrumento para a interpretação dos parâmetros vocais diferentes contidos em cada canção do programa.

Sendo assim, com base nos parâmetros observados durante o semestre, apresento, a seguir, os pontos considerados mais pertinentes, aprofundados e analisados durante a experimentação prática, bem como informações pessoais que influenciaram no processo. O relato será exposto por ordem de canção apresentada no recital (RECITAL-PALESTRA..., 2019: min. 22:25)[18].

[18] O vídeo com todas as canções apresentadas no recital-palestra encontra-se na plataforma do YouTube, conforme referenciado ao final deste trabalho.

4. Relato de experiência

Canções como exercício técnico e artístico.

Com a experimentação do repertório escolhido, foi possível perceber que as quatro primeiras canções apresentadas no programa exibem todos os parâmetros destacados por Beniamino Carelli em seus livros consultados. Em "Non'm'ami più", de Donizetti, trabalha-se o *legato* e articulação; é desenvolvido bastante *legato* em "Vaga luna che inargenti", de Bellini; assim como há um foco em agilidade na canção "Canzonetta spagnuola" ("En medio a mis colores"). Já "Omei!", de Carelli, indicada para *mezzosoprano*, especificamente, trabalha um pouco de cada um desses três parâmetros e mais flexibilidade, já que abrange uma extensão de notas considerável para uma canção[19].

Posso dizer que foi realmente interessante experienciar esse repertório. O *legato* e a clareza para a articulação do texto e linha melódica, que exigem as canções de Donizetti e Bellini, foram relevantes para meu estudo técnico vocal. Assim como não tivera muito contato com as obras desses compositores, seja cancioneiro ou ópera, também não possuía muita prática com repertório de agilidade, o que se tornou outro ponto atraente (e o motivador) para optar pela devida canção de Rossini. Canção que, em princípio, foi um desafio, também pela sua exigência técnica em aumentar a velocidade de execução a cada uma das três repetições que possui.

Nessa referida canção, "Canzonetta spagnuola" ("En medio a mis colores"), de Rossini, foi necessário optar por uma construção textual. Durante a audição de diferentes gravações da peça, descobrimos que ela apresentava variações em seu poema. Rossini, compositor italiano, a compôs utilizando um poema anônimo baseado em um tema popular espanhol. Em casos como esse, as variações de texto no decorrer das práticas musicais não são incomuns.

Busquei o auxílio da cantora e professora de espanhol, Zelma Amaral da Rosa[20], na pesquisa sobre o poema. Por ser um texto baseado em tema popular anônimo, não foi encontrada a publicação de um poema original. A constatação de diferentes variações textuais nas *performances* sugere, também, que o mesmo ocorra em diferentes versões de partituras. Assim, chegamos à conclusão de que as variações fazem parte da construção histórica da performance dessa canção e passamos a pensar em qual opção utilizar.

Focamos em duas cantoras e nos textos por elas cantados, além do poema contido na partitura à qual tive acesso (poemas dispostos no quadro 1, a seguir). As *performances* escolhidas foram de Teresa Berganza (TERESA BERGANZA, 1997: min. 3:51) e Joyce DiDonato (JOYCE DIDONATO..., 2014: min. 4:07) – a de Berganza, por ser espanhola, e a de DiDonato, por cantar o poema mais aproximado ao da partitura que eu possuía.

[19] Indo do Lá3 ao Fá5, considerando Dó4 como o Dó central do piano.

[20] Mestre pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS) da UFRJ. Sob orientação da Profa. Dra. Veruschka Mainhard, trabalhou na elaboração do *Manual de dicção do espanhol para brasileiros* (2019).

POEMA DA PARTITURA CONSULTADA	POEMA CANTADO POR JOYCE DIDONATO	POEMA CANTADO POR TERESA BERGANZA
En medio a mis colores, ay, *Pintando estaba un día, ay,* *Cuando la musa mía, ay,* *Me vino atormentar, ay.*	*En medio a mis colores, ay,* *Pintando estaba un día, ay,* *Cuando la musa mía, ay,* *Me vino atormentar, ay.*	*En medio a mis colores, ay,* *Pintando estaba un día, ay,* *Cuando la musa mía, ay,* *Me vino atormentar, ay.*
Me mandó que pintara, ay! *Asunto sobre humano, ay!* *Pero lo mandó en vano, ay!* *Solo pude soñar, ay!*	*Me mandó que pintara, ay!* *Asunto sobre humano, ay!* *Pero lo mandó en vano, ay!* *Solo pude soñar, ay!*	*Quiso que yo pintase, ay!* *Objeto sobre humano, ay!* *Pero lo quiso en vano, ay!* *Lo tuvo que dejar, ay!*
Mi alma reconoce, ay! *La fuerza de la bella, ay!* *Mas mi perversa estrella, ay!* *Me tenga ya el cantar, ay!*	*Mi alma reconoce, ay!* *La fuerza de la bella, ay!* [Pronúncia ininteligível], *ay!* *Me tenga ya el cantar, ay!*	*Conoce la hermosura, ay!* *Un corazón vagado, ay!* *Mas su destin malvado, ay!* *Le impide de cantar, ay!*
Ay! Con dolor pues dejo obra siempre dichosa, *¿Cuáles de Lilla mía las prendas celebrar? Ay!*	*Ay! Con dolor pues dejo obra siempre dichosa,* *¿Cuáles de Lilla mía las prendas celebrar? Ay!*	*Ay! Con dolor pues dejo* *Empresa tan feliz,* *¿Cuáles de la bella Nice* *Las prendas celebrar? Ay!*

Quadro 1: Variações do poema de "Canzonetta spagnuola" ("En medio a mis colores").
Fonte: Elaborado pela autora.

Após analisarmos essas três versões, Zelma relatou que o tema popular espanhol fala sobre a deusa grega Nice, que pedia para um pintor retratar um objeto sobre-humano: possivelmente ela mesma e suas habilidades (*prendas*). Pensando nisso, sugeri fazer uma adaptação da letra contida em minha partitura, com palavras-chave que apareciam na versão cantada por Teresa Berganza, onde a referência a Nice ficava mais explícita. Também pensei em utilizar as frases ou palavras que favoreciam a pronúncia do espanhol europeu centro-nortenho para uma não nativa, levando em consideração as articulações necessárias para os padrões rítmicos de agilidade apresentadas na canção[21].

Com isso, a adaptação do poema que sugeri e utilizei no recital-palestra foi a seguinte, conforme apresentado no quadro 2:

ADAPTAÇÃO DO POEMA SUGERIDO POR MIM	TRADUÇÃO
En medio a mis colores, ay! *Pintando estaba un día, ay!* *Cuando la musa mía, ay!* *Me vino a tormentar, ay!*	Em meio às minhas cores, ai! Pintando estava um dia, ai! Quando a minha musa, ai! Veio me atormentar, ai!
Me mandó que pintara, ay! *Objeto sobre humano, ay!* *Pero lo mandó en vano, ay!* *Solo pude soñar, ay!*	Me mandou que pintasse, ai! Objeto sobre-humano, ai! Mas o mandou em vão, ai! Somente pude sonhar, ai!
Mi alma reconoce, ay! *La fuerza de la bella, ay!* *Mas mi perversa estrella, ay!* *Le impide de cantar, ay!*	Minha alma reconhece, ai! A força da bela [musa], ai! Mas minha perversa estrela, ai! Impede de cantar, ai!
Ay! Con dolor pues dejo *Obra siempre dichosa.* *¿Cuáles de bella Nice* *Las prendas celebrar? Ay!*	Ai! Pois com dor deixo A obra [pintura] sempre com sorte. Quais da bela Nice [a deusa-musa] As qualidades festejar? Ai!

Quadro 2: Adaptação sugerida para o poema de "Canzonetta spagnuola" ("En medio a mis colores").
Fonte: Elaborado pela autora.

[21] Zelma me auxiliou na revisão do texto adaptado que sugeri, na tradução que fazia mais sentido, assim como na transcrição fonética e dicção do espanhol europeu centro-nortenho, que foi o escolhido para interpretar essa canção de Rossini. Essas contribuições, tradução e transcrição, também estão anexadas ao seu trabalho (ROSA, 2019).

Com relação à canção de Carelli, essa demandou muita atenção e controle das respirações necessárias, devido às suas exigências de extensão vocal e dinâmicas (em relação aos *crescendos* e *diminuendos* determinados na partitura). Apesar da atenção exigida, após o corpo acostumar-se com a canção, cantá-la se tornou extremamente prazeroso, uma vez que se tratava de uma belíssima obra que talvez nunca tenha sido cantada no Brasil, já que desconhecemos a existência de sua partitura no país[22].

Acredito que cantar essas quatro canções foi, de fato, um percurso instigante para o melhoramento de minhas capacidades técnicas como intérprete de canção, por permitir buscar uma voz mais leve e mais clara, mais ágil e flexível, conforme Beniamino Carelli pedia em seus livros e como nos é perceptível nas gravações de Ernesto De Marco. A escrita vocal desse repertório auxiliou bastante nisso, então considerei que, didaticamente, essas escolhas funcionam muito bem para quem desejar seguir esse caminho de cantar canção.

A experimentação com relação à canção de Rossini também levantou questionamentos sobre o quanto as edições de partituras devem ser seguidas irrefletidamente, chegando à conclusão de que a canção de câmara, em alguns casos, pode permitir certa liberdade do intérprete em realizar suas próprias adaptações, de acordo com necessidades artísticas. Obviamente, levando-se em consideração questões históricas, como ocorrido nesse caso.

Repertório de Ernesto De Marco.

As duas primeiras canções interpretadas na segunda parte do programa do recital foram "Ideale" e "Marechiare", de Paolo Tosti. Foram utilizadas as traduções para o português brasileiro realizadas pela poetiza Julia Cesar De Marco, guiando-se pelas adaptações musicais realizadas nas gravações por De Marco (IDEALE..., 1929: min. 3:27. MARECHIARE..., 1929: min. 3:11).

Em um primeiro momento, quando estava em fase de ouvir as gravações dessas duas canções, não considerava que havia algo de incomum. De Marco nos transparecia uma voz brilhante de barítono, bem-articulada, leve, clara e ágil, como indicava Carelli em seus estudos, sem exageros no *vibrato*, por exemplo. Mesmo com a qualidade relativamente baixa que os 78 RPM possuem, seu canto é ouvido com nitidez, e sua dicção é bastante inteligível. Considerava, sim, que o cantor possuía uma articulação eficiente, que, para mim, lembrava a dicção e pronúncia dos cantores de rádio do início do século XX. Sendo assim, sua voz não despertou, digamos, uma "estranheza".

Contudo, como já mencionado, foi ao ler os *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* (1938) que nos deparamos com Ernesto De Marco sendo citado como exemplo de uma voz a qual os modernistas nacionalistas não aceitavam como brasileira (criticando, justamente, sua pronúncia). Essa opinião, contrária, inclusive, às demais críticas às quais tivemos acesso (MOREIRA; GOLDBERG, 2019), nos fez questionar quais eram os motivos específicos para o canto e pronúncia de Ernesto De Marco receberem essa rejeição.

A experimentação prática, utilizando a própria pronúncia de Ernesto para as duas canções de Paolo Tosti, foi tomada como decisiva para tentar responder a essas questões. A ideia não foi realizar simplesmente uma imitação do barítono ou gerar uma paródia do artista, mas, sim, colocar a pronúncia de Ernesto no corpo, em meu próprio aparelho vocal, visando a encontrar um caminho que levasse à compreensão das perguntas levantadas.

[22] Embora não seja possível afirmar essa informação por falta de devida verificação.

Seguindo os princípios de Juliana Stolagli (2010), este trabalho também considera a recuperação histórica da pronúncia cantada em português brasileiro, proposta como norma em 1938 (NORMAS, 1938). Uma ação importante tanto para o "[...] resgate da memória sonora de como se emitiam os fonemas da nossa língua naquele período, como uma possibilidade de decisão interpretativa" (STOLAGLI, 2010: 16). A partir disso, nesta pesquisa, a decisão interpretativa foi de, além de experienciar o repertório cantado em português por De Marco como ele o cantava em sua época, também analisar e experimentar como era a pronúncia desejada em sua época pelos modernistas nacionalistas, experimentação essa que foi realizada na canção "Só".

A escolha da pronúncia artística para a interpretação é um elemento relevante para a performance. No caso desta pesquisa, resolver cantar como De Marco e, posteriormente, de acordo com as "Normas" de 1938, faz com que essa proposta se enquadre dentro dos padrões das performances historicamente orientadas, como forma de se chegar a uma maior compreensão de uma determinada obra e sua prática.

Dito isso, nas duas primeiras canções da segunda parte do recital-palestra, busquei reproduzir a pronúncia usada por De Marco. Também busquei reportar, aproximadamente, suas inflexões, os ajustes que realizava nas músicas e decisões interpretativas que o intérprete tomou nas gravações das duas canções. Lembrando que um mesmo intérprete gerará diferentes performances de uma mesma obra musical, cada vez que a interpretar, pois jamais sua execução será igual a outra. Logo, é impossível um outro intérprete reproduzir uma interpretação já realizada; apenas as gravações são fixas no tempo. Nesse sentido, sabe-se que é impossível reproduzir fielmente o que fez Ernesto De Marco em seus fonogramas.

Em relação a "Ideale", são levantadas algumas considerações entre as linhas vocais da partitura original e a escrita a partir da escuta da gravação de Ernesto De Marco[23]. Como se pode observar na Figura 2, a seguir, existem mudanças significativas do original para a versão de Ernesto em relação ao ritmo. Esses ajustes se tornam necessários para que seja possível ajustar a inflexão do texto em português brasileiro. Essa prática, como aqui realizada por De Marco, sempre esteve presente no meio popular ou mesmo nesse meio híbrido de repertório entre música de concerto/camerística e de tradição popular (que, podemos dizer, é o caso dessas canções de Paolo Tosti). Ainda, esses ajustes ocorrem até hoje, quando é realizada a versão de uma música alterando o idioma de seu texto original[24].

Não seria possível cantar o texto em português brasileiro nos mesmos tempos rítmicos da versão original sem criar erros nas tensões prosódicas. Inclusive, tentei realizar esse processo em um dos ensaios, o que foi bastante difícil, não sendo viável de ser realizado com as inflexões corretas do texto em português brasileiro. Isso ocorre, por exemplo, para o trecho "[...] como um anjo de paz no caminho do céu" (comparado na Figura 2, a seguir). Esses ajustes rítmicos nas gravações nos mostram que De Marco estava preocupado com a inteligibilidade do texto em nosso idioma.

[23] Importante frisar que, dificilmente, se chegará na notação exata da execução que o intérprete realizou em suas gravações. Tentamos nos aproximar ao máximo, notando a partir de nossa escuta. As partituras completas das comparações entre as linhas vocais das partituras originais e das versões de Ernesto para "Ideale" e "Marechiare" podem ser consultadas no trabalho de Moreira (2020).

[24] Ver, por exemplo, o que aborda Alberto Pacheco sobre o texto nas modinhas estróficas (PACHECO, 2012).

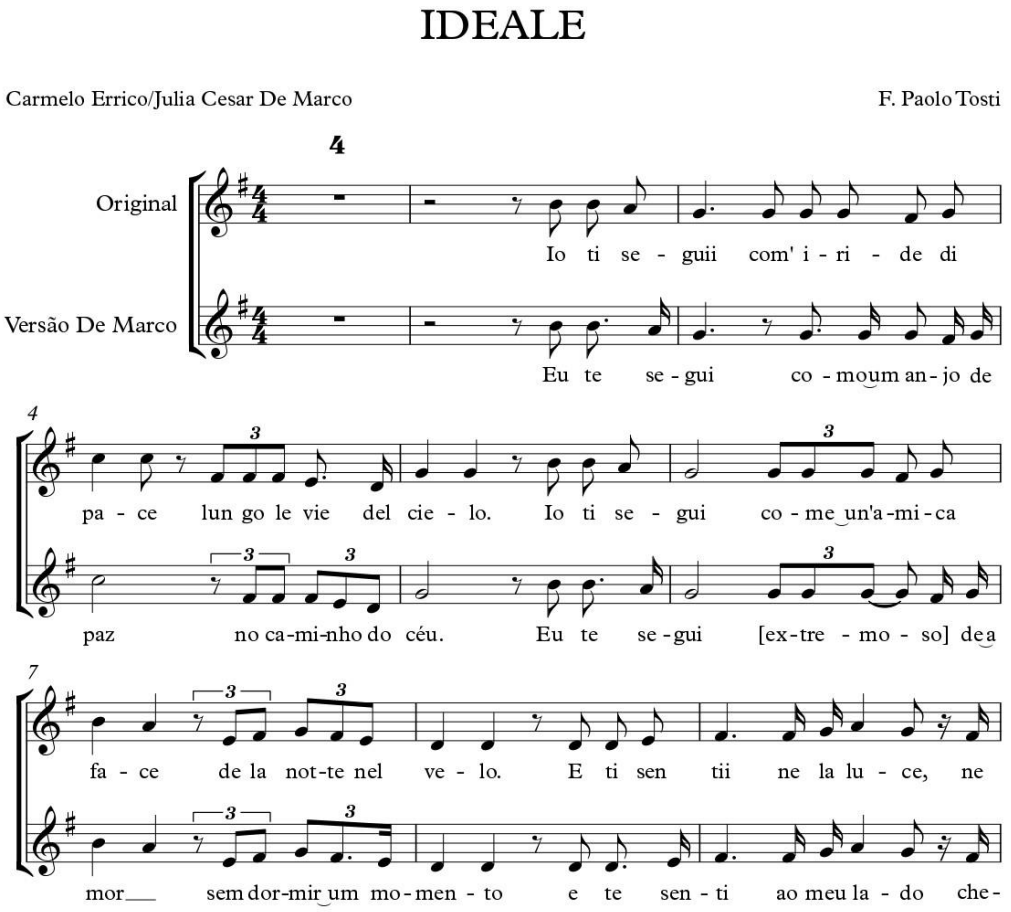

Fig. 2: Trecho musical de "Ideale" – Primeira pauta: versão original em italiano. Segunda pauta: versão de Ernesto De Marco em português brasileiro. Fonte: transcrição da autora com auxílio de Sean Barbosa.

No compasso final para a voz, em "Ideale" (Figura 3), é possível notar que Ernesto De Marco sobe uma oitava em relação à melodia original. Aqui, a mudança de altura de notas é uma escolha interpretativa apenas, mas o interessante, nesse trecho, é a frase final: "Torna caro ideal", contida nos cinco compassos finais.

Em um primeiro momento, quando estávamos em processo de ouvir as gravações, achei que De Marco havia decidido cantar o final da música com o texto original, ou seja, que ele não teria traduzido essa última frase, já que ela é idêntica ao texto original em italiano. Porém, em um dia de estudo individual sobre a letra e interpretação da canção, percebi que a frase está, sim, traduzida. Esse pequeno fato nos mostrou algo muito importante sobre minha percepção em relação ao canto de Ernesto De Marco.

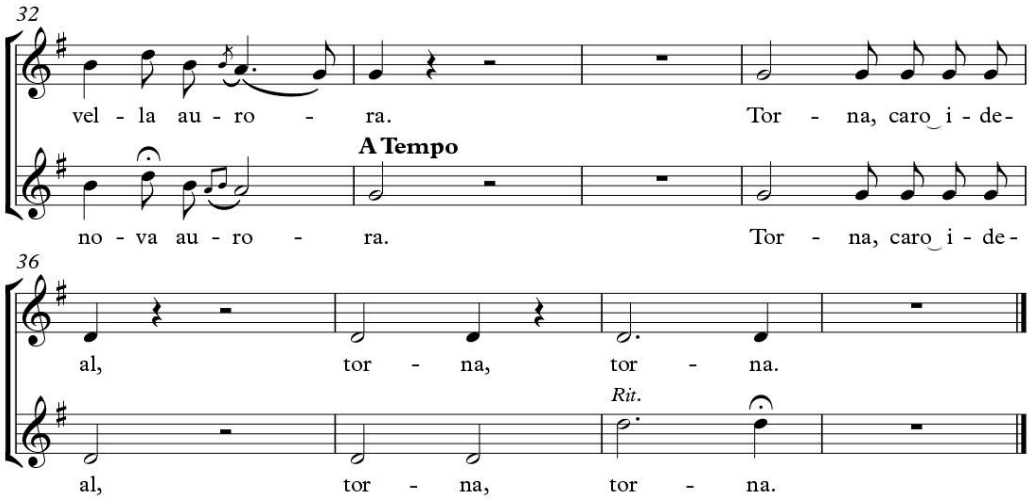

Fig. 3: Trecho musical 2 de "Ideale" - Primeira pauta: versão original em italiano. Segunda pauta: versão de Ernesto De Marco em português brasileiro. Fonte: transcrição da autora com auxílio de Sean Barbosa.

A frase em questão, "Torna caro ideal", é um cognato do português com o italiano. Ou seja, sua escrita equivale nos dois idiomas, assim como sua tradução: torna (de retorna), caro (de querido) ideal. O fato de eu não ter percebido isso, inicialmente, na fase de audição das gravações, mostra que a pronúncia de Ernesto De Marco me induziu a achar que a frase estava sendo cantada em italiano, o que é um dado significativo para entender como o seu canto era visto pelos modernistas nacionalistas. Esse ponto será mais bem abordado adiante, sobre as particularidades de pronúncia do barítono.

No período de audição das gravações, quando estava extraindo a letra e lendo constantemente o texto, esse detalhe não foi percebido. Em contrapartida, a percepção de que a frase final da canção "Ideale" estava, sim, em português brasileiro, só ocorreu quando cantei realmente a canção, pensando na construção e interpretação do texto. Considero isso um ponto relevante no que diz respeito à experimentação prática. Nesse caso, apenas a prática desse repertório evidenciou algo sobre minha escuta em relação às pronúncias gravadas de De Marco.

Com relação a "Marechiare", as imagens a seguir (Figuras 4 e 5) também mostram um comparativo entre as linhas vocais da partitura original e a escrita a partir da escuta da gravação da performance de Ernesto. Na sua interpretação, as alterações rítmicas ou de alturas de notas são menores se comparadas com a anterior. A canção possui um caráter mais livre, como no canto de cunho popular, em que esses ajustes poderiam ser vistos quase como apenas interpretativos. Contudo, também há trechos em que fica perceptível que os ajustes, assim como em "Ideale", aconteceram para resolver as tensões prosódicas do texto em português brasileiro. Caso, por exemplo, para os trechos: "eu vier aqui" e "temendo esta canção cheia de ardor".

Também não se descarta a possibilidade de que algumas alterações rítmicas realizadas por Ernesto De Marco possam ser analisadas como *rubatos* melódicos: quando se muda o ritmo na melodia, como recurso interpretativo, mas o ritmo do acompanhamento se mantém. Prática que era bastante comum até o final do século XIX e que no século XX passou a ser visto como recurso indesejado, pois poderia dar a impressão de imprecisão do intérprete. Mais informações sobre o uso do *rubato* e do *rubato* melódico no transcorrer da história musical pode ser lido nos trabalhos de Martha Elliott (2006) e Midori Maeshiro (2016).

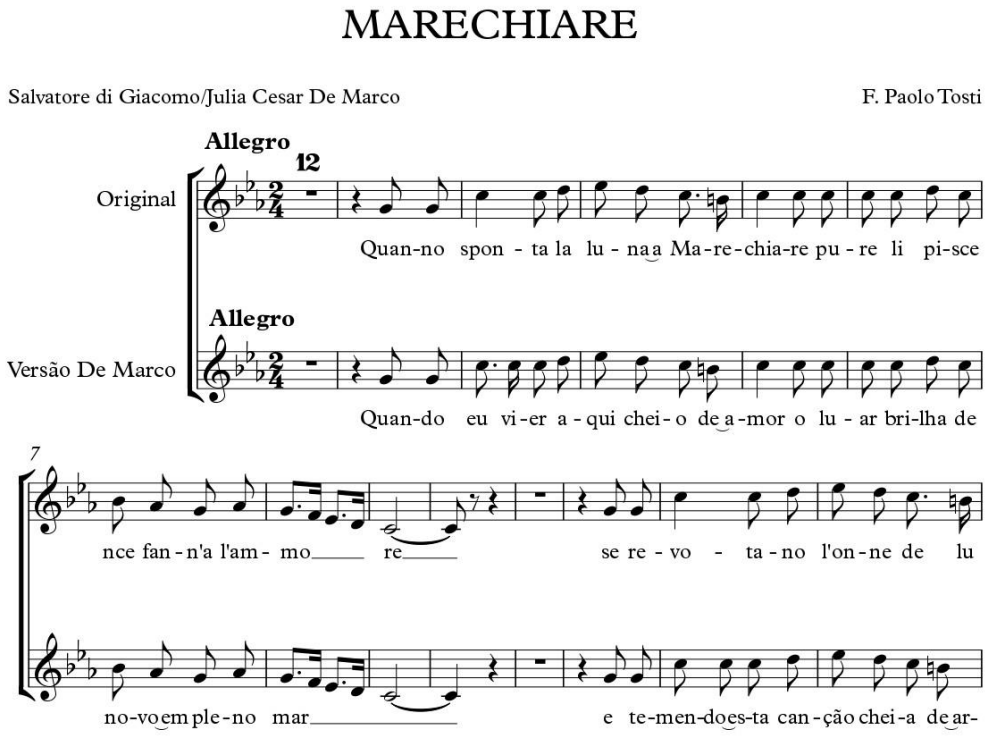

Fig. 4: Trecho musical de "Marechiare" - Primeira pauta: versão original em napolitano. Segunda pauta: versão de Ernesto De Marco em português brasileiro. Fonte: transcrição da autora com auxílio de Sean Barbosa.

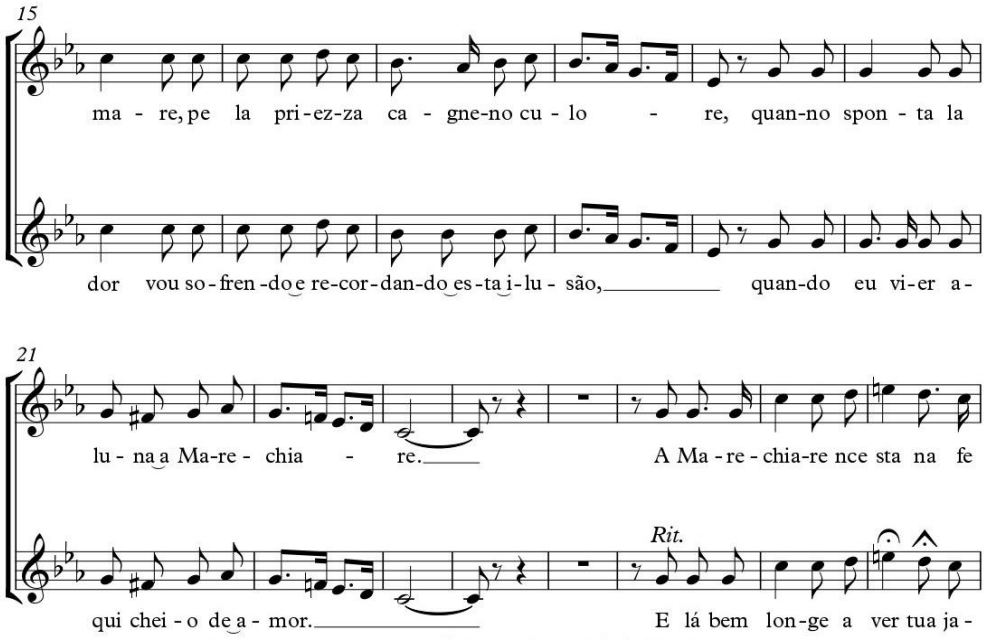

Fig. 5: Trecho musical 2 de "Marechiare" - Primeira pauta: versão original em napolitano. Segunda pauta: versão de Ernesto De Marco em português brasileiro. Fonte: transcrição da autora com auxílio de Sean Barbosa.

Em relação às particularidades mais relevantes sobre a pronúncia de Ernesto De Marco em "Marechiare", estas são aproximadas do que ocorre em "Ideale", questões aprofundadas a seguir.

Particularidades da pronúncia do barítono.

Como relato de experiência, ressalto que, ao cantar as duas canções de Paolo Tosti em português brasileiro, conforme a pronúncia usada por Ernesto De Marco, ficou evidente o motivo pelo qual os modernistas nacionalistas o renegavam enquanto exemplo de voz nacional. O barítono possuía muito presente em seu canto o que é chamado, nas "Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito" (1938), de estrangeirismos musicais.

Nas "Normas" de 1938, é exposto, enfaticamente, que toda a emissão vocal e dicção proveniente de uma forma de emissão estrangeira (estrangeirismos musicais) era repudiada no canto brasileiro. Como: as vogais mudas e as paragoges[25] depois de /l/ ou /r/ presentes no português europeu; o nasal francês; as consoantes duplas italianas; ou a articulação do "rr" forte nos grupos consonantais: /br/, /cr/, /dr/, /fr/, /gr/, /pr/, e /tr/ (exemplos dados: "brruto" por "bruto", "trremer" por "tremer"). Assim como também o que chamavam de "[...] fasificações [*sic*] de emissão para obter o timbre afroiânque ou dos cantores de tango argentino" (NORMAS, 1938: 68)[26].

Em relação à última colocação, vê-se que eles reconheciam a existência de um "timbre" da língua, presente nos idiomas. O mesmo pode ser dito em relação às demais línguas, como do italiano, que se mostra muito influente no canto de Ernesto De Marco.

No processo de audição das gravações do barítono brasileiro, talvez por uma falta de consciência e reconhecimento auditivo sobre o que era esperado ou comum na pronúncia naquela época, não tive a percepção desses estrangeirismos musicais em um primeiro momento. Foi cantando que ficou claro que ele produzia uma pronúncia italianizada. Não apenas no trecho destacado de "Torna caro ideal", em "Ideale", mas também na pronúncia de uma série de fonemas presentes nas duas canções.

Baseado no que apresentam as "Normas" de 1938 (NORMAS, 1938. MOREIRA, 2020), em relação aos fatores indesejados para o canto lírico em português brasileiro do início do século XX, foquei-me em analisar quais parâmetros se mostravam presentes na pronúncia de Ernesto De Marco. O conjunto das transcrições fonéticas da pronúncia do cantor e a prática fizeram com que fosse mais nítido o entendimento de como soava a sua pronúncia, assim como se tornaram mais claros alguns conceitos apresentados nas "Normas" de 1938, como os próprios estrangeirismos musicais.

Os pontos que parecem ser os mais decisivos para a formação de uma pronúncia com estrangeirismos, apresentadas pelo cantor, são: 1) sua duplicação de consoantes em meio de palavras (que ocorrem com /l/, /b/ e /c/), soando como a *doppia* italiana; 2) sua pronúncia dentialveolar de [d] e [t], que aparentemente também está incorreta, pois soa muito aproximada da articulação dessas consoantes no idioma italiano; e 3) a produção dos seus sons nasais, principalmente nos encontros de /an/, /en/ e /em/, onde o cantor realiza as vogais /e/ e /a/ mais arredondadas que o normal para o português brasileiro e realiza uma *coda* que mascara um som nasal pela articulação de [n]. A sua pronúncia, nesses casos, também faz com que soe com trejeitos articulatórios do idioma italiano.

Além desses estrangeirismos, existem outras características na pronúncia do barítono que são contrárias às "Normas" de 1938 e, portanto, contrárias ao que desejavam os modernistas nacionalistas. São os

[25] Acréscimo de um segmento fonético em posição final de palavra. Exemplo: à palavra arcaica portuguesa "ante", foi acrescentado um "s", formando a palavra "antes".

[26] Para mais informações sobre as "Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito", de 1938, indica-se a leitura do "Panorama das Normas de 1938", contido no trabalho de Moreira (2020).

casos: 1) a sua pronúncia para as vogais /e/ e /o/ em finais de palavras como [e] e [o], quando estas deveriam soar mais aproximadas de [ɪ] e [ʊ], respectivamente; e 2) a sua articulação da consoante /r/, principalmente em finais de palavras e de sílabas que aparenta ser vibrante demais para o que era difundido na época.

Temos, no Quadro 3, a seguir, as variantes de pronúncia apresentadas por De Marco, assim como os pontos em que ele estaria de acordo, em comparação com as "Normas" exigidas em 1938. Esses foram os ajustes articulatórios da pronúncia do artista que busquei realizar durante a experimentação prática, procurando reproduzir de maneira mais fiel possível a sua articulação.

VARIANTES APRESENTADAS POR ERNESTO DE MARCO	NORMAS DE 1938
Pronúncia de [e] e [o] em finais de palavras	Incorreto
Pronúncia de [I] em finais de palavras	Correto
Duplicação de consoantes em meio de palavras	Incorreto
Pronúncia dentialveolar de [d] e [t]	Aparentemente incorreto
Sons Nasais	Incorreto
Pronúncia de [r] para dígrafo rr	(Sem informações)
Pronúncia de [r] em início de palavras	Correto
Pronúncia de [r] em finais de palavras	Incorreto
Pronúncia de [ɾ] em finais de palavras seguidas de palavra iniciada por vogal (com elisão)	Correto
Consoante [ɾ] entre vogais	Correto
Consoante [r] em finais de sílabas	Incorreto
Consoante [ɾ] em encontros consonantais	Correto

Quadro 3: Variantes de pronúncia de Ernesto De Marco. Fonte: Elaborado pela autora.

A reprodução da sua emissão de [e] e [o] em finais de palavras foi a mais fácil de ser alcançada, sendo possível realizá-las em todos os casos em que eu havia transcrito a articulação dessas vogais, conforme cantado pelo barítono. Realizar a pronúncia de duplicação de consoantes em meio de palavras também foi mais simples, partindo do ponto de que eu as havia identificado auditivamente, como a *doppia* italiana. O mesmo aconteceu para as consoantes [d] e [t], uma vez que as tinha reconhecido como a sonoridade dessas consoantes no idioma italiano, assim reproduzi os seus pontos de articulação (articulação dentialveolar).

Para auxiliar na identificação da articulação de Ernesto De Marco para [d] e [t], busquei ouvir algumas cantoras de rádio de sua época, que parecem apresentar o que os nacionalistas desejavam, seguindo suas indicações de vozes nacionais. Essa audição tinha o intuito de averiguar se Ernesto De Marco estava próximo a elas na articulação dessas consoantes ou não. Ouvi gravações de Dalva de Oliveira e de Carmen Miranda (citada nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* como exemplo de voz nacional feminina). Por meio delas, vê-se que a pronúncia do barítono é, sim, diferente para essas duas consoantes, portanto considerei que sua pronúncia estava mais aproximada do italiano do que do desejado na época para a pronúncia brasileira.

Já as reproduções dos sons nasais do barítono não ficaram totalmente aproximadas, em minha interpretação, em ambas as canções. Foi mais fácil realizar os nasais que identifiquei auditivamente na canção "Ideale", uma vez que eles ocorriam principalmente em notas prolongadas, e devido à canção estar em andamento mais lento.

Na obra "Marechiare", isso já não ocorreu com tanta facilidade, contudo, acredito que foi possível apresentar os seus sons nasais de forma satisfatória. A dificuldade, nessa canção, foi associada ao seu andamento rápido, em que ficava mais difícil pronunciar os nasais conforme o barítono e porque, na verdade, ainda no processo de experimentação prática, eu possuía dúvidas de como ele realmente os estava produzindo. Inclusive, houve grande indecisão de como grafar seus sons nasais nas transcrições fonéticas, tendo chegado a uma opção de grafia somente após o recital, quando estávamos trabalhando nas revisões do texto sobre suas análises comparativas de pronúncia. Apesar disso, considero que foi possível apresentar ao público uma ideia bastante aproximada de como o repertório de canção e a pronúncia do cantor soariam, sendo cantados por uma *mezzosoprano* na contemporaneidade.

Com certeza, o ponto central desse processo foi que, após experienciar sua pronúncia, ficou explícito que Ernesto De Marco apresentava muitos estrangeirismos musicais, possuindo, sim, uma pronúncia italianizada. Faz-se necessário lembrar que De Marco era filho de imigrantes italianos, passou muito tempo na Itália, estudou com professores italianos e, provavelmente, falava o idioma fluentemente, questões que podem ter influenciado diretamente suas características de pronúncia.

Não podemos esquecer, também, que, na época, ainda era bastante comum a presença de professores estrangeiros trabalhando com os cantores no Brasil, ou profissionais advindos da escola de canto italiana. O modelo de emissão vocal adotado nas primeiras décadas do século XX, segundo Stolagli, realmente "[...] se aproximava mais do modelo italiano, conforme o pensamento corrente na época, por conta da influência do *belcanto* [...]" (STOLAGLI, 2010: 23).

Alguns autores também comentam que determinados "defeitos", advindos da influência das técnicas europeias em relação à pronúncia (que afetam obviamente na emissão vocal brasileira), são, por exemplo: a tendência para pronunciar no português brasileiro vogais átonas finais abertas; não reduzir as vogais [ɛ] e [ɔ] finais (não articulando respectivamente som de [ɪ] e [ʊ], o que normalmente era feito na fala, mas não no canto); ou as vogais nasais anteriorizadas com pós-consonantização exagerada (CARVALHO, 1938: 649-654. STOLAGLI, 2010: 24), características que se confirmaram no canto de Ernesto De Marco.

O que os modernistas nacionalistas almejavam (para a canção de câmara brasileira) era uma emissão vocal baseada na pronúncia e dicção "popular" brasileira, presente na fala do povo e no canto popular urbano. Entretanto, esse povo reconhecido era basicamente o carioca, com algumas alterações de pronúncia que eram consideradas incultas ou passíveis de representar uma não "civilidade" linguística (MOREIRA, 2020: 140).

Todavia, alguns autores afirmam que, na verdade, não existia uma grande diferença entre a emissão vocal que era utilizada, na época, entre cantores líricos e populares, pois estes últimos, especificamente os cantores de rádio das primeiras décadas do século XX, "[...] em sua maioria, utilizavam-se de uma emissão bem próxima à emissão de teatro [considerada popular], a qual condizia com as necessidades dos gêneros musicais praticados na época" (DUARTE, 1994: 88 *apud* STOLAGLI, 2010: 25).

Mesmo com essa informação, é perfeitamente compreensível o porquê de Ernesto De Marco ser usado como um exemplo do que os modernistas nacionalistas não almejavam como "voz nacional". E, embora todas essas ideias de nacionalização da voz fossem utópicas e questionáveis, de certa maneira, há sensata razão para a insatisfação quanto ao barítono, já que a pronúncia apresentada por ele, por vezes, poderia até confundir em qual idioma estava a canção, como aconteceu em minha percepção auditiva de sua gravação de "Ideale".

Apesar disso, analisando as gravações e pronúncia do cantor e avaliando todas estas considerações, vemos que aquela era a pronúncia que De Marco detinha; era o que ele possuía para apresentar. Ao mesmo tempo, ele não era um ingênuo em seu meio; estava preocupado com a clareza e a fluidez do texto. Isso fica claro em seu modo de linha de canto e nas adaptações musicais que realizou para melhorar o entendimento dos poemas em suas versões para o português brasileiro. O fato de traduzir canções estrangeiras bastante conhecidas e gravá-las também prova que ele estava engajado com os ideais de valorização da língua vernácula brasileira.

Destaco que a proposta de apresentar essas duas canções, dessa forma, no recital-palestra, não possuiu o intuito de produzir apenas um produto artístico, mas o de realizar uma reflexão sobre o tempo e o canto de Ernesto De Marco. Porém, dessa proposta, ficou a pergunta se esse repertório, com as versões para essas traduções, se sustentaria no nosso tempo, mesmo com uma pronúncia atualizada. Como soariam essas canções com esse texto em português, cantadas com uma pronúncia atual? Elas agradariam artisticamente ao público? Esses são questionamentos nos quais, pelo menos no momento, não irei me aprofundar.

Conclusão do recital-palestra.

Foram trabalhadas, ainda, mais duas canções em português brasileiro que faziam parte do repertório do barítono De Marco. Dessas, porém, não possuíamos gravações ou indicações de como o barítono as interpretava. Para o recital, pensou-se, então, em experienciar outras particularidades de pronúncias.

Sendo assim, optou-se por experimentar as "Normas de pronúncia" de 1938 (NORMAS, 1938) na canção "Só", de Marcello Tupynambá. Esse foi um recorrente compositor brasileiro que De Marco cantava nos programas de recitais e de rádio aos quais tivemos acesso. Interessante o fato de essa ser uma das canções do repertório do barítono, já que possui um caráter e estilo composicional bastante modernista nacionalista.

Nessa música, os pontos específicos que tentei mudar em relação à pronúncia de Ernesto De Marco foram: o [d] e o [t], aqui buscando produzir a pronúncia que entendi ser a desejada nas "Normas" de 1938 para essas consoantes; os substitutos sonoros indicados nas "Normas" e que Ernesto não realizava, de pronunciar [ɪ] em palavras que terminem com [e] e [ʊ] em palavras que terminem com [o]; e apresentar a utilização do [r] vibrante em início de palavras.

Confesso que encontrei muita dificuldade em pronunciar o [d] e [t] como a articulação exigida em 1938, de uma fricativa dental sonora e uma oclusiva dental surda, respectivamente. Para tentar me aproximar desses sons, ouvi gravações das cantoras Dalva de Oliveira e Carmen Miranda, as quais, perceptivelmente, não articulavam essas consoantes como fazemos hoje, assim como também não possuíam uma articulação próxima da utilizada por De Marco (próxima do italiano). No fim, a articulação que foi utilizada para essas consoantes em "Só" pode ser considerada como uma interpretação própria do que entendi que seria a articulação exigida na época pelas Normas de 1938.

Por fim, o recital-palestra encerrou com a canção "Numa concha", de João de Souza Lima, compositor e pianista que, na mesma época que Ernesto De Marco, foi para a Itália como pensionista do estado de São Paulo. Sabemos que os dois conviviam, pois, além desse acontecimento, participaram juntos de alguns recitais. Inclusive, de acordo com notícia de 30 de abril de 1916, do *Jornal Correio Paulistano* (CONCERTO, 1916: 2), foi De Marco quem realizou a possível estreia da canção "Numa concha", de Souza

Lima, o que teria ocorrido em 1º de maio de 1916, no salão do Conservatório de São Paulo – recital em que foram apresentadas canções de compositores paulistas, muitas delas inéditas, como consta no programa de divulgação. Devido a essa informação, por ter sido Ernesto De Marco quem provavelmente estreou esta canção, ela foi escolhida para compor o programa do recital-palestra sobre o barítono.

Para concluir o programa, pensou-se em apresentar um produto artístico que estivesse mais próximo do público e do canto lírico da atualidade. Sendo assim, utilizei a pronúncia atual do português brasileiro, baseando-me pelas "Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito" (KAYAMA *et al.*, 2007). Nessa canção, os desafios que foram exercitados no decorrer do semestre estavam relacionados a questões estritamente técnicas, como, por exemplo: realizar as respirações nos pontos indicados (a canção foi interpretada em movimento lento e possuía frases bastante longas), realizar uma melhor projeção dos agudos sem comprometer o entendimento do texto em português, assim como o preparo para reproduzir as dinâmicas indicadas, cantando sem perder a leveza da canção.

Com relação ao dia da apresentação do recital-palestra, posso relatar que houve uma preocupação de minha parte com o fato de se tratar, também, de uma palestra, onde eu faria muitas falas entre as canções. Foram cerca de vinte e cinco minutos cantando, além de quarenta e cinco minutos de palestra intercalada entre as canções, formato de apresentação com o qual nunca havia trabalhado. Existiu uma apreensão pois seria necessário realizar duas atividades de demandas vocais diferentes, para além de uma apresentação musical com a qual estou habituada.

A preocupação também se encontrava no fato de a fala constante poder gerar fadiga e isso vir a atrapalhar meu rendimento vocal cantado até o final da apresentação. Para os momentos de fala da palestra, utilizei um esquema de anotações, junto a uma apresentação de PowerPoint, e optei por utilizar um microfone como tática para falar com menos volume e, dessa forma, evitar um possível cansaço.

Posso afirmar que essa preocupação com o possível desgaste, bem como o desenvolver dessas duas atividades vocais diferentes, ocasionaram uma apreensão que considerei ter atrapalhado meu rendimento interpretativo (se tratando de minha interpretação facial e utilização do espaço durante a performance).

Por consequência, considero que meu desempenho em palco também se modificou para se encaixar nesse esquema performance-pesquisa. Contudo, não acredito que as preocupações comentadas tenham afetado substancialmente minha técnica vocal em si. Ao final da apresentação, pude registrar que não houve cansaço vocal nem perda na questão de oratória, o que temia.

Como já comentado, após o recital-palestra, ainda realizei edições nas transcrições fonéticas das análises comparativas do canto de Ernesto De Marco, em que as pronúncias de alguns de seus fonemas foram mais bem-estipuladas, sendo que o mesmo ocorreu com as edições finais das partituras das linhas vocais do barítono para as gravações de "Ideale" e "Marechiare". Todas as transcrições e partituras podem ser consultadas em Moreira (2020).

Considerações finais

Certamente, o processo de experimentação vocal foi importante para me sensibilizar quanto ao canto de Ernesto De Marco e suas variantes de pronúncia. O fato de eu mesma cantar canções de seu repertório, buscando reproduzir a sua pronúncia, fez com que se tornasse mais fácil assimilar não só as variantes diacrônicas[27] e pessoais na sua pronúncia, mas também as diferenças no processo de análise durante e após a experimentação prática. O que auxiliou, principalmente, em relação aos nasais produzidos pelo barítono, para chegar em uma definição de como os grafar foneticamente.

A experimentação de cantar canções segundo De Marco tornou-se um processo interessante quando a prática e performance musical (por meio da pesquisa artística e da autoetnografia), auxiliaram na análise da performance do cantor, respondendo questões para as quais a pesquisa musicológica e as análises de suas gravações, isoladamente, não haviam sido suficientes. Foi igualmente importante para pensar sobre a relevância da pronúncia no contexto da performance vocal e o quanto sua manipulação pode influenciar nos propósitos (artísticos ou históricos) de um produto musical final ou na receptividade do público.

Não menos importante, esta pesquisa também resultou na redescoberta e divulgação do percurso histórico e profissional do cantor Ernesto 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 contribui nas pesquisas sobre a performance musical do Brasil, que é algo ainda relativamente novo. Espera-se, portanto, que este seja um incentivo para novos trabalhos na área, principalmente sobre o olhar do intérprete e do *performer*-pesquisador.

Referências

ACTOS Officiaes - Secretaria do Interior. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 7, 14 jan. 1913.

ANAIS do primeiro congresso da língua nacional cantada. *In:* PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937. São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1938.

ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 35, n. 4, p. 373-395, 2006.

BELLINI, Vicenzo. *Vaga luna che inargenti*. Canto e piano. Milão: G. Ricordi e C., [19--?]. Álbum de Partituras Vincenzo Bellini Composizioni Da Camera.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

CARELLI, Beniamino. *L'Arte del canto*. Napoli: Società Musicale Napolitana, [19--a]. v. 1.

CARELLI, Beniamino. *L'Arte del canto*. Napoli: G. Ricordi e C., [19--b]. v. 3.

CARELLI, Beniamino. *L'Arte del canto*. Napoli: G. Ricordi e C., [19--c]. v. 6.

CARELLI, Beniamino. *Torniamo a cantare*. Napoli: F. Bideri, 1891.

CARELLI, Beniamino; BOCCACCIO, Giovanni. Omei! *In: 20 Pezzi Vocali Per Camera*. Canto e piano. Napoli: Girard, 1869.

CARVALHO, Murilo. Os compositores e a técnica do canto. *In:* ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1938. p. 649-654.

[27] Variações de pronúncia diacrônicas, ou seja, variações históricas que ocorrem na pronúncia de uma língua no decorrer do tempo.

CONCERTO. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 4, 15 ago. 1911.

CONCERTO de composições paulistas. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 30 abr. 1916.

DISCOTECA PÚBLICA. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. *In:* PRIMEIRO CONGRESSO DA LINGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1938. p. 189-208.

DONIZETTI, Gaetano; GAITA, Carlo. *Non m'ami più*. Canto e piano. Milão: G. Ricordi e C., [19--?]. Álbum de Partituras G. Donizetti Ispirazioni Viennesi.

ELLIOTT, Martha. *Singing in Style*: a Guide to Vocal Performance Practices. New Haven: Yale University Press, 2006.

FALECIMENTOS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 set. 1945.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Mello. *Revista CENA*, PPG em Artes Cênicas UFRGS, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88. 2009.

IDEALE (F. Paolo Tosti) - Barítono Ernesto De Marco, 1929. 1 vídeo (3:27 min). Publicado pelo canal Músicas do Brasil do Século XX. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b0k_N1fGeDc. Acesso em: 20 ago. 2020.

IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira). *Artista Ernesto De Marco*. Disponível em: http://immub.org/artista/ernesto-de-marco. Acesso em: 10 jan. 2018.

JOYCE DIDONATO & DAVID ZOBEL - Rossini - Canzonetta spagnuola – 2014, 2014. 1 vídeo (4:07 min). Publicado pelo canal Coppia Iniqua. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CzlPEccBHNY. Acesso em: 20 set. 2019.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

LIMA, João de Souza; BILAC, Olavo. *Numa concha*. Canto e piano. São Paulo: CEMB, 1917. 1 partitura. Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música*: problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: ESMUC, 2014.

MAESHIRO, Midori. O rubato como recurso seminal de expressão musical. *In:* XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, v. 26, 2016, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2016. p. 1-9.

MARECHIARE (F. Paolo Tosti) - Barítono Ernesto De Marco, 1929. 1 vídeo (3:11 min). Publicado pelo canal Músicas do Brasil do Século XX. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuEVIKRL50U. Acesso em: 20 ago. 2020.

MOREIRA, Daniela da Silva. Ernesto De Marco: memória e prática musical do artista. *In*: III ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPEL, 3, 2018, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas: Centro de Artes - UFPel, 2019. p.15-20.

MOREIRA, Daniela da Silva. *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 da Silva; GOLDBERG, Guilherme. 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, 2017, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas: Conservatório de Música UFPel, 2019. p. 92-100.

MOREIRA, Daniela da Silva; PACHECO, Alberto. "O Sapo Dourado": a voz nacional almejada no modernismo nacionalista brasileiro. *In*: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRJ, 18, 2019, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: PPGM-UFRJ. (No Prelo).

MORREU o barítono De Marco. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 26 abr. 1969.

NORMAS para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. *In*: ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1938. p. 50-94.

O BARYTONO Ernesto De Marco. *O Paiz,* Rio de Janeiro, p. 7, 3 mai. 1929.

PACHECO, Alberto José Vieira. A modinha estrófica: questões sobre sua interpretação e edição. *In*: VALENTE, Heloísa; COLI, Juliana (orgs.). *Entre gritos e sussurros:* os sortilégios da voz cantada. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

PAKES, Anna. Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research. *Working Papers in Art and Design*, v. 3. 2004.

RECITAL-PALESTRA de Mestrado "Pensando a canção segundo Ernesto De Marco" - (Daniela Moreira), 2019. 1 vídeo (22:25 min). Publicado pelo canal Músicas do Brasil do Século XX. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9lo50mWCelA. Acesso em: 23 jan. 2021.

ROSA, Zelma Amaral da. *Manual de dicção do espanhol para brasileiros*. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ROSSINI, Gioacchino. *Canzonetta spagnuola (En medio a mis colores)*. Canto e piano. Edição de Niksa Lendic, 2010. 1 partitura. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP62155-PMLP126962-canzonetta_spagnuola.pdf. Acesso em: 17 ago. 2019.

SCRIBANO, Adrián; DE SENA, Angélica. Construcción de Conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación. *Revista Cinta de Moebio*, Chile, v. 34, p. 1-15. 2009.

SECRETARIA da fazenda. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 19 jul. 1916.

STOLAGLI, Juliana Starling. *O português brasileiro cantado*: normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2010.

SUÍTE infantil "O Sapo Dourado" (Completa) - Música de Hekel Tavares, 1934. 1 vídeo (12:06 min). Publicado pelo canal Músicas do Brasil do Século XX. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GJRaes8-VfQ&t=433s. Acesso em: 14 jul. 2020.

TERESA BERGANZA sings "Arietta alla spagnola" G.Rossini, 1997. 1 vídeo (3:51 min). Publicado pelo canal BravaBerganza01. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1Eqjon2pYuc. Acesso em: 20 set. 2019.

TOSTI, Paolo; ERRICO, Carmelo. *Ideale*. Canto e piano. Milão: G. Ricordi e C., [19-?]. 1 partitura.

TOSTI, Paolo; GIACOMO, Salvatore Di. *Marechiare*. Canto e piano. Milão: G. Ricordi e C., 1945. 1 partitura.

TUPINAMBÁ, Marcello; AMELIA, Anna. *Só*. Canto e piano. Rio de Janeiro: Sampaio Araujo & CIA, [19--?]. Álbum de Partituras Marcello Tupynambá – Canções Brasileiras. Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco.

VIAJANTES – Chegou ante-hontem. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 4, 2 set. 1922.

Daniela Moreira, *mezzosoprano* natural de Pelotas (RS), é doutoranda em Música do PPGM da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na linha de Práticas Interpretativas e seus Processos Reflexivos, pela mesma universidade é Mestra em Música, também na linha de Práticas Interpretativas (2020). É Especialista em Fundamentos em Voz pela AVM Faculdade Integrada (2015) e graduada em Música Bacharelado em Canto pela Universidade Federal de Pelotas (2014). Na área da *performance* atua como cantora lírica e popular, trabalhando a versatilidade como *crossover* vocal. Foi professora substituta de canto do Departamento de Música Bacharelado da Universidade Federal de Pelotas em 2016-2017 e 2021-2022. Seus últimos trabalhos musicais incluem: Foi *backing vocal* da banda Dr. Floyd - Pink Floyd Tributo (2015-2018); fez parte do grupo de Música de Câmara Africanias-APHeCaB da UFRJ (2018-2020) e foi vocalista da banda de Metal Alternativo Sinfônico ArmönyA. Também já atuou como preparadora vocal e regente do grupo vocal Shir Tov, do Centro Israelita Porto Alegrense (2011-2016). Foi coordenadora e mediadora do Projeto de Extensão Noite Popular (UFPEL) organizando mostras musicais gratuitas realizadas por alunos dos cursos de Música da UFPEL, voltados para *performance* de Música Popular (2016-2017). Na área da pesquisa fez parte da equipe do Grupo de Pesquisa em Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais da UFPEL (UFPEL), do grupo Iluminura - pesquisa e *performance* (UFPEL), Grupo de Pesquisa APHeCaB (UFRJ), A Canção Brasileira Urbana: origens e práticas (UFRJ), e atualmente faz parte do Grupo de Pesquisa em Música Lusófona, Caravelas - Polo Brasil (PT-BR). danieladasilva.moreira@hotmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional