



## **Bel canto e a controversa disputa de conceitos**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: XXXIV Congresso da ANPPOM

*Kaio César Freitas Morais*  
*Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC*  
*kaionac@gmail.com*

*Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros*  
*Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC*  
*Guilherme.barros@udesc.br*

**Resumo.** O termo bel canto é envolto em diversas generalizações e conceitos. Este trabalho tem como objetivo refletir sobre suas possíveis definições, utilizando como base diferentes visões e desenvolvimentos históricos, com o intuito de compreender como ele pode se encaixar de forma mais assertiva no estudo do canto contemporâneo. Além disso, busca-se eleger o conceito mais adequado para esta pesquisa, discutindo as características técnico-vocais que permeiam seu uso, sua origem e a participação das mulheres no desenvolvimento vocal, um aspecto frequentemente negligenciado ao abordar o tema.

**Palavras-chave.** Bel Canto, Canto lírico, Escola italiana, Mulheres no Bel Canto.

### **Bel Canto and the Controversial Dispute Over Concepts**

**Abstract.** The term bel canto is surrounded by various generalizations and concepts. This study aims to reflect on its possible definitions, using different perspectives and historical developments as a basis to understand how it can be more accurately integrated into contemporary vocal studies. Additionally, the research seeks to identify the most appropriate concept for this study by discussing the technical-vocal characteristics that encompass its use, its origin, and the role of women in vocal development, an aspect often overlooked when addressing the topic.

**Keywords.** Bel Canto, Opera Singing, Italian School, Women in Bel Canto.

### **Conceito**

O canto lírico é uma forma artística que tem deslumbrado audiências por séculos. Não obstante, a técnica vocal por trás desse esplendor musical é um tópico de discussão complexa e em constante evolução. Um termo frequentemente associado a essa técnica é "*bel canto*",

cujas origens e significado são envolvidos em uma narrativa de evolução e disputa no mundo da ópera e da música. Neste trabalho, explora-se as origens do "*bel canto*," sua evolução ao longo do tempo e as divergências em sua interpretação, analisando como esse conceito influenciou a ópera e a pedagogia vocal.

Em uma tradução literal do italiano para o português, "*bel canto*" significa "canto belo" e é comumente associado a um tipo de canto que floresceu na Itália nos séculos XVII e XVIII. No entanto, o conceito só começou a ser amplamente utilizado a partir do século XIX (PLEASANTS, 1966). O objetivo da pesquisa é compreender as características desse tipo de canto italiano e investigar como sua aplicação se deu no século XIX e contemporaneamente. Apesar de termos convivido com o termo por mais de um século, seu significado continua incerto. Para evitar controvérsias, alguns autores preferem relacioná-lo principalmente à escola italiana dos *castrati*.<sup>1</sup>

*Bel canto* é um termo em busca de significado, um rótulo amplamente usado, mas apenas vagamente compreendido (...) Não há consenso entre os historiadores da música ou professores de canto quanto à aplicação precisa do termo. De acordo com o "*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*," "Poucos termos são usados de maneira tão vaga ou estão abertos a tantas interpretações quanto "*bel canto*". (STARK, 1999, p. 18, tradução nossa)

Para entender os motivos deste significado vago, precisamos compreender um aspecto importante na evolução da pedagogia vocal: a imprecisão nas informações. Stark (1999) comenta sobre a falta de descrições mais detalhadas das técnicas nos tratados de canto mais antigos, o que abre espaço para especulações. Ele argumenta que o vibrato é um exemplo, afirmando que, com evidências frágeis, especialistas em música antiga concluem que era simplesmente um embelezamento vocal de caráter expressivo em situações pontuais, e que deveria ser utilizado com parcimônia. Por outro lado, cientistas da voz modernos discordam dessas afirmações, defendendo que o vibrato é uma consequência natural do desenvolvimento da técnica vocal e, portanto, desejável.

---

<sup>1</sup> *Castrati* são cantores homens que tiveram seus órgãos genitais castrados antes do completo amadurecimento de suas vozes, com o objetivo de manter suas vozes agudas, semelhantes às de meninos, e ao crescer, também desenvolver características vocais semelhantes às das mulheres, ao mesmo tempo em que desenvolviam a força muscular e pulmonar de um homem adulto.

<sup>2</sup> *Bel canto* is a term in Search of meaning, a label that is widely used but Only vaguely understood (...) There is no consensus among music historians or voice teachers as to the precise application of the term. According to the *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, "Few terms are so loosely use dor open to as many interpretations as "*bel canto*".

O conceito adquire significados diversos, dependendo do autor que o aborda. Celetti (1991) define como um estilo virtuoso com estética da ópera barroca, que abrange desde Monteverdi até Handel, considerando algumas óperas de Mozart e vendo Rossini como o último proponente desse estilo *bel canto*. Ele coloca todo o período romântico como algo que está fora dessa estrutura. Essa visão é corroborada por Pacheco (2006), que afirma que com o surgimento do estilo romântico e do timbre *voix sombrée*<sup>3</sup>, o *bel canto*, tal como pensado pelos mestres Tosi e Mancini, se tornou obsoleto para o repertório que viria a seguir. Ele considera as explicações de Garcia sobre o timbre escuro como algo transitório entre escolas. Klein (1923) se concentra no conceito da escola com ênfase na música de Mozart, o que também reforça a ideia do *bel canto* como um estilo florido.<sup>4</sup> Hoje em dia, o senso comum daqueles que ouvem ópera costumam associar o *bel canto* principalmente a compositores como Rossini, Donizetti, Bellini e a um Verdi mais antigo, que adotam esse estilo em suas composições.

Marchesi (1932) e Pleasants (1966) argumentam que as técnicas desenvolvidas no *bel canto* são igualmente úteis em todos os estilos de ópera. Bloem-Hubatka (2012) traz discussões com base nos métodos de Garcia<sup>5</sup> e seus alunos, afirmando que a escola antiga italiana tem impacto no desenvolvimento de qualquer repertório. Stark (1999) complementa que essas técnicas podem ser usadas e adaptadas para uma ampla variedade de estilos musicais, de diferentes períodos históricos, sem perder a integridade de seus princípios vocais fundamentais.

A *voix sombrée* pode ser vista como parte da técnica italiana. Stark (1999) argumenta que quando Garcia apresentou suas teorias à *Académie des Sciences* em 16 de novembro de 1840, os timbres e suas relações com o movimento vertical da laringe eram temas de grande interesse. Este assunto foi discutido por dois biólogos franceses, Diday e Pétrequin, que falaram sobre a técnica revolucionária apresentada pelo tenor francês Gilbert-Louis Duprez, o primeiro tenor famoso por cantar o *ut de poitrine* ou *do di petto* (dó de peito, dó4), utilizando a chamada *voix sombrée* ou *couverte* (voz escura ou coberta).

---

<sup>3</sup> “Voz escura”, Pacheco (2006) comenta que foi um dos principais divisores entre o que ele considera o *bel canto* e a escola romântica. Essa técnica se caracteriza por manter a laringe em uma posição baixa e por produzir um timbre com coloração sonora mais escura e cheia em notas agudas, resultado de ajustes nas estruturas articulatórias do aparelho fonador.

<sup>4</sup> Os autores utilizam a nomenclatura “estilo florido,” fazendo alusão a uma forma de cantar cheia de ornamentos musicais, passagens de agilidade e coloraturas. O estilo florido é uma parte essencial do *bel canto*. No entanto, não se pode afirmar com certeza e evidência científica que o *bel canto* se limite apenas a ele. O que temos são conjecturas e especulações.

<sup>5</sup> Manuel Garcia é a principal referência da escola de canto italiana e o inventor do laringoscópio. Autores que estudam essa escola frequentemente se referem aos seus conceitos. Para diferenciá-lo de seu pai, que também se chamava Manuel Garcia e foi um cantor famoso na época, ele é frequentemente chamado de Manuel Garcia II. Ao citar Garcia neste trabalho estaremos sempre nos referindo ao Manuel Garcia II.

Stark (1999) relata que Garcia estava incomodado por Diday e Pétrequin receberem crédito pela descoberta da *voix sombrée*, e critica a academia comentando que ele já havia utilizado essa técnica antes da apresentação deles. Em resposta a academia enviou uma carta a Garcia com os seguintes dizeres:

Em uma carta que foi lida na Academia de Ciências em 19 de abril de 1841, o Sr. Garcia estabeleceu que a posição rebaixada e fixa da laringe era conhecida por ele desde 1832 e que, desde então, ele não parou de propagar esse fato, ensinando-o a todos os seus alunos.<sup>6</sup> (STARK, 1999, p.42, tradução nossa)

Para Stark (1999), essa foi uma reação exagerada de Garcia, pois Diday e Pétrequin focaram sua discussão na cobertura de Duprez para as notas agudas, dando especial atenção ao abaixamento da laringe para expandir o registro de peito acima dos limites normais. Por outro lado, Garcia descreveu os efeitos do abaixamento da laringe em todas as regiões e registros da voz, e seu tratamento da *voix sombrée* foi muito mais abrangente em escopo do que o apresentado por Diday e Pétrequin. Stark também comenta que as teorias de Garcia se integravam a vários outros aspectos em seus tratados.

Manuel Garcia (1840, 1894) é considerado a chave para a compreensão da escola de canto italiana, inspirando e ensinando diversos cantores que alcançaram a fama. Seu método é cuidadosamente explicado, trazendo à luz as qualidades vocais esperadas de um cantor de alto nível. Seguindo o exemplo de Stark (1999), Pleasants (1966) e Duey (1951), definiremos o *bel canto* como a técnica vocal que se origina das características vocais da escola de canto italiana. As características serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

## Origem

A Itália foi o primeiro país em que o termo *bel canto* foi adotado, contudo, o termo era utilizado de maneira inespecífica. Em 1819, Benelli usa “*le bellezze del canto*” Costa utiliza “*la più addatta al bel canto*”, Crescentini utiliza “*il vostro bel metodo di canto*” e “*bell’arte del canto*”, Florino usa as expressões “*la bell’arte del canto*”, “*um bel metodo di canto,*” *il bel metodo di cantare,*” e “*nell’arte bela del canto.*” Sendo essas expressões utilizadas no correr do texto, sem uma conotação especial. Nicola Vaccai acaba por adotar “*Dodici Ariette per*

---

<sup>6</sup> In a letter which was read to the Academy of Sciences April 19, 1841, Mr. Garcia established that the lowered and fixed position of the larynx has been known to him since 1832, and that since that time he has not stopped propagating that fact by teaching it to all his students.

*Camera per l'Insegnamento del Bel-canto italiano,*” mas mesmo aqui o autor não está preocupado com o estilo dos séculos passados, sendo que, as músicas desta coleção são composições próprias do Vaccai. É nesta obra que o termo vai aparecer pela primeira vez escrito em uma conotação específica. (DUEY, 1951)

Em 1860, os italianos perceberam uma queda na qualidade do canto e começaram a falar de sua antiga e grandiosa escola. Nesse contexto, o termo "*bel canto*" ainda era utilizado de forma genérica. Lamperti adotou o termo em seu tratado, e Ventura chamou a Itália de "*quest'alma mater del bel canto,*" comentando que Lamperti, em seus escritos, abordaria as causas "*del decadimento del bel canto.*" (DUEY, 1951)

Pleasants (1966) sugere que o termo "*bel canto*" pode ter surgido como uma tentativa da técnica italiana de afirmar suas qualidades distintas em resposta a disputas entre críticos e cantores da época, envolvendo a ópera de Wagner. Enquanto alguns argumentavam que o canto wagneriano não era belo, outros afirmavam que o canto belo não era suficiente. Pleasants (1966) sugere que essa disputa contribuiu para a evolução e popularização do termo "*bel canto.*" Os wagnerianos utilizavam o termo de forma pejorativa, como algo que pertencia ao passado, enquanto os críticos de Wagner o viam como um símbolo das virtudes da tradição vocal italiana. Vaccai e Lamperti são considerados os principais difusores do termo.

Richard Wagner tinha opiniões distintas e muitas vezes críticas sobre as diferentes escolas nacionais de ópera, incluindo a alemã, a italiana e a francesa. Ele não era um defensor de nenhuma delas, considerando a escola italiana como frívola e coquete. Essas opiniões refletem a postura de Wagner em relação à ópera e seu desejo de inovar e criar um estilo operístico próprio que mais tarde se tornou conhecido como o "estilo wagneriano". Sua busca por um estilo musical dramático e diferenciado contribuiu para o desenvolvimento da ópera moderna. (ABBATE E PARKER, 2015)

É interessante notar que, apesar das críticas de Richard Wagner às músicas que ele considerava estereotipadas do século anterior, ele não pôde ignorar completamente o *bel canto* e, de fato, foi influenciado por ele, bem como por compositores de seu tempo. Wagner demonstrou uma afeição especial por Vincenzo Bellini e reconheceu a estética do *bel canto*, elogiando a bela construção melódica e as canções nobres e harmoniosas do compositor italiano. (ABBATE E PARKER, 2015)

A rivalidade entre a ópera alemã e a ópera italiana, que parece se concentrar mais nos seguidores e amantes de cada estilo, foi um tema significativo na história da ópera. Pleasants (1966) comenta que as críticas às músicas dos séculos anteriores frequentemente ignoravam um fator crucial: os intérpretes. As partituras musicais disponíveis eram essencialmente esqueletos

melódicos que serviam como base para as performances dos cantores. Os intérpretes traziam a verdadeira dimensão do que seria a técnica vocal de canto, ou o *bel canto*, algo que não era possível de aferir apenas contemplando partituras e manuscritos antigos.

Na verdade, os cantores desempenhavam um papel fundamental na composição durante as apresentações. Eles utilizavam seu repertório de ornamentos e conhecimento musical para improvisar, adicionar elementos à música, tornando assim, a performance muito mais rica. Portanto, o foco não estava tanto no compositor ou no libretista como fontes de suspense e tensão na música, mas sim no cantor, que desempenhava um papel central na interpretação e na expressão musical. Essa ênfase no papel do cantor é um elemento essencial do *bel canto* e contribuiu para a sua importância na história da ópera.

Tendemos hoje a pensar na canção floreada como puramente mecânica, decorativa e vazia emocionalmente, um desfile vão de destreza vocal. Foi denunciada por essas razões no século XIX, especialmente na Alemanha. No entanto, na verdade, a maioria, senão todos, os dispositivos do *bel canto* tiveram um propósito expressivo. As rotações brilhantes, ou "divisões", eram adequadas para a expressão de fúria, raiva, vingança e resolução, ou, com a harmonia e a figuração necessárias, para a alegria e satisfação. Trinados e viradas serviam para enfatizar fechamentos e cadências. As apoiaturas conferiam dignidade, gravidade e sustentação a uma longa linha melódica. Glissandos, portamentos e passagens rápidas em escala, diatônicas e cromáticas, ascendentes e descendentes, podiam conferir peso e páthos a uma nota culminante. E os ornamentos podiam ser moldados de acordo com a situação e a personalidade, tornando-se assim um elemento constituinte da caracterização.<sup>7</sup> (PLEASANTS, 1966, p. 21, tradução nossa)

Certamente, a improvisação e os embelezamentos desempenhavam um papel fundamental nas apresentações dos cantores durante a era do *bel canto*. Os cantores eram avaliados não apenas por suas habilidades vocais, mas também por sua capacidade de ornamentar e aprimorar a música de forma criativa. Essas apresentações ao vivo eram únicas e moldadas pela genialidade e sensibilidade de cada intérprete.

---

<sup>7</sup> We tend today to think of florid song as a purely mechanical, decorative, emotionally empty, vain display of vocal prowess. It was denounced on these grounds in the nineteenth century, particularly in Germany. But in fact most, if not all, the devices of *bel canto* originated in an expressive purpose. Brilliant roulades, or "divisions," lent themselves to the expression of fury, rage, vengeance and resolve, or, given the requisite Harmony and figuration, jubilation and satisfaction. Trills and turns served to give emphasis to closes and cadences. Appoggiaturas brought dignity and gravity and sustenance to a long melodic line. Slurs, portamenti, and rapid scale passages, diatonic and chromatic, ascending and descending, could give weight and páthos to a climactic note. And embellishments could be fashioned according to situation and personality thus becoming a constituent element of characterization.

Apesar do relativamente fácil acesso a milhares de partituras e descrições dessa época, é importante lembrar que esses documentos não podem capturar completamente a experiência e a emoção das performances ao vivo. Cada cantor trazia sua própria interpretação e estilo à música, tornando cada apresentação única e imbuída de sua genialidade.

Portanto, é difícil reconstruir integralmente como eram as apresentações nos teatros da época, uma vez que a essência da ópera reside na interpretação e na improvisação dos cantores, elementos que não podem ser completamente recuperados a partir de partituras ou descrições. A riqueza e a individualidade das performances do *bel canto* foram em grande parte perdidas para a história, deixando-nos apenas com um vislumbre do que essa era musical representou. (PLEASANTS, 1966)

## **História**

O *bel canto* marcou o início da chamada "era de ouro" do canto, quando cantores começaram a ganhar notoriedade devido às suas habilidades vocais. Esse canto virtuoso teve seu início na segunda metade do século XVI como uma nova forma de cantar. Em Veneza, entre 1550 e 1560, vemos uma atividade significativa nessa área liderada pelas mulheres cantoras, chamadas de "*cantatrici*". Essas mulheres começaram a praticar o canto de madrigais como solos, acompanhadas por outros instrumentos. (STARK, 1999).

Entre 1570 e 1580, as atividades estavam concentradas principalmente em Ferrara e Mantua. A corte de Alfonso II d'Este em Ferrara tornou-se famosa pelos seus "*concerti delle donne*", onde mulheres da corte com boas habilidades vocais se apresentavam em solos, duetos e trios acompanhadas por instrumentos. Neste período, os concertos eram dominados principalmente por mulheres, não por homens, falsetistas ou *castrati*. Em 1589, o Duque de Mantua formou seu próprio "*concerto delle donne*", que competia às vezes com as mulheres de Ferrara. Devido à competição pela performance na corte, foram desenvolvidos vários conceitos para tornar a voz mais suave ou forte, leve ou pesada, com ornamentos musicais, passagens em *legato* e outras formas de atender às demandas expressivas do repertório, tais conceitos são utilizados até hoje na técnica vocal. As atividades nestas cortes predominaram até o crescimento da música em Florença (STARK, 1999).

Foi documentado que o Grande Duque Francesco de Medici de Florença se interessou pelas atividades musicais que estavam ocorrendo em Ferrara. Ele enviou Caccini<sup>8</sup>, juntamente com Giovanni Bardi, para a cidade em 1583, onde ele teve seu primeiro contato com as cantoras.

Caccini rapidamente se destacou como um dos principais professores da época, trazendo notável sucesso a Florença, que na época era chamada de escola de cantores. Caccini e seus alunos difundiram a "nobre maneira de cantar" para outras partes da Itália. Em Roma, eles chamaram isso de *la buona scuola di Firenze* (STARK, 1999).

Durante os séculos XVI e XVII, a ópera começou a ganhar notoriedade. Muitos autores atribuem a criação da ópera àqueles que faziam parte da camerata de Florença, um grupo de intelectuais do qual Caccini fazia parte. Por um período, Veneza foi o principal local de abertura de teatros públicos para a ópera. Mais tarde, Roma e Nápoles assumiram o protagonismo, embora em Roma as mulheres fossem proibidas de aparecer no palco como cantoras devido à influência da Igreja, o que fez surgir uma hegemonia masculina nos teatros e um crescimento dos *castrati* na ópera. (ABBATE E PARKER, 2015).

No fim do século XVII, as casas de ópera já haviam se espalhado pela Europa, e os cantores ascenderam como profissionais, sendo os participantes mais bem pagos desses espetáculos, com uma grande disparidade de pagamento em relação aos outros envolvidos. Um cantor famoso em uma temporada de ópera ganhava o equivalente a um ano de trabalho cantando em uma igreja. Durante esse período, as vozes femininas eram as preferidas, o que levou ao crescimento do número de mulheres na profissão. Elas tinham a oportunidade de se tornar independentes e ricas por meio de seu trabalho, recebendo pagamento igual ou até superior ao dos cantores masculinos (ABBATE E PARKER, 2015). No entanto, em um ambiente machista, isso também acarretou problemas frequentes. Para ilustrar esse ponto, Abbate e Parker (2015, p. 81-82) apresentam o relato de um funcionário de Nápoles em 1740:

Elas (mulheres cantoras) nunca foram tidas como respeitáveis, uma vez que a profissão de cantor traz consigo a premente necessidade de interagir com muitos homens: compositores, instrumentistas, poetas e amantes da música; quem quer que presencie esse ir e vir na casa de uma mulher logo vai concluir que ela é imoral, seja ela de fato ou não.

Semelhante ao sucesso das mulheres nesse período, temos o exemplo dos cantores *castrati* que também possuíam timbres femininos. Esses cantores tiveram influência no desenvolvimento da técnica italiana. Podemos citar como grandes referências deste período

---

<sup>8</sup> Giulio Caccini foi o mais famoso cantor e professor de canto de sua época, sendo também compositor de óperas e monodias contribuindo de forma significativa para o estilo recitativo.

tratados de professores castrati, tais como: a) "Opinione de cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato" – escrito em 1723 por Pier Tosi; b) "Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato" – escrito em 1774 por Giambattista Mancini.<sup>9</sup>

Poucos *castrati* ganharam a vida como cantores de ópera; a grande maioria trabalhava para a Igreja Católica. Abbate e Parker (2015) relatam que as vozes femininas na igreja tinham sido banidas e explicam que o processo de castração de meninos com talento musical promissor ocorria antes da mudança de voz. Os testículos eram removidos por meio cirúrgico ou amarrados tão apertadamente que murchavam por falta de irrigação sanguínea. Isso fazia com que os meninos mantivessem um registro vocal agudo e sofressem diversas alterações hormonais em seus corpos.

Para Stark (1999) considerar os *castrati* como os principais desenvolvedores do *bel canto* pode ser excessivo pois os princípios e características do *bel canto* foram criados e bem estabelecidos antes do período dos *castrati* e as melhores descrições pedagógicas sobre a técnica foram escritas por Garcia e seus sucessores que se dá após o declínio desses cantores; no entanto, ele concorda que sim, os *castrati* são os cantores que melhor apresentaram os ideais de *bel canto*, de uma forma que outros cantores não poderiam.

Duey (1951) comenta que, apesar de todo o sucesso, tem uma outra história que acompanha a sua trajetória. Para cada *castrati* que ganhou fama e fortuna, centenas eram condenados por guardiões, professores, agentes, e até pelos pais, a não mais se encaixar na sociedade, sendo parte de um mundo à margem, cheio de preconceito e hostilidade.

Com a escalada dos pensamentos de filósofos como Descartes, Locke e Rousseau e a chegada da revolução francesa, a prática de castrar garotos era cada vez mais vista como algo não natural e indesejável e, depois das primeiras óperas de Mozart, não era visto papéis importantes escritos para *castrati* e sua saída dos teatros era só uma questão de tempo. A igreja italiana continuou a utilizar castrados no século XIX e até no século XX, embora a castração tenha sido cada vez mais rara. Em 1870, com a queda do império de Napoleão, o Papa Pius IX descontinuou todos os serviços e funções papais da capela sistina e, seu sucessor, Leo XIII (1878-1903), convidou o castrado Mustafa para restaurar o coro. Contudo, a opinião pública e moral da época se revoltou contra a renovação dos *castrati* na igreja e a prática foi encerrada.

---

<sup>9</sup> Uma análise comparativa entre esses tratados foi disponibilizada em português por Pacheco (2006) e nos oferece uma visão de como se deram alguns princípios técnicos da escola da época.

## Características

Manuel Garcia inventou o primeiro laringoscópio e conduziu experimentos que envolviam a observação do comportamento da laringe. Em seu livro de 1894, publicado quando tinha 90 anos, cinquenta anos após a publicação do primeiro livro, entendemos para que serve a técnica vocal:

Tornar a voz irrepreensível em sua entonação, firmeza, força, flexibilidade, extensão, e para corrigir suas falhas (...) Para ensinar a arte do fraseado ao aluno, para familiarizá-lo com os diferentes estilos, e para desenvolver sua expressão.<sup>10</sup> (1894, p.8, tradução nossa)

Este é um ponto essencial para compreender os princípios técnicos da escola do *bel canto*. No contexto do século XIX e das contribuições de Manuel Garcia, as qualidades vocais que ele menciona, como "entonação, firmeza, força, flexibilidade e extensão irrepreensíveis," eram consideradas padrões para um cantor de alto calibre. Cada uma dessas qualidades tinha significados técnicos específicos, e iremos descrever aqui suas características mais básicas (GARCIA, 1893, BLOEM-HUBATKA, 2012 e STARK, 1999):

1. Entonação: Refere-se à capacidade de produzir notas musicais precisas e afinadas. Os cantores de *bel canto* eram treinados para atingir uma afinação perfeita, o que envolvia um controle meticuloso da altura e da frequência das notas.

2. Voz Iguamente balanceada em todos os tons: Isso implicava que a voz do cantor deveria ser homogênea em todas as áreas do seu alcance vocal. Não deveria haver diferenças notáveis de qualidade, projeção ou controle em diferentes partes da extensão vocal.

3. Um puro timbre de voz: O "timbre" se refere à qualidade tonal da voz, à sua cor e textura sonora. No contexto do *bel canto*, um "timbre puro" significava uma voz que era brilhante, clara, suave e agradável, sem rugosidades ou asperezas no som. Isso incluía a formação precisa de vogais e a habilidade de transitar entre qualidades claras e escuras em cada vogal.

4. Clareza do texto: O entendimento do que estava sendo cantado era uma das prioridades pois o texto é o responsável por trazer a história do que está sendo apresentado, existia um cuidado especial em não cortar palavras entre ornamentos e uma série de regras para manter o texto compreensível para o público.

---

<sup>10</sup> To make the voice irreproachable in its intonation, firm, strong, flexible, extended, and to correct its faults. (...) To teach the student the art of phrasing, to familiarize him with the different styles, and to develop his expression.

5. [Voz] Livre de qualquer qualidade estridente: Isso implicava que a voz não deveria ter sons desagradáveis ou estridentes. Em vez disso, ela deveria ser suave, redonda e agradável ao ouvido.

6. Voz capaz de expressar toda a variedade de sentimento da música: Um dos princípios fundamentais do *bel canto* era a capacidade do cantor de transmitir emoção e sentimento por meio da voz. Isso envolvia a expressão de uma ampla gama de emoções, desde a alegria até a tristeza, de forma autêntica e convincente através de um *legato* bem-feito, fraseado elegante, *crescendos*, *decrescendos* e toda forma de embelezamento vocal com ornamentos e dinâmicas. Alguns autores chamam de cantar com o coração.

Cada uma dessas qualidades era altamente valorizada no contexto do *bel canto* e representava o alto padrão de excelência vocal que os cantores da época buscavam alcançar. Para entender os princípios técnicos subjacentes a essas qualidades, é necessário explorar as técnicas específicas de treinamento e prática vocal que foram desenvolvidas.

A soprano lírica Daniela Bloem-Hubatka faz uma distinção fundamental entre o que ela considera ser o canto lírico da escola moderna e a técnica do *bel canto*, que ela se refere como o método histórico da "escola antiga italiana".<sup>11</sup> Em seu livro, ela inicia um debate significativo sobre as diferenças que identifica entre essas duas abordagens vocais e faz críticas aos cantores contemporâneos.

Ouvindo gravações dos cantores profissionais históricos, nós percebemos que eles cantam com um som vocal que pode ser chamado de natural. A voz natural segue as leis da fonação agora conhecidas cientificamente, mas desenvolvidas empiricamente pelos antigos mestres. O som da voz natural possibilitou que os cantores históricos dessem a expressão necessária tanto na música quanto nas palavras. Suas vozes vinham claras e brilhantes, sua entonação era pura, sua frase era musical, artística e elegante, sua pronúncia era clara, sua interpretação era fiel às intenções do compositor, seus sentimentos e emoções nos batiam de forma genuína vindos direto do coração.<sup>12</sup> (BLOEM-HUBATKA, 2012, p.5, tradução nossa).

---

<sup>11</sup> The Old Italian School of Singing - a autora prefere não utilizar o termo *bel canto* para se referir à escola italiana, considera o termo *bel canto* como uma forma de cantar o repertório.

<sup>12</sup> Listening to the recordings of the historical professional singers, we notice that they sing with a vocal sound that might be called natural and for the purposes of this book this term will be used. The natural voice follows the laws of phonation now known scientifically but developed empirically by the old masters. The natural vocal sound enabled the historical singers to give the required expression in both music and words. Their voices come across clear and brilliant, their intonation pure, their phrasing musical, artful and elegant, their pronunciation clear, their interpretation true to the composers' intentions, their feelings and emotions strike us as genuine, coming straight from the heart.

Segundo Bloem-Hubatka (2012), há uma diferença significativa entre os cantores famosos da escola antiga e os cantores renomados na atualidade. Ela observa que as tendências contemporâneas na técnica vocal muitas vezes favorecem um ideal artificial de voz, resultando em uma homogeneidade que não realça as qualidades individuais de cada cantor. Isso, por sua vez, pode contribuir para que as vozes atuais soem sem distinção ou personalidade, perdendo a singularidade que os diferencia uns dos outros. A valorização das características únicas de cada cantor, como era comum na escola antiga, pode oferecer uma abordagem mais autêntica e enriquecedora à técnica vocal, destacando as vozes individuais e permitindo uma maior expressão artística.

Os cantores profissionais dos dias de hoje dificilmente podem ser descritos como naturais, mas sim construídos por um ideal vocal preconcebido. Geralmente apresentam um som pomposo e agressivo bem como escuro e profundo em timbre, com uma tendência melancólica e mais velha do que a voz falada do cantor sugere. Estas características são notadas particularmente em cantores jovens quando ouvimos eles falarem normalmente e relaxados antes deles começarem a cantar. De repente, seu canto não parece mais se relacionar com as vozes de seus donos e se tornam incompatíveis com os seus rostos frescos e jovens. Este é agora reconhecido como o som do século XX que se desenvolveu depois do método histórico sair de moda.<sup>13</sup> (BLOEM-HUBATKA, 2012, p.6, tradução nossa).

Bloem-Hubatka (2012) acrescenta que ao ouvirmos cantores famosos que utilizam o método italiano, percebemos uma voz rica, clara e cheia de personalidade. Trazer o aspecto natural para o canto também realça as qualidades distintivas de cada cantor durante sua interpretação e contribui para a preservação de sua voz ao longo de uma carreira duradoura.

Pleasants (1966) também discute as qualidades dos cantores que empregaram o bel canto, mencionando como principais nomes aqueles que abordou em seu livro nas várias eras:<sup>14</sup> Em seu livro podemos conferir a biografia dos principais cantores de cada era, na fase final podemos destacar: Titta Ruffo, Luisa Tetrazzini, Amelita Galli-Curci, Enrico Caruso e Rosa Ponselle.

---

<sup>13</sup> the present- day professional singing voice, it can hardly be described as natural but Rather as constructed after a preconceived vocal ideal. Generally it elicits responses as pompous and aggressive as well as darker and deeper in timbre with a tendency to melancholy and older sounding than the singer's speaking voice suggests. These characteristics are particularly noticeable in young singers when we have just heard them speak normally and relaxed before they start to sing. Suddenly their singing voices do not seem to be related to their owners anymore and have become incompatible to their young and fresh faces. This is now the recognizable twentieth- century sound that developed after the historical method went out of favor.

<sup>14</sup> Ele considera que tivemos várias eras de ouro para o canto e nomeia duas principais: a primeira de "A era do Bel canto" e a segunda de "A era das grandes óperas." Pleasants considera os princípios da técnica italiana presente nas duas eras.

## Considerações finais

As origens e evolução do termo "*bel canto*" são, de fato, intrigantes e refletem a complexidade do desenvolvimento da técnica vocal e do canto ao longo do tempo. De acordo com as conclusões de Duey (1951), o termo "*bel canto*" só adquiriu um significado especial na Itália por volta de 1860. Sua adoção e popularização em outros países, como Alemanha, França, Inglaterra e América, ocorreram nas décadas seguintes, por volta de 1880. Além disso, é interessante notar que nenhum dicionário musical famoso definiu o termo "*bel canto*" até depois de 1900, destacando a incerteza em torno de sua definição e uso.

A etimologia do termo também parece estar ligada a conflitos, especialmente a oposição entre a técnica de "*sprechgesang*" alemã e o *bel canto* italiano. Isso sugere que o termo "*bel canto*" ganhou significado à medida que se tornou uma resposta à disputa entre diferentes abordagens musicais no século XIX. (DUEY, 1951)

A pesquisa indica uma definição mais clara do termo "*bel canto*" e a identificação de suas características distintivas, destacando sua importância na formação de cantores e na interpretação musical. Assim, rejeitamos a ideia de que o *bel canto* seja sinônimo de um canto excessivamente restrito e mecânico, demonstrando que, quando adequadamente compreendido e aplicado, ele pode enriquecer e elevar a interpretação de diversos gêneros musicais, incluindo a música brasileira.

É importante considerar que o debate acerca do termo pode trazer avanços ao entendimento das técnicas vocais utilizadas nos dias de hoje e que, embora alguns autores limitem o termo a uma estética e/ou período histórico, as características presentes nesta técnica parecem ser completamente pertinentes na técnica vocal.

Em resumo, nossa pesquisa e prática aponta que o *bel canto* não apenas perdura como uma técnica vocal valiosa, mas também se destaca como um meio de aprimorar a interpretação musical em diferentes contextos. Este trabalho contribui para esclarecer equívocos sobre o *bel canto* e incentiva sua incorporação na interpretação musical.

## Referências

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. Uma história da ópera: Os últimos quatrocentos anos. Companhia das Letras, 2015.

BLOEM-HUBATKA, Daniela. *The Old Italian School of Singing: A theoretical and practical guide*. Jefferson, NC: MC Farland and Company inc., 2012.

CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Florença: Marescotti, 1602.

CELETTI, Rodolfo. *A History of Bel Canto*. Traduzido por Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press, 1991.

DUEY, Philip A. *Bel canto in its Golden Age*. New York: King's Crown Press, 1951.

GARCIA, M. P. R. *Traité complet de l'art du chant*. Paris: E. Troupenas, 1840.

\_\_\_\_\_. *Tratado completo del arte del canto*. Traduzido por: MARROQUIN, L. De VILLORIA, Mario. Kassel: Ed. Reichenberger. 2011.

\_\_\_\_\_. *Hints on singing*. Traduzido do francês por Beata Garcia. Edição nova e revisada por Hermann Klein. Londres: E. Ascherberg, 1894. (Edição impressa em 1982)

PACHECO, Alberto José Vieira. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambatista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

PLEASANTS, Henry. *The Great Singers*. New York: Simon and Schuster, 1966.

MARCHESI, Blanche. *The Singer's Catechism and Creed*. London: J. M. Dent & Sons, 1932.

KLEIN, Hermann. *The Bel Canto, with Particular Reference to the Singing of Mozart*. Londres: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1923.

LAMPERTI, F. *On the art of singing (Guida teorico-pratico elementare per lo studio del canto)*. Milão: G. Ricordi, 1864.

LAMPERTI, Giovanni Battista. *The Technics of Bel Canto*. Com colaboração de Maximilian Heidrich, traduzido do alemão pelo Dr. Th. Baker. Nova York: Schirmer, 1905.

STARK, James. *Bel Canto, A History of Vocal Pedagogy*, Toronto: University of Toronto Press, 1999.

THE Singer's Assistant. Londres: 1821

ZACCONI, Lodovico. 1592. *Prattica di musica utile et necessario si al compositore*. Veneza: Girolamo Polo, 1592.