

## O BEL CANTO E SEUS ESPAÇOS

Luciano Simões Silva<sup>1</sup>

Denise Scandarolli<sup>2</sup>

A técnica vocal que se originou na Itália no início do século XVII e se espalhou pelo continente europeu floresceu em estreita relação com os espaços de performance. Conforme estes espaços mudaram e evoluíram, cantores e compositores, muitas vezes encarnados na mesma pessoa, tiveram que se adaptar para não só competir com os novos instrumentos e maior número de instrumentistas, mas também fazer que suas vozes fossem ouvidas com clareza por todo o espaço, mas sem perder a maciez e beleza características da técnica italiana.

O Bel Canto, como o próprio nome diz, tem como princípio básico a beleza da voz, sua plasticidade e perfeição encarnadas numa elegante distribuição de harmônicos que resultam em um timbre aveludado e redondo, além de uniformidade e leveza. A precisão do timbre deve ser o objetivo primeiro do cantor, que deverá demonstrar emoções com a ajuda da escrita vocal do compositor e de sua flexibilidade e técnica vocal, amadurecida durante anos e muitas vezes décadas de estudo diário que proporcionarão um controle absoluto do “appoggio”, ou controle da respiração, e, portanto, uma capacidade invejável de cantar notas sustentadas ou em agilidade, utilizando-se de embelezamentos de todo tipo e forma, característicos da música barroca.

O cantor belcantista estava, na época barroca, encarnado na figura do castrato, um cantor castrado ainda na infância que era treinado incessantemente em conservatórios italianos até dominar a técnica vocal. Sua voz característica, única por causa da combinação de uma laringe feminina com um corpo e musculatura masculina, altura (pois cantrati tendiam a crescer mais que a média da época) e treinamento, era perfeita para a técnica belcantista. A aura que a voz aguda tinha na época barroca, ao contrário das vozes masculinas mais graves, permitia que os castrati dominassem os palcos, e que todos os papéis principais em óperas fossem escritos para eles. Além disso, a grande maioria dos professores e tratadistas de canto até o fim do século XVIII eram castrati, o que permitia uma continuidade em matéria de técnica e treino<sup>3</sup>.

Com a decadência da prática de castração, e importantes mudanças estéticas e sociais, novos tipos de voz foram sendo criados e colocados em evidência na mesma proporção em que os

<sup>1</sup> Professor Doutor do Instituto de Artes da UNICAMP. Tem doutorado em canto e mestrados em musicologia e regência pela Universidade Estadual de Michigan, EUA. Apresentou trabalhos em congressos da American Choral Directors Association e College Music Society. Realiza pesquisa inédita sobre as canções de Edmundo Villani-Côrtes e é autor do livro *Brazilian Middle-Class Music*, pela editora alemã LAP (no prelo). E-mail: brazbaritone@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutoranda em regime de cotutela: Unicamp – História e Paris IV Sorbonne – Musicologia. E-mail: denyscandarolli@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Celletti, Rodolfo. Trad. de Frederick Fuller. *A History of Bel Canto*. Clarendon Press, Oxford, 1991, pág. 112.

castrati eram colocados em segundo plano. A Revolução Francesa e avanços sociais na Inglaterra e na Alemanha mudaram consideravelmente o modelo de ópera que se fazia.

A ópera barroca desde sua criação era baseada em temas mitológicos, nobres e/ou heróicos. As vozes agudas eram consideradas pelo público as únicas que poderiam ser modelo para tais papéis. Histórias como a de “Gerusalemme Liberata” ou “Orfeu”, assim como temas gregos, romanos ou da Idade Média eram repetidos e reaproveitados à exaustão<sup>4</sup>. A presença dos castrati permitiu que os personagens importantes masculinos fossem interpretados apenas por vozes agudas. As personagens femininas eram interpretadas por sopranos, contraltos e também castrati (sopranos e contraltos). Aos tenores e baixos sobravam papéis secundários e mais “humanos”, como por exemplo o bobo da corte, os serviçais, os pastores etc.

Tendo se desenvolvido no século XVII, a ópera barroca chegou ao auge no início do século XVIII, quando a técnica vocal belcantista se firmou em escolas (napolitana, bolonhesa), tratados foram publicados (Maffei, Tosi), alguns dos maiores compositores de ópera estavam ativos (Alessandro Scarlatti, Bononcini, Handel), grandes libretistas acharam um modelo para a ópera séria e grandes cantores tiveram seu apogeu (Farinelli, Senesino, Cuzzoni).

A criação da ópera buffa, onde várias vezes os nobres eram ridicularizados, como em “La Serva Padrona” de Pergolesi, iniciou uma mudança no modelo de ópera<sup>5</sup>. No fim do século XVIII, Mozart já mostrava em suas composições que o modelo antigo (“Idomeneo”, “La Clemenza de Tito”) estava fadado a desaparecer pouco a pouco para dar lugar a um tipo de ópera em que os personagens fossem mais humanos e mais em sintonia com o público, que cada vez mais queria ver histórias mais perto de sua realidade, como por exemplo em “Le Nozze di Figaro”. Esta mudança de modelo operístico acompanhou uma mudança na prática de castração, que tendo sido sempre uma prática proibida, era na verdade admitida pela igreja na Itália para exportação para outras regiões da Europa<sup>6</sup>. Os castrati foram desaparecendo pouco a pouco, sendo empurrados de volta para os coros de igreja de onde eles tinham saído e dando lugar na ópera às novas vozes preferidas pelo público, como sopranos e principalmente tenores. O próprio Rossini declarou que sua voz preferida era o castrato, mas tendo escrito sua primeira ópera para esta voz, depois ele mesmo se concentrou em escrever para outras vozes, como mezzo-soprano e tenor.

Durante o período de 1770 a 1850, muitas mudanças no processo de composição e performance musical aconteceram, que forçaram a criação e o aprendizado de novas vozes. Este período vai essencialmente de Mozart, C. P. E. Bach, Haydn e Paisiello até Verdi, e desde a criação do bel canto em 1600 até hoje, é o período de maior transformação na técnica vocal que conhecemos. Estas mudanças envolvem afinação, tecnologia de fabricação de instrumentos, orquestração e arranjo, tessituras, técnica vocal e espaços dimensões e acústica dos teatros.

---

<sup>4</sup> Idem, 53.

<sup>5</sup> Idem, 127

<sup>6</sup> Barbier, Patrick. *História dos Castrati*. Trad. De Raquel Ramalhet. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1993, pág. 2.

Em primeiro lugar, nunca houve uma uniformização na afinação dos instrumentos. Mesmo em termos de temperamento (temperar significa aproximar a escala para que ela seja mais igual em termos de frequência sonora), até o século XVIII ainda existiam práticas diferentes dependendo de onde se estivesse. A afinação era baseada apenas em memória e ouvido e cada compositor tinha seu diapasão. Aos poucos, devido à prática de se tocar mais forte, a afinação foi subindo. O cantor, logicamente, não precisa “afinar” seu instrumento, mas acompanha a nota e o acorde que ouve. Entre 1700 e 1850, o diapasão mudou de lá=415 Hz para lá=440 Hz, o que significa na prática um aumento de mais de meio tom nas afinações de orquestra ou de instrumentos de teclado. Para o cantor que cantava até um sol, então agora tem que cantar até um sol sustenido. Parece pouco, mas o efeito é cumulativo, pois envolve toda a tessitura do cantor. Toda a peça, que se estamos falando de ópera leva mais de três horas, fica mais aguda e cansa mais o cantor.

Além desta mudança na tessitura, o cantor teve que se acostumar com mudanças na própria tessitura (região) da escrita vocal, que ficou mais aguda, ou seja, os próprios compositores começaram a explorar regiões mais agudas na escrita tanto para vozes masculinas (tenores) como para femininas (sopranos). Vale lembrar que enquanto no barroco a maioria dos compositores eram cantores também, no romantismo isto já não acontece.

Mas talvez as mudanças mais significativas na relação do cantor com os espaços em que se apresentava seja as mudanças na técnica vocal. O canto lírico deve sua existência à ausência de tecnologia na época. Não havia microfone, logo se o teatro é grande o cantor tem que ser ouvido nas galerias com clareza. A técnica não envolve apenas beleza, mas projeção. O cantor barroco expressava emoções através de ornamentações e agilidade, grande controle de respiração e a natural projeção da voz aguda acompanhada por instrumentos de som mais aveludado como a viola da gamba. O cantor romântico está duelando com uma orquestra de quase cem músicos num grande teatro cheio (o que tende ainda mais a “sugar” a ressonância). Naturalmente nessa situação se busca mais projeção. Uma das mudanças que ocorreram para que se conseguisse uma voz mais “possante” para se cantar o repertório romântico foi a invenção da cobertura ou da “voix sombre”. O cantor Gilbert Duprez, depois de intenso estudo, descobriu em 1837 que se levantasse mais o palato mole ele poderia escurecer mais a voz bem na região mais aguda de tenor e conseguir aumentar a ressonância<sup>7</sup>. Isto abriu um rol de possibilidades para que outros tenores pudessem treinar para cantar com mais projeção e o próprio estudo de canto foi modificado. Cada vez mais o cantor, principalmente o masculino, abdicou da capacidade de agilidade para tentar cantar mais e mais forte. Claro que os compositores se aproveitaram disso e começaram a compor para vozes mais escuras e possantes, com acompanhamentos com textura mais rica. Vozes novas como o barítono dramático, o tenor dramático e o heldentenor começaram a ser cada vez mais procuradas.

Estas mudanças foram mais seriamente sentidas entre os anos de 1827, com a aposentadoria de Rossini, e 1845 com a estréia de Tannhäuser de Wagner, quando pela primeira vez uma escola operística que não a italiana ou a francesa tomava forma, e quando Bellini e Donizetti já haviam morrido e a ópera italiana já tinha um novo astro, Verdi. O próprio Rossini declarou antes de morrer que uma das razões de ele ter se aposentado tão cedo foi a mudança na maneira de cantar dos cantores.

<sup>7</sup> Coffin, Berton. *Historical Vocal Pedagogy Classics*. The Scarecrow Press: Lanham e Londres, 1989, pág. 133

A modificação da técnica vocal acompanha a modificação e concepção das estruturas que rodiam o cantor. Da mesma forma, a modificação sonora de todo o conjunto da ópera também modifica a maneira de ouvi-la, a forma como ela chega aos ouvidos do espectador. Mas, se seguirmos uma lógica de ação e reação, poderíamos considerar que a sonoridade dos espaços em que cantores e compositores residiam também havia mudado, mudando assim a concepção do som “ideal”, daquele que se esperava alcançar.

O século XIX presenciou a transformação e urbanização das cidades, o desenvolvimento e utilização de novos materiais, tanto na arquitetura quanto na vida quotidiana, a expansão dos meios de transportes, principalmente pelas estradas de ferro. Participou da estruturação de um novo estilo de vida, de uma organização social diferenciada, herdeira dos pensamentos iluministas e estruturadora de práticas sociais distintas, como ir ao teatro, valorizar a arte como mercadoria e por consequência resignificar o papel do artista<sup>8</sup>.

O século da “modernidade” e dos “modernos” não passou despercebido pela trajetória de desenvolvimento instrumental que foi diretamente atingido pelas pesquisas sobre acústica e de materiais e suas utilizações. É nesse século que os instrumentos de sopro ganham a estrutura que possuem hoje. As modificações buscavam uma melhora sonora e facilidade na performance. O som dos instrumentos de metais, como o trompete, trombone (e suas variações), trompa, e mesmo a tuba, tornaram-se mais presentes nas composições. Com o aumento e diferenciação da massa sonora começa a surgir a preocupação com a instrumentação, como forma de valorizar o potencial da orquestra. Vários tratados foram escritos sobre o assunto, sendo o mais conhecido deles o *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz, publicado pela primeira vez em 1843.

Mas, o interesse nos instrumentos e em sua utilização na formação orquestral não ficava restrito aos escritórios dos compositores e nem às salas de concertos, alcançava um público mais amplo, o das “Exposições Internacionais”.

Na Exposição Internacional de Londres, de 1851, Berlioz foi nomeado pelo Ministro da Agricultura e do Comércio como membro da comissão responsável por examinar os instrumentos musicais que lá estavam expostos<sup>9</sup>. No texto que ele escreveu a respeito desses instrumentos, ele acrescenta ainda pontos sobre a prática musical na Alemanha e na Europa, já tratados em suas cartas sobre sua viagem de 1842<sup>10</sup>.

O interesse pelos sons dos povos e civilizações do oriente e de regiões desconhecidas pelos europeus também se manifestou na busca pelo conhecimento e catalogação de seus instrumentos, os

---

8 Sobre o século XIX e suas modificações: GAY, Peter, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos*, São Paulo: Cia das Letras 1988; \_\_\_\_\_, *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 - 1914*, São Paulo: Cia das Letras, 2002; \_\_\_\_\_, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerra dos prazeres*, São Paulo: Cia das Letras, 2001; \_\_\_\_\_, *Une culture bourgeoise 1815-1914: Londres, Paris, Berlin... Biographie d'une classe sociale*, Éditions Autrement, Collection Mémoires n° 113; BENJAMIM, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1975; \_\_\_\_\_. *Paris Capital do século XIX*.

9 BERLIOZ, Hector. *Rapport sur les instruments de musique*, Xe jury, Ier subdivision, Instruments de musique, Bibliothécaire du Conservatoire Impérial de Musique et de déclamation.

10 Dessas cartas ele publicou em suas *Memoires: (première voyage en Allemagne) “7<sup>e</sup> lettre à Mlle Louise Bertin”*; (*Deuxieme voyage en Allemagne*) “5<sup>e</sup> lettre : à M Humbert Ferrand” e “6<sup>e</sup> lettre : à M Humbert Ferrand”.

quais foram apresentados na Exposição Universal de Paris, em 1867. O texto publicado sobre esse tema<sup>11</sup> é organizado como um catálogo dos instrumentos utilizados em cada uma dessas civilizações, como cada um soava e ainda sua possível utilização. Essa pesquisa não estava só relacionada ao interesse central dessa Exposição, mas sobretudo, à tendência das composições operísticas de buscar uma ambientação sonora coerente com o tema da ópera e, para tanto, o estudo mais aprofundado desses instrumentos específicos de cada grupo social, proporcionou a adequação sonora à narrativa do libreto.

Essas várias modificações, sociais, estéticas, técnicas e tecnológicas, foram somente possíveis porque os espaços, os teatros de ópera, já tinham mostrado as possibilidades do grande espetáculo tanto em forma como em conteúdo. Teatros como o La Scala de Milão, o San Carlo de Nápoles e o La Fenice de Veneza foram concebidos com grandiosidade e espaço interno, com lugares para até 2800 pessoas<sup>12</sup>. A ópera desde que foi criada no início do século XVII já tinha herdado do Renascimento o sabor pelo grande espetáculo e reunia todas as artes em uma só. Era desde o início um empreendimento caro que visava o entretenimento das elites, mas nem por isso tinha a mesma concepção da música de câmara da nobreza, música para locais pequenos e reservados. A ópera foi desenvolvida a partir de uma ideia grandiosa e os espaços necessários para que isso acontecesse tinham que ser especiais.

Estes três teatros foram construídos ainda no século XVIII, sendo que o La Fenice e o La Scala no fim deste século. Portanto pode-se argumentar que era inevitável desde a invenção da ópera que teatros deste porte fossem mais cedo ou mais tarde construídos e que em seguida compositores e profissionais ligados à ópera vissem as possibilidades de se modificar a música e o canto apresentados nestes espaços.

Não é uma coincidência que foi na Itália e mais precisamente em Nápoles que a história da ópera e do bel canto se desenvolveu. Nápoles era o centro das principais escolas de castrati no século XVIII (os conservatórios) e o San Carlo o teatro de grande porte mais antigo da Itália. O San Carlo viu a estreia de dezenas de óperas, lançou Rossini para o mundo. Este teatro foi construído originalmente em 1737, mas um incêndio o destruiu em 1816, sendo reconstruído no ano seguinte com um palco maior<sup>13</sup>. O fosso da orquestra só foi construído em 1872 a pedido de Giuseppe Verdi. Este é um dado importante, pois reflete as diferentes condições de acústica entre o teatro como foi originalmente concebido e o teatro adaptado para a ópera romântica. Sendo a orquestra muito maior e mais possante no romantismo, o fosso ajuda a equilibrar as forças. No século XVIII, a orquestra ficava entre o palco e os espectadores, mas sendo de menor tamanho não havia aparente desequilíbrio.

A forma tradicional do teatro de ópera italiano também não ajuda muito parte do público. Não só a forma em ferradura atrapalha a visão das laterais e da parte superior (como pode ser comprovado facilmente por qualquer pessoa que tenha frequentado o Teatro Municipal de São Paulo), mas acusticamente não ajuda nem um pouco quem está nos boxes. O som não consegue chegar dentro dos boxes porque estes

11 COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique, chez les différents peuples du monde : archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'exposition internationale de 1867*. BnF – Bibliothèque National de France.

12 Forsyth, Michael. *Buildings for Music*. MIT Press: Cambridge, MA, 1985, pág. 96.

13 Beranek, Leo. *Concert Halls and Opera Houses*. Springer-Verlag: Nova Iorque, 2004, pág. 361.

ficam acusticamente isolados. Por outro lado, o som é refletido para a plateia, resultando em uma acústica clara e com pouca reverberação<sup>14</sup>. Para a plateia dos boxes do período barroco e até, com reservas, os dias de hoje, o importante do evento de ir à ópera era ser visto, não ver, além de ter um bom entretenimento entre amigos. A nobreza, dona dos boxes, ficava recebendo amigos, jogando cartas e até jantando<sup>15</sup>. Claro que os boxes foram caindo em desuso a partir do século XIX, mas ainda hoje podemos ver que em todos esses teatros há locais “reservados”.

Há ainda uma razão importante para a mudança técnica ocorrida no bel canto. Para o período barroco, o importante era o espetáculo suntuoso, o esplendor, a aura e o sonho. O castrato, o cantor barroco *par excellence*, era uma voz quase não humana, e portanto perfeita para interpretar personagens sublimes, travestido em uma aura de irrealidade, que, somada à sua técnica perfeita aprendida em décadas de estudo árduo, e um timbre diferente de tudo, traduzia perfeitamente a forma barroca de ver o mundo e de se entreter. No romantismo não há lugar para o castrato. Sua voz soa falsa e apenas estranha para interpretar personagens como Violeta Valéry.

Em geral, os teatros românticos têm proporções bem maiores que os teatros barrocos, mas as mudanças ocorridas entre esses períodos são bem mais profundas. O cantor lírico teve que se adaptar, às vezes de maneira drástica, à estas mudanças. Seu canto teve que mudar para poder ser projetado por cima de instrumentos mais potentes, instrumentação mais pesada, orquestras maiores e um público mais atento. Dos melismas e agilidade leve do barroco, o cantor romântico teve que aprender a cantar com bravura e força, e a técnica e a própria pedagogia vocal teve que mudar. Os próprios pedagogos não eram mais castrati, mas tenores, barítonos e sopranos. Como disse Coffin, “cantar é uma questão de espaço aéreo em auditórios e como colocar este espaço em vibração”.<sup>16</sup>

---

14 Forsyth, 100.

15 Forsyth, 101.

16 Coffin, 123.