

# MÉTODO FILOSÓFICO DO CANTO

François Delsarte (1833)<sup>1</sup>

Discurso preliminar.

Depois de Garat<sup>2</sup>, a arte do canto parece ter feito na França imensos progressos. Com frequência somos levados a acreditar que o canto atingiu o seu último grau de perfeição. Todavia, não podemos ocultar, a sublime arte do canto encontra-se ainda distante do propósito que ela poderia almejar se algum artista célebre nos tivesse deixado, por escrito, suas bases e regras fundamentais.

Depois de termos apreciado as entonações ao mesmo tempo comoventes e sublimes de Garat, Ponchard<sup>3</sup>, Pisoni<sup>4</sup> e Nourrit<sup>5</sup>, talentos que talvez séculos inteiros não sejam capazes de reproduzir, é angustiante para a arte que acompanhou a sucessão de tão prestigiosos artistas que não se disponha ainda de nenhuma obra, nenhuma regra concernente à expressão do canto e à aplicação de

suas nuances! A presente asserção é mais do que verdadeira e, para que possamos nos convencer disso, percorramos os numerosos volumes publicados até o dia de hoje sob o título de *Método de Canto*, e examinemos até que ponto eles poderiam sustentar tal titulação.

Nós observamos, na maior parte desses métodos, excelentes princípios de vocalização cujo estudo é inicialmente indispensável para o desenvolvimento e para a flexibilidade da voz; tudo aquilo que se refere ao mecanismo é ali perfeitamente indicado, e os vocalizes apresentados podem contribuir para a formação do gosto graças à variedade de ornamentos acrescentados com bastante frequência (aqueles de Garaudé<sup>6</sup> e Bordogni<sup>7</sup> são, sob este ponto de vista, aquilo que possuímos de melhor); no entanto, nós inutilmente buscamos nesses exercícios verdadeiros princípios do canto ou, para que eu possa me expressar com maior clareza, a análise e as regras que poderiam, ao nos guiar, nos ajudar a encontrar, a partir de nosso próprio esforço e de maneira precisa, a expressão e as nuances do canto. Entretanto, ainda que a maior parte desses méto-

<sup>1</sup> Tradução e notas de José Rafael Madureira; revisão técnica de Isabelle Alcaraz.

<sup>2</sup> *Garat*, Pierre-Jean (1764-1825) Cantor basco, professor de canto e compositor. Foi professor de Nourrit e Ponchard, entre outros cantores.

<sup>3</sup> *Ponchard*, Louis-Antoine (1787-1866) Cantor francês, professor de canto e declamação lírica. Delsarte, que foi seu discípulo no Conservatório de Paris, dedicou a ele este texto.

<sup>4</sup> *Pisoni*, Benedetta Rosamunda (1793-1872) Contralto italiana. Foi celebrada no Teatro Italiano de Paris entoando o repertório operístico de Rossini.

<sup>5</sup> *Nourrit*, Adolphe (1802-1839) Tenor francês. Foi protagonista em inúmeras encenações realizadas pelo Opera de Paris. Participava do círculo de amizades de François Delsarte.

<sup>6</sup> *Garaudé*, Alexis (1779-1852) Compositor francês, professor de canto, solfejo e harmonia. Foi professor de Delsarte no Conservatório de Paris.

<sup>7</sup> *Bordogni*, Giulio Marco (1788-1867) Tenor italiano. Estabeleceu-se em Paris no Teatro Italiano e foi professor de canto e vocalização no Conservatório de Paris.



dos nos ensine com perfeição como executar todas essas nuances, o que, de fato, eles nos oferecem se não informam nem o caso e nem de que maneira poderíamos fixar tal aplicação?

Com relação à prosódia, bem como à dicção, que é tão importante para o efeito do canto e sem o seu estudo não seria possível cantar, como é possível que ela encontre-se ainda tão completamente estrangeira a esses métodos? Não parece, considerando tudo isso, que para cantar bem bastaria uma garganta tranquila?

Mas talvez eu seja aqui objetado que a prosódia ou mesmo a dicção não são, absolutamente, da competência do cantor e que, quanto à melodia, ele deveria buscar unicamente na inspiração a expressão e a aplicação de suas nuances, pois isso é algo que não se pode aprender e que, ademais, seria ainda impossível de ser estabelecido ou fundamentado numa regra positiva sobre nuances que somente o sentimento natural deveria exprimir o efeito. Sobre isso nós iremos responder, acreditando ser possível concluir com segurança, que de um princípio como esse, muito freqüentemente enunciado, devem infalivelmente resultar naquela indefinida e contínua incerteza que faz, quase sempre, um professor repreender aquilo que o outro aprova sem jamais sustentar sua argumentação na alegação de uma base ou de uma certeza qualquer.

Então, como admitir como único princípio o sentimento natural? Como, eu dizia, e com a sustentação de que prova, poderíamos nos convencer de que um teria maior razão do que o outro, se nós sabemos que, quando apenas o gosto dirige a execução, as maneiras de se exprimir uma mesma coisa são tão variadas quanto os tipos de pessoas?

Entretanto, observemos as paixões em suas diversas inflexões e muito rapidamente a experiência irá nos provar, irrevogavelmente, que há somente uma maneira de produzi-las com verdade, pois existe, em suas expressões, inflexões e nuances que lhes são próprias e que não variam de forma alguma. Assim, em toda parte elas tem o mesmo aspecto e o mesmo acento, imprimem as mesmas inflexões nas vozes mais distintas e, de acordo com o seu grau de intensidade, afetam e alteram os mesmos órgãos em todos os indivíduos, independentemente da classe social ou da idade que os distingue. Mas, irão me dizer, há modos bastante

distintos nas paixões, pois, não sendo suscetíveis de sentir suas impressões no mesmo grau de força, as pessoas não são capazes, evidentemente, de exprimi-las do mesmo modo. Sem dúvida as paixões, de acordo com o caráter, o tipo de educação ou a posição social dos indivíduos que as provam, são mais ou menos vivas, mais ou menos expansivas ou concentradas. Contudo, essa diferença, ou ainda essas modificações, fundamentam-se unicamente na intensidade, subordinadas, se eu puder me expressar assim, à excitabilidade do caráter e nunca na inflexão; afinal, a inflexão é uma melodia que colore e vivifica, sem a qual não há sentimento nem nuance, sendo indispensável à inteligência dos sentidos. É ela que releva as paixões e caracteriza a expressão, e independentemente do caráter daquele que a exprime, ela deve permanecer constantemente invariável. Logo, o estudo das inflexões e o conhecimento do personagem que desejamos interpretar pode, sozinho, nos conduzir à verdade do canto. Precisaríamos renunciar a essa idéia se admitíssemos como único guia o sentimento natural. Aqui eu já posso perceber que novas objeções elevam-se contra mim. Todavia, é muito fácil responder à todas elas provando através de evidências aquilo que acabei de expor.

Para esse efeito, tomarei uma ária qualquer como, por exemplo, aquela de *Joseph*<sup>8</sup>. Sim, observando-se a sua grande celebridade, eu a tomarei preferencialmente. Muito bem, nossos ouvidos não são ofendidos todos os dias ao ouvir a cruel desfiguração desse personagem criado por Mehul com tanta verdade em sua simples e sublime melodia? Na passagem *frères jaloux*<sup>9</sup>, por exemplo, não a ouvimos constantemente sendo recitada com cólera ou mesmo com furor, essas palavras que somente a dor poderia arrancar de *Joseph* (*maudits à tout jamais, frères jaloux*<sup>10</sup>), ali onde *Joseph*, ouvindo apenas sua generosa doçura, parece ainda não aspirar nada mais além de pressioná-los contra seu coração e vê-los arrependidos de um crime que ele já havia perdoado.

<sup>8</sup> Referência ao protagonista da ópera *Joseph en Egypte*, escrita pelo compositor francês Etienne-Nicolas Mehul (1763-1817).

<sup>9</sup> *Ciumentos irmãos*.

<sup>10</sup> *Malditos para sempre, ciumentos irmãos*.



Se fosse preciso, eu citaria aqui uma infinidade de exemplos de faltas grosseiras como essa, mas voltemos por um instante à sua causa: essas faltas, ou ainda esse vício, tem seguramente como fonte o errôneo princípio cegamente adotado por inúmeros artistas, um princípio que repele a razão ao admitir que um sentimento indefinido não poderia ser submetido à análise sem ser destruído. De fato, seria possível, guiados unicamente pelo sentimento natural, expressar por um instante com suficiente verdade aquilo que nos atingiu diretamente e que, devido frequentemente ao seu caráter, talvez nunca consigamos sentir?

Digamos que eu admita, por um instante, que sem nos reportarmos de nenhuma forma à análise, mas somente através do efeito da inspiração, fosse possível produzir algumas vezes um caráter diferente do seu próprio. Mas, nós ficamos inspirados todos os dias? Não sabemos que a inspiração encontra-se subordinada a uma infinidade de circunstâncias independentes de nós? Não sabemos que uma má disposição, moral, física, pode contribuir significativamente para nos fazer dizer hoje de um modo monótono aquilo que ontem nos tocou de uma maneira completamente diferente? Por outro lado, temos apenas um caráter ligado à natureza de nosso temperamento que, evidentemente, não pode se prestar à expressão de afetos que lhe são opostos. Por exemplo: para exprimir o caráter de *Joseph* como ele deveria ser interpretado não seria necessário, antes de mais nada, supor em si mesmo o amor que ele sente por Deus, sua clemência, sua grandeza e, em uma sentença, todas as suas virtudes? E essa suposição já não é o efeito do trabalho? Seguramente, e de um trabalho que reporta sempre ao mesmo indivíduo as sensações diferentemente provadas por outros.

É portanto necessário admitir a análise na expressão do canto e para ser *Joseph* enquanto se canta *Joseph*, enfim, para deixar de ser ele mesmo, o cantor deve necessariamente buscar a verdade do canto além de suas inspirações.

Mas eu irei finalizar esta dissertação por acreditar ter provado aos meus antagonistas que o sentimento natural que eles observam como soberano não deve participar de forma alguma na pintura das paixões que, se eles forem capazes de exprimi-las uma vez na vida com alguma verdade, isso

só poderia ser realizado com o suporte da análise. Ademais, eu ouvi dizer que os cantores, até mesmo aqueles do mais elevado mérito, jamais declamam uma ária antes de a terem regulado cuidadosamente; e o que significa regular uma ária? Não seria submeter à análise a escolha dos efeitos que, sem ela, não poderíamos obter? Contudo, ninguém compreende a análise do canto como entendem os artistas célebres que eu citei há pouco e, para chegar nisso, os métodos existentes são demasiado insuficientes. Por outro lado, existe um vício considerável no ensino do canto e que prova de uma maneira contundente a verdade desta asserção.

Se no Conservatório, onde evidentemente encontram-se reunidos os mais distintos professores da capital, se, eu dizia, através de uma análise profunda os verdadeiros princípios do canto fossem ali ensinados, os alunos não teriam necessidade, já que são julgados em condição de participar de um concurso, de trabalhar ainda com seus professores durante três meses inteiros a peça escolhida. Nesse caso, eles poderiam, através do método a eles transmitido, recordar os princípios precisos de seus mestres e caminhar por si mesmos como fazem os alunos de pintura e composição. Desse modo, eles não mais seriam a cópia servil de seus mestres. Assim, o verdadeiro mérito do aluno seria apreciar-se a si mesmo, prevalecendo com muita vantagem sobre aqueles que possuem apenas um talento de imitação de efeitos que eles nunca foram capazes de compreender. Mas não é bem assim que acontece, e os alunos que saem daquela escola nos confirmam todos os dias a triste certeza sobre o que nós aqui apresentaremos: ao vê-los concorrer, percebemos que são todos prodígios, maravilhas! E por qual razão nós os observamos com muita frequência, algum tempo depois de libertarem-se da tutela de seus mestres, caídos num completo esquecimento? Por que? Porque esses mestres não souberam, de forma alguma, imprimir nos seus discípulos regras verdadeiramente positivas que pudessem guiá-los na difícil carreira que teriam pela frente; porque eles conhecem como base apenas o gosto e o sentimento natural de seus professores, e por isso, longe de terem sido instruídos, eles foram condicionados, encerrados num tipo de rotina que, ao bloquear suas disposições, absorve completamente o clarão de genialidade que outrora parecia



querer brilhar dentro deles. Funesta rotina! Eles quase nunca conseguirão escapar dela! Pois, por fim, mais tarde, afastados de seu mestre, o gosto, o sentimento que pertenciam ao seu mestre podem ainda dirigi-los quando, sobretudo, a criação cabe à eles? Ah! É por isso que ao cessar de nos impor o prestígio de um talento dissimulado, eles nos permitem ver toda insignificância de sua ciência. É por isso, eu dizia, que nós sentimos mais do que nunca o quanto é urgente, no interesse da arte, tomarmos consciência, através de uma análise bastante racional, dos efeitos expressivos do canto e conquistar, por fim, a fixação desta aplicação através de regras fundamentadas com solidez. Isso não é impossível. A natureza nos prova frequentemente que não há nada estabelecido sem uma base. E essas bases também podem ser analisadas. Lavater<sup>11</sup>, através da análise dos signos exteriores das fisionomias, não acabou por descobrir a olho nu o caráter, por assim dizer, do homem mais dissimulado? Mesmo os saberes mais abstratos podem ser conquistados através da análise e nós tudo podemos através dela.

---

<sup>11</sup> Lavater, Johan Kaspar (1741-1801) Teórico suíço, poeta, orador e teólogo protestante. Estudioso da fisiognomia.