

## **Intérpretes originais de canções de Noel Rosa: uma comparação de suas pronúncias com as sugestões de pronúncia neutra para o português brasileiro cantado**

*Leonardo Taveira*  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*  
*mesquitaveira@gmail.com*

### **Resumo:**

Nesta comunicação, procuramos fazer uma comparação entre as sugestões do Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada (1937) e do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (1956) – com enfoque nos fonemas mais controversos (Brandão, 2003:88-89) – e a pronúncia destes por uma seleção de cantores populares, em época próxima à destes congressos. Nesta comparação, utilizamos como referência fonográfica a coleção *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*.

**Palavras-Chave:** Português Brasileiro Cantado; Congressos de 1937 e 1956; Noel Rosa; Pronúncia.

### **Introdução**

O estabelecimento de uma pronúncia uniforme e padronizada para o português brasileiro cantado vem sendo buscado desde, pelo menos, o Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada, realizado em São Paulo, em 1937. Este congresso reuniu “muitas das figuras mais representativas da filologia e da musicologia nacionais” (Normas, 321) com o intuito de adotar uma forma normatizada<sup>1</sup> de “pronúncia artística da língua nacional” (Normas, 321), então denominada *língua-padrão*. Em 1956, foi realizado o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, em Salvador, Bahia. A meta deste congresso era padronizar a pronúncia do português falado no teatro dramático de prosa. Quase cinquenta anos depois, em 2004, a Associação Brasileira de Canto (ABC) realizou o IV Encontro Brasileiro de Canto, para retomar as discussões sobre o que é agora chamado de *pronúncia neutra para o português brasileiro cantado*. Para estimular as discussões que aconteceriam nesse congresso da ABC, a Universidade Estadual Paulista (Unesp) publicou, em 2003, uma série de artigos sobre os congressos de 1937 e 1956 e sobre o Alfabeto Fonético Internacional (IPA) e sua aplicação<sup>2</sup>. As discussões re-iniciadas nesse congresso têm tido continuidade nos Congressos Anuais da ANPPOM, em um grupo de trabalho específico.

Nesta comunicação, realizamos uma comparação entre as sugestões dos congressos de 1937 e 1956 – para os fonemas apontados como os de maior polêmica (Brandão, 2003:88-89) – e a pronúncia usada por alguns cantores populares, em época próxima a destes congressos.

---

<sup>1</sup> As Normas, resultantes deste congresso, foram elaboradas definitivamente por Antenor Nascentes, Luís Heitor Corrêa de Azevedo e Mário de Andrade, a partir de um Anteprojeto proposto pelo próprio Departamento de Cultura.

<sup>2</sup> Estes artigos estão em *ARTEunesp*. v.16, 2003/2004. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003.

A referida coleção de gravações originais apresenta mais de uma gravação para algumas canções. Com isso, pudemos fazer a comparação entre duas versões de uma mesma seleção de palavras (a letra da canção), ainda que, em alguns casos, a letra seja reduzida ou modificada pelo intérprete. O quadro a seguir mostra as canções selecionadas:

Música	Gênero	Intérprete	Composição/ Gravação	Disco de lançamento
Vejo Amanhecer, de N. R. & Francisco Alves	Samba	Ismael Silva e Noel Rosa	1933/1933	Continental nºLPP19, 1955
	Samba	Mário Reis	1933/1933	Columbia nº22.225A
Feitiço da Vila, de N. R. & Vadico	Samba	João Petra de Barros	1934/1934	Odeon nº11.175A
	Samba-Canção	Orlando Silva	1934/1934	Grav. não comercializada
Três Apitos, de N. R.	Samba	Aracy de Almeida	1933/1951	Continental nº16.392
	Samba	Orlando Silva	1933/s.d.	Grav. não comercializada
Linda Pequena, de N. R. & Braguinha	Marcha-Rancho	João Petra de Barros	1934/1935	Odeon nº11.281A
	Marcha-Rancho	Sílvio Caldas	1934/1937	Odeon nº11.567A
Último Desejo, de N. R.	Samba	Aracy de Almeida	1937/1937	Victor nº34.296A
	Samba	Marília Batista	1937/1963	Nilser nº1.011/1.012
Silêncio de um Minuto, de N. R.	Samba	Marília Batista	1935/1940	Victor nº34.604B
	Samba	Aracy de Almeida	1935/1951	Continental nº16.391

Fonte: Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).

Quadro 1: Das gravações utilizadas

## 1. Fonemas mais discutidos: as sugestões de 1937 e 1956

De acordo com a região, estado ou mesmo cidade, o uso de certos fonemas se modifica, criando sotaques e formas particulares de falar. Para Brandão (2003:88-89), estes fonemas são os que, em geral, geram maiores discussões quanto ao estabelecimento de padrões ou normas: (1) “r”: se rolado, se aspirado e em que situação; (2) “s” pré-consonantal: se chiado ou não e em que situação; (3) “l” precedido de vogal: se reduzido à semivogal ou não; (4) “d” e “t” antes de “e” e “i” (como em “dia” e “noite”, por exemplo): se ficam palatizados ou não; (5) “o” pós-tônico (como em “quando”): se fica reduzido à semivogal ou não; (6) “e” pós-tônico (como em “rude”): se, também, fica reduzido à semivogal ou não. O quadro a seguir mostra as sugestões (normas) dos congressos de 1937 e de 1956 para estes fonemas:

Fonemas	Congresso de 1937 (Normas, 332-345)	Congresso de 1956 (Anais, 479-495)
“r”	Rolado, nunca gutural (“r” carioca). Só é brando entre vogais no interior das palavras ou se final seguido de vogal (“levar amanhã”); o “r” final nunca é gutural, mas sem prolongar o rolado – igualmente o “r” inicial	Admite o “r” gutural vibrante, mas proíbe o “r” carioca para o teatro. “r” inicial rolado ou gutural vibrante; rolado brando entre vogais ou se final seguido de vogal
“s” pré-consonantal	Nunca é trocado por “j” ou “x” (chiado), a não ser que, no plural, venha seguido por estes fonemas (os jarros: u-jarros; as chaves: a-chaves)	Fala de dois “regimes” para o “s” e “z”, onde há casos de permissão e de proibição da palatização (chiado) – tem uma extensa lista de exemplos
“l” precedido de vogal	Nem vocalizado (animau), nem duplicado (animall)	Admite a redução do “l” para um meio-termo entre “l” e “u”
“d” antes de “e” e “i”	Conserva-se sempre íntegro	A palatização deve ser evitada no teatro
“t” antes de “e” e “i”	Conserva-se sempre íntegro	A palatização deve ser evitada no teatro
“o” pós-tônico	Sempre surdo em qualquer sílaba pós-tônica (épuca, modu)	“o” final de palavra sempre reduzido (quandu)
“e” pós-tônico	“e” pós-tônico não-final é sempre fechado; “e” pós-tônico final aproxima-se do “i” e, se nasal, de “ein” (jovem)	“e” final de palavra sempre reduzido (verdadí); se nasal, aproxima-se de “ein” (quem)

Quadro 2: Dos fonemas avaliados neste trabalho

Podemos notar, pelas informações do quadro, que são poucas as reais diferenças entre as duas normatizações. O Congresso de 1956 abriu um espaço maior para a presença de sotaques relacionados à caracterização dos personagens; já o Congresso de 1937 fala somente em “equilibrar as exigências do canto

com as da expressão psicológica do texto” (Normas, 342) e aceita as pronúncias regionais se estas “servirem para caracterização psicológica do assunto, [quando então] obedecem à pronúncia regional em que vivem” (Normas, 331).

## 2. A pronúncia dos intérpretes de Noel Rosa

Não se pode afirmar que a pronúncia dos intérpretes da nossa seleção – com suas origens e idiosincrasias bem diversas – seja uniforme, mas as disparidades não são grandes.

Fonema	Achados
“r”	O “r” é sempre rolado, sendo brando entre vogais e nos finais de palavra – Mário Reis faz uma exceção pronunciando “rude” <sup>3</sup> com “r” aspirado, mas, de resto, mantém o “r” rolado (“risonho”, “porta”)
“s” pré-consonantal	O “s” pré-consonantal (“esperança”, “dextino”) é sempre chiado – mas não enfatizado, sempre discreto
“r” precedido de vogal	Quanto ao “r” precedido de vogal, na gravação de Ismael e Noel este fonema não é reduzido a uma semivogal (“vouta”), sendo mantido íntegro (“volta”); já Mário Reis reduz, fazendo um meio-termo entre os dois extremos
“d” antes de “e” e “i”	O “d” antes de “e” e “i” é mantido íntegro por Ismael e Noel, sem enfatizar sua pronúncia. Mário Reis palatiza o fonema, de forma discreta também (“rudji”). Ambos mantêm a naturalidade no dizer
“r” antes de “e” e “i”	Em nenhuma das duas gravações, o “r” sofre palatização. Mesmo assim, a naturalidade se mantém
“o” e “e” pós-tônico	Em ambas as gravações, o “o” e o “e” pós-tônicos sofrem reduções para semivogais (“u trabalh <u>u</u> ”, “ilud <u>i</u> ”)

Quadro 3: *Vejo Amanhecer*

Fonema	Achados
“r”	O “r” nos dois intérpretes é sempre rolado – sendo que Orlando Silva o faz sempre múltiplo (“sequerr”, “arrvoredado”), abrandando apenas entre vogais (“abraçar-o samba”)
“s” pré-consonantal	O “s” tem, em João Petra, um chiado discreto, sem destaque – tanto nos pré-consonantais, quanto nos finais. Orlando Silva mantém o “s” absolutamente sem chiado
“r” precedido de vogal	João Petra faz a redução para semivogal do “r” precedido de vogal (“bachar <u>e</u> u”); Orlando mantém o fonema íntegro e, ainda, o destaca (“sol <u>r</u> ”, “Isabel <u>r</u> ”)
“d” antes de “e” e “i”	O “d” antes de “e” e “i”, em João Petra é palatizado de forma suave (“prend <u>ji</u> a gente”). Orlando Silva mantém o fonema íntegro sempre, sem destacá-lo
“r” antes de “e” e “i”	João Petra mantém o “r” antes de “e” sem palatização (“leite”, “triste”), mas palatiza de forma suave o “r” antes de “i” (“feit <u>xi</u> ço”). Em nenhum dos casos, Orlando Silva palatiza o “r”, mantendo-o sempre íntegro
“o” e “e” pós-tônico	Os dois cantores fazem a redução do “o” e do “e” pós-tônicos para semivogais (“qu <u>i</u> ”, “galhus”, “feit <u>çu</u> ”, “leit <u>u</u> ”)

Quadro 4: *Feitiço da Vila (Feitiço sem Farofa)*

Fonema	Achados
“r”	O “r” dos dois cantores é sempre rolado (com a exceção já apontada: o “réclame” com “r” aspirado de Aracy). Orlando destaca bem o fonema em todas as ocasiões; Aracy o faz mais discretamente
“s” pré-consonantal	Aracy suaviza ao máximo, mas seu “s”, tanto pré-consonantal quanto final, apresenta chiado (“extá”, “ouvidox”, “mei <u>ax</u> ”). Orlando Silva mantém íntegro o fonema, sempre
“r” precedido de vogal	
“d” e “r” antes de “e” e “i”	O “d” e o “r” antes de “e” e “i”, na gravação de Aracy, sofrem palatização suave; enquanto na gravação de Orlando Silva eles se mantêm íntegros
“o” e “e” pós-tônico	Nas duas gravações, o “o” e o “e” pós-tônicos sofrem reduções para semivogais
Observações	Os dois intérpretes – Aracy de Almeida e Orlando Silva – reduzem o “e” da palavra “tecidos” (“úcidos”), sendo que Aracy palatiza o “r” (“ <u>tx</u> cidos”) e Orlando não. Aracy reduz, ainda, “e” de “ferir” (“f <u>ir</u> ir”) Orlando Silva parece ser um caso à parte, pois sua pronúncia e dicção são diferentes de todos os outros intérpretes ouvidos para este trabalho, já que ele não cede espaço para o “falar carioca”

Quadro 5: *Três Apitos*

<sup>3</sup> Nos exemplos, destacamos, em negrito e itálico, apenas o fonema (modificado ou não) em questão no momento – mantendo a forma escrita para o resto da palavra. Com isso, a palavra “destino”, por exemplo, pode aparecer como “**d**estino”, “**d**istino”, “**d**extino” ou “des**tx**ino”, dependendo do fonema a ser comentado. Isto permite destacar somente o que nos interessa pontualmente – mantendo a palavra reconhecível.

Fonema	Achados
“r”	Tanto João Petra quanto Sílvio Caldas mantêm o “r” rolado – internamente ou no final das palavras – mas sem destacá-lo especialmente, soando com a naturalidade da fala
“s” pré-consonantal	Os dois intérpretes têm o “s” pré-consonantal chiado, sendo o de João Petra, em geral, mais pronunciado – embora Sílvio cante quase que “E ax paxtorinhax”
“r” precedido de vogal	João Petra não reduz o “r” à semivogal (“estrela d’alva”); Sílvio Caldas, sim (“estrela d’auva”)
“d” antes de “e” e “i”	O “d” de João Petra aparece íntegro na partícula “de” (“versos de amor”), mas é palatizado na palavra “desponta” (“djesponta”). Sílvio Caldas sempre palatiza suavemente o “d” nas mesmas situações
“r” antes de “e” e “i”	No único exemplo de “r” antes de “e” (“sempre te amar”), João não palatiza o fonema; Sílvio Caldas, sim, de forma sutil
“o” e “e” pós-tônico	Ambos os cantores reduzem o “o” e o “e” pós-tônico comumente
Observações	João Petra, nesta canção, reduz também o “e” pré-tônico (“ístrela”, “dísponta”, “ísplendor”)
	Originalmente (1934), chamada de “Linda Pequena”, foi gravada por João Petra de Barros. Em 1937, João de Barro modifica-lhe o título e a letra e a relança – gravada, então, por Sílvio Caldas

Quadro 6: Linda Pequena (Pastorinhas)

Fonema	Achados
“r”	Nas duas intérpretes o “r” é rolado, sendo que Aracy segue, aqui, a linha de Orlando Silva, multiplicando bastante o fonema. Nas duas, temos abrandamento apenas do “r” entre vogais
“s” pré-consonantal	O “s” pré-consonantal é sempre chiado (“fexta”, “nunca maix quero”) nas duas gravações - às vezes mais, às vezes menos pronunciadamente
“r” precedido de vogal	Nesta canção, Aracy tem duas abordagens para o “r” precedido de vogal: o mantém íntegro em “último”, mas o reduz à semivogal em “auguma”. Já Marília mantém o “r” íntegro nos dois casos (“último”, “alguma”)
“d” antes de “e” e “i”	As duas cantoras palatizam comumente o “d” antes de “e” e “i” (“dje São João”, “djiga”)
“r” antes de “e” e “i”	O “r” antes de “e” e “i” é palatizado normalmente por Marília, mas a sua palatização é suavizada ao máximo por Aracy (“fogueixre”, “últiximo”, “botxrequim”)
“o” e “e” pós-tônico	O “o” e o “e” pós-tônicos são reduzidos à semivogal pelas duas intérpretes, sempre
Observações	Aracy de Almeida, nesta canção, estranhamente se permite reduzir a palavra “não”, diversas vezes, a “nun”: “nun pode negar”, “eu nun presto”, “eu nun mereço a comida”. Só o mantém íntegro em “não esqueço” e “se você me quer ou não”

Quadro 7: Último Desejo

Fonema	Achados
“r”	As duas intérpretes rolam o “r” sempre, embora Marília os enfatizem mais – como a gravação de Aracy é já dos anos 1950, sua pronúncia talvez tenha sido ‘modernizada’
“s” pré-consonantal	Aracy usa o “s” pré-consonantal chiado, sem ênfase especial. Marília ora usa chiado (“extá”), ora não (“escuto”, “história”)
“r” precedido de vogal	Marília e Aracy reduzem o “r” precedido de vogal à semivogal (“funerau”, e Aracy reduz também “cau”, que Marília não canta)
“d” e “r” antes de “e” e “i”	O “d” e o “r” antes de “e”, de ambas as cantoras, são palatizados (“txe escuto”, “cavastxe”, “vaidadje”); no “i” antes de “i” há palatização (“ingratxidão”); não há exemplos aqui de “d” antes de “i”
“o” e “e” pós-tônico	Como na canção anterior, o “o” e o “e” pós-tônicos são sempre reduzidos à semivogal
Observações	Marília cortou partes da canção, Aracy cantou todas as estrofes

Quadro 8: Silêncio de um Minuto

## Considerações

Os dois Congressos (1937 e 1956), como foi dito, procuraram normatizar a pronúncia do português brasileiro para as expressões artísticas – canto erudito, teatro de prosa, declamação e oratória. A continuidade dos estudos para tal normatização, hoje em dia, tem procurado estabelecer a denominada *pronúncia neutra para o português brasileiro cantado*, isto é, diminuiu-se a amplitude da normatização, agora abrangendo somente a área da música vocal em português.

Apreciando o cantar do próprio Noel Rosa, de Aracy de Almeida, Orlando Silva, Mário Reis, Marília Batista, João Petra de Barros e Sílvio Caldas, pudemos perceber que, embora com suas diferenças, não há grande diferenciação entre suas pronúncias – a não ser no já comentado caso de Orlando Silva. Devemos lembrar que estes intérpretes tinham seus trabalhos registrados em discos, cantavam nas rádios e, em alguns casos, nos espetáculos de teatro ligeiro (operetas e teatro-de-revista). Suas práticas vocais e

musicais, certamente, refletiam as práticas comuns da época ou, então, criavam um padrão próprio de cantar – sendo a última possibilidade a que nos parece menos provável. Sua pronúncia e sua dicção, certamente, procuravam se identificar com o público consumidor de música.

Comparando a pronúncia dos cantores com a pronúncia preconizada pelos congressos, vimos que:

- O “r” – obrigatoriamente rolado para o congresso de 1937 e preferencialmente rolado para o de 1956 – tem, nos intérpretes populares aqui ouvidos, a pronúncia desejada pelos eruditos congressistas, com pouquíssimas exceções, que ainda assim satisfazem as normas de 1956;
- O “s” sofre, exceto por Orlando Silva, do chiado carioca rejeitado pelos dois congressos – embora o de 1956 abra uma série de possibilidades para o chiado e o de 1937 o admita em casos especiais de plural;
- Para o “l” surgem maiores divergências entre os cantores de Noel: alguns reduzem, poucos não o fazem, sendo que Aracy de Almeida e João Petra ora reduzem ora não. Em apenas um cantor, Mário Reis em 1933, encontramos o uso do que seria normatizado pelos dois congressos: o meio-termo entre o fonema íntegro “l” e a semivogal “u” – ou seja, “tender para o fenômeno inculco [redução à semivogal], com a prolação dum l levíssimo, quase nulo” (Normas, 343);
- Ismael Silva e Orlando Silva não cedem à palatização do “d” antes de “e” e “i”, mas os demais o fazem com mais ou menos ênfase. João Petra, em alguns momentos, deixa de palatizar este fonema;
- A palatização do “r” antes de “e” e “i” é menos padronizada ainda. Alguns deles – Ismael, Mário, Orlando e Noel – nunca palatizam, nem antes de “e” e nem antes de “i”. Aracy e Marília palatizam ambos de forma discreta. João Petra varia, sendo que o seu “r” antes de “e” nunca sofre palatização. Ambos os congressos preconizam a integridade destes fonemas, que nunca devem soar palatizados em manifestações artísticas, culturais ou públicas;
- A redução de “o” e “e” pós-tônicos é a única unanimidade entre os cantores ouvidos. Todos, inclusive Orlando Silva, fazem as reduções para semivogal. Na verdade, temos uma concordância geral, pois os dois congressos estabelecem e indicam esta redução.

Podemos ver, então, que as sugestões dos congressistas não correspondiam à naturalidade da língua cantada na música popular: eram elas, realmente, uma tentativa de se estabelecer um padrão *culto* para o português brasileiro cantado e declamado.

Nos anos 1930, a música popular brasileira já começava a fazer parte do cotidiano das classes mais abastadas – classes média e alta. Com o advento do rádio no Brasil, a divulgação e a penetração das canções populares crescem enormemente – gerando a expansão do português brasileiro nas formas artísticas de falar e cantar. A pronúncia usada na fala da Capital Federal era a carioca, mas, até os anos 1920 aproximadamente, nos teatros era usada a pronúncia portuguesa. Sobre isto, Roberto Ruiz nos informa que “falavam à lusitana João Caetano e Vasques, e falaram à lusitana os nossos atores até Procópio [Ferreira], Leopoldo Fróes, Iracema de Alencar e Dulcina [de Moraes]” (RUIZ, 1988:15). E a fala ‘lusitana’ é carregada de chiados e palatizações. Na língua ‘brasileira’, pode-se dizer que é exatamente a pronúncia carioca – por sua histórica proximidade com a pronúncia lusitana – a maior contribuinte para esses chiados considerados espúrios pelos congressos. Esta influência lusitana parece nunca ter sido levada em conta – ou comentada – nem pelos participantes dos Congressos de 1937 e de 1956, nem pelos posteriores estudiosos do assunto.

Podemos considerar que a distância entre a prática e a teoria, neste caso, não era de proporções muito grandes, embora clara e visível. A situação dos cantores, eruditos ou não, nos dias de hoje é bem semelhante a que vimos na seleção deste trabalho: cada um fazendo suas escolhas, conscientes ou não disso. Não havia um padrão na época e, hoje em dia, depois de vários estudos, um padrão ainda não se estabeleceu.

Algumas questões surgiram, com as leituras para este trabalho: (1) Teriam Mário de Andrade e seus companheiros, em 1937, tentado estabelecer o português brasileiro ou teriam eles, ao criar uma normatização do cantar, procurado se afastar da influência ainda existente do falar lusitano? (2) Se o ‘falar carioca’ era realmente o mais apropriado para normatizar o canto brasileiro, não seria de se esperar que fossem suas características particulares que o fizessem assim, e não apenas o que ele tinha em comum com outras pronúncias existentes? (3) Como o Congresso de 1937 foi realizado em plena vigência do Governo Vargas, não seria este propalado nacionalismo mais de base política que artística?

Nós não nos propusemos aqui a resolver qualquer destas questões. Apenas quisemos começar a entender as idéias por trás das tentativas de estabelecimento de padrões (ou, mais ainda, normas) em uma língua tão nova – em termos cronológicos e de produção cultural própria – quanto o português brasileiro. Os Anais do Congresso de 1956 e o texto *Normas para boa pronúncia da Língua Nacional no canto erudito* – resultado direto do Congresso de 1937 – não são claros quanto ao porquê de certas escolhas ou mesmo sobre a origem destas.

Cinco décadas se passaram desde o congresso de 1956 e sete desde o de 1937, mas o estabelecimento de regras que normatizem o português cantado ainda não ocorreu efetivamente, embora os estudiosos e pesquisadores da área estejam trabalhando neste sentido. Nos textos mais recentes, nota-se a tendência dos autores de valorizar o seu próprio sotaque ou região domiciliar, com argumentos contundentes e variados. O que entendemos é que, em um país como o Brasil – com tais dimensões territoriais e com tal diversidade de influências historicamente recentes –, a contextualização histórica e geográfica do repertório coordenada com a abordagem apropriada da pronúncia e dicção se faz urgente e necessária – e isto permitirá uma interpretação historicamente informada e mais realista de cada peça.

## Referências

- ANAIS** do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- ARACY DE ALMEIDA.** Silêncio de um Minuto (2 min 21 s), 1951. Noel Rosa, 1935. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 6, CD 11. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- ARACY DE ALMEIDA.** Três Apitos (3 min 9 s). 1951. Noel Rosa, 1933. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 6, CD 11. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- ARACY DE ALMEIDA.** Último Desejo (3 min 16 s). 1937. Noel Rosa, 1937. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 6, CD 11. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- BRANDÃO,** Stela Maria Santos. Normas da dicção lírica brasileira: seis décadas de defasagem e controvérsias – avaliando resultados e retomando o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. In *ARTEunesp*. v.16, 2003/2004. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003, p. 86-99.
- HERR,** Martha. As normas da boa pronúncia do Português no canto e no teatro: comparando os documentos de 1938 a 1958. In *ARTEunesp*. v.16, 2003/2004. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003, p. 56-67.
- JOÃO PETRA DE BARROS.** Feitiço da Vila (Feitiço sem farofa) (2 min 36 s). 1934. Noel Rosa e Vadico, 1934. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 4, CD 8. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- JOÃO PETRA DE BARROS.** Linda Pequena (2 min 56 s). 1934. Noel Rosa e João de Barro, 1934. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 4, CD 8. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- MARÍLIA BAPTISTA.** Silêncio de um Minuto (2 min 16 s), 1940. Noel Rosa, 1935. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 6, CD 11. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- MARÍLIA BAPTISTA.** Último Desejo (1 min 47 s). 1963. Noel Rosa, 1937. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 7, CD 14. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).

- MÁRIO REIS.** Vejo Amanhecer (3 min 34 s). 1933. Noel Rosa e Francisco Alves, 1933. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 4, CD 7. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- MÁXIMO**, João e **DIDIER**, Carlos. *Noel Rosa: uma Biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/Linha Gráfica Editora, 1990.
- MEDEIROS**, Beatriz Raposo de. O Português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares. In *ARTEunesp*. v.16, 2003/2004. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003, p. 47-55.
- NOEL ROSA** e **ISMAEL SILVA**. Vejo Amanhecer (2 min 56 s). 1933. Noel Rosa e Francisco Alves, 1933. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 4, CD 7. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- NORMAS** para a boa pronúncia da Língua Nacional no canto erudito, ditadas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em S. Paulo, em 1937. In **MARIZ**, Vasco. *A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 321-348.
- ORLANDO SILVA**. Feitiço da Vila (Feitiço sem farofa) (3 min 3 s). 1934. Noel Rosa e Vadico, 1934. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 4, CD 8. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- ORLANDO SILVA**. Três Apitos (1 min 25 s). s.d. Noel Rosa, 1933. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 6, CD 11. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).
- RUIZ**, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil – das Origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SÍLVIO CALDAS**. Pastorinhas (2 min 54 s). 1937. Noel Rosa e João de Barro, 1934. In *Noel Pela Primeira Vez – 229 gravações de Noel Rosa em suas versões originais*. v. 6, CD 11. Brasília: Funarte, 2000. 14 CDs (ca. 14h).